

THE ANNALS OF THE UKRAINIAN ACADEMY OF
ARTS AND SCIENCES IN THE U.S.

VOLUME III - IV SUMMER - FALL 1954 NO. 4 (10) -1,2 (11-12)

SPECIAL ISSUE

THE CATHEDRAL
of St. SOPHIA
in KIEV

BY
OLEXA POWSTENKO

КАТЕДРА
св. СОФІЇ
у КИЄВІ

THE CATHEDRAL
of St. SOPHIA
in KÍEV

КАТЕДРА
св. СОФІЇ
у КИЄВІ

АНАЛИ УКРАЇНСЬКОЇ ВІЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ
НАУК У США

Том III - IV

Літо - Осінь 1954

№ 4 (10)-1,2 (11-12)

Спеціальне видання

КАТЕДРА
св. СОФІЇ
у КИЄВІ

ОЛЕКСА ПОВСТЕНКО



ВИДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВІЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК У США

THE ANNALS OF THE UKRAINIAN ACADEMY OF
ARTS AND SCIENCES IN THE U.S.

Volume III - IV

Summer - Fall 1954

No. 4(10)-1,2 (11-12)

Special Issue

THE CATHEDRAL
of St. SOPHIA
in KIEV

by

OLEXA POWSTENKO



Published by

THE UKRAINIAN ACADEMY OF ARTS AND SCIENCES IN THE U. S.



EDITORIAL COMMITTEE

DMITRY ČIŽEVSKY
Harvard University

OLEKSANDER GRANOVSKY
University of Minnesota

ROMAN SMAL STOCKY
Marquette University

VOLODYMYR P. TIMOSHENKO
Stanford University

EDITOR

MICHAEL VETUKHIV
Columbia University

TECHNICAL EDITOR
HENRY M. NEBEL, Jr.

TECHNICAL EDITOR, UKRAINIAN SECTION

IVAN ZAMSHA

LAYOUT AND ART WORK
OLEXA POWSTENKO

The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S. are published quarterly by the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S., Inc. This *Special Issue* takes the place of 3 issues.

All correspondence, orders, and remittances should be sent to
The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S.
11½ West 26th Street, New York 10, N. Y.

THE PRICE OF THIS ISSUE: \$ 12.50

A special rate is offered to libraries and graduate and undergraduate students in the fields of Slavic studies.

Copyright 1954 by the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S., Inc.



TO THE MEMORY OF YAROSLAV
THE WISE, FOUNDER OF THE
CATHEDRAL OF ST. SOPHIA

ПАМ'ЯТІ ЯРОСЛАВА МУДРОГО,
ФУНДАТОРА КАТЕДРИ
СВЯТОЇ СОФІЇ

Українська Вільна Академія Наук у Сполучених Штатах присвячує цю монографію 900-літтю смерти фундатора катедри св. Софії у Києві — великого князя України-Руси Ярослава Мудрого (1054-1954).

Первісна архітектура катедри св. Софії відбиває візантійський архітектурний стиль, на якому позначились мистецькі українські впливи.

В додаток до ілюстрацій, в цій праці вміщено дані з історії катедри св. Софії, матеріали з дотеперішніх досліджень і опис змін в її архітектурі, виконаних у пізніші часи.

В роботі подано також матеріали про археологічні розкопи на території катедри, порівняння планів св. Софії з раніше побудованою Десятинною церквою, досліди архітектурних пропорцій первісної будівлі катедри, опис архітектурної композиції та оздоби її інтер'єру.

Сподіваємось, що ця праця послужить важливим джерелом для пізнання катедри св. Софії у Києві, цієї архітектурної пам'ятки української та світової культури.

Михайло Ветухів
Президент

The Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the United States dedicates this publication to the memory of Y a r o s l a v T h e W i s e, Grand Prince of Ukraine-Rus' and founder of the Cathedral of St. Sophia in Kiev, on the 900th Anniversary of his death (1054-1954).

The original architecture of the Cathedral of St. Sophia reflects Byzantine architectural style with Ukrainian artistic influences.

In addition to the photographs and illustrations the publication treats the history of the Cathedral of St. Sophia and includes materials derived from previous research, as well as a description of the architectural changes which occurred during later periods.

The publication also contains archeological data on excavations in and near the Cathedral, a comparison of the plans of St. Sophia with the older Tithe Church in Kiev, research on the Cathedral's original proportions, and a description of its architecture and decoration.

It is hoped that this work will serve as an important source of knowledge concerning the Cathedral of St. Sophia, an architectural monument of Ukrainian and world culture.

Michael Vetukhiv
President



St. Sophia. A general view from St. Sophia Square.
Катедрa св. Софії. Загальний вид з Софійської площі.

THE HISTORICAL BACKGROUND

The Cathedral of St. Sophia in Kiev was founded by Grand Prince Yaroslav the Wise on the site of his victory over the Pechenegs, in the "field outside the city," to quote the words of a contemporary chronicler.¹ On this emplacement the Grand Prince built a new part of the city of Kiev, broadening considerably the area encompassed by the citadel in the time of Grand Prince Volodymyr. He enclosed it with additional earthworks and walls pierced by three gates. Almost simultaneously with

¹ *Povest' Vremennykh Let*, p. ex., *PSRL*, I, 1 (2nd ed., Leningrad 1926), p. 150f. The event, recorded under the year 1036, is described as follows (here and in subsequent quotations the translation by S. H. Cross, *The Russian Primary Chronicle* [1930], has been used):

While Yaroslav was still at Novgorod, news came to him that the Pechenegs were besieging Kiev. He then collected a large army of Varangians and Slavs, returned to Kiev, and entered his city. The Pechenegs were innumerable. Yaroslav made a sally from the city and marshaled his forces, placing the Varangians in the centre, the men of Kiev on the right flank, and the men of Novgorod on the left. When they had taken position before the city, the Pechenegs advanced, and they met on the spot where the metropolitan Church of St. Sophia now stands. At that time, as a matter of fact, there were fields outside city. The combat was fierce, but toward evening Yaroslav with difficulty won the upper hand.

the construction of the St. Sophia Cathedral, Yaroslav had built the Monastery of St. George and the Convent of St. Irene, the Church of the Annunciation on the Golden Gate, and other buildings within this enclosure.

The exact date of the construction of the cathedral has to be deduced by reconciling the contradictory data of the chronicles. Whereas the *Sofiys'ky*, *Voskresens'ky* and the *Nykonovs'ky* chronicles and the so-called *Rus'ky Vremennyk* date the Pecheneg invasion and the foundation of the St. Sophia Cathedral in 1017, the author of the *Primary Chronicle* registers the attack of the Pecheneg nomads under the year 1036 and attributes the construction of the city walls, the Golden Gate, St. Sophia and the Monastery of St. George and the Convent of St. Irene to 1037. The same construction date is given by such recensions as the *Laurentian*, the *Koenigsberg*, the *Hypatian*, the *Arkhangel*, and other chronicles.

The *Primary Chronicle* gives the following information on the building activities of Grand Prince Yaroslav under the year 1037:

Yaroslav founded the great citadel of Kiev, by which citadel is the Golden Gate. He founded there also the Church of St. Sophia, the metropolitan church, and afterward the Church of the Annunciation of the Holy Virgin on the Golden Gate, then the Monastery of St. George and [the Convent of] St. Irene.

Archpresbyter P. Lebedintsev, in his work on the St. Sophia of Kiev,² expressed the opinion that the year 1037 should be accepted as a plausible date for the foundation of the cathedral. It is true that the *Novgorod Chronicle* relates under the year 1017 that "Yaroslav went to Berest'e and St. Sophia was founded in Kiev" and, according to Thietmar, Bishop of Merseburg, the Polish King Boleslaw the Bold and Prince Svyatopolk the Accursed³ visited the Church of St. Sophia in 1018. Lebedintsev thinks, however, that these references may be to a wooden church of St. Sophia erected by Grand Prince Yaroslav on the site of a St. Sophia Church supposedly built by the Princess St. Olga in the fifties of the 10th century. This construction, also a wooden one, burned some time between 1017 and 1018. As for the duration of the construction of St. Sophia, Lebedintsev thinks that it took no less than five and no more than fourteen years.

If we admit the evidence of chronicle sources which assign the first consecration of the St. Sophia Cathedral by Metropolitan Theopemptus to sometime between 1042 and 1049, the hypothesis of Lebedintsev might carry a certain amount of weight. However, some modern scholars (D. Aynalov, V. Zavitnevych, N. Sychov,⁴ and others) believe

² P. Lebedintsev, "O sv. Sofii kievskoi," *Trudy 3-go arkheologicheskogo S'ezda* (Kiev, 1875); also as a separate reprint.

³ Thietmari Merseburgensis episcopi Chronicon, ed. R. Holtzmann, *MGH, SS. rer. Germ.*, NS IX (1935), p. 530.

⁴ D. Aynalov, "K stroitel'noi deyatelnosti knyazya Vladimira," *Sbornik v pamyat' kn. Vladimira* (Petrograd 1917); V. Zavitnevych, "K voprosu o vremeni sooruzheniya khrama sv. Sofii v Kieve," *K 300-letnemu yubileyu (1615-1915) Kievskoi Dukhovnoi Akademii*; *Sbornik statei*, I (Kiev, 1917); N. Sychov, "Iskusstvo Kievskoi Rusi," *Istoriya iskusstv vsekh vremen i narodov*, (Leningrad 1929).

that St. Sophia was built between 1017 and 1037 and the first additions made in the twelfth century.

Sophia — *God's Wisdom* — the name of this temple of the capital city, was borrowed from the name of the principal church of Constantinople, Hagia Sophia. The *Hypatian Chronicle* mentions and explains the name of the church in the following passage: "He founded the Church of St. Sophia, God's Wisdom, as a metropolitan cathedral." It was built by masters thoroughly familiar with the achievements of Byzantine art. In fulfilling the great task assigned them by the Grand Prince, they incorporated national art forms into the design and construction, erecting this impressive edifice in the Ukrainian-Byzantine style of their time.

The Church of St. Sophia was the most imposing building of Kiev and the glory of the architectural ensemble of the capital of Grand Princely Ukraine. Towering proudly above the surrounding buildings, it crowned the mountain over the banks of the Dnieper on which were situated the administrative center, the citadel of old Kiev and the residence of the Grand Prince of Ukraine-Rus'. The *Chronicles* have this to say on the adornments and treasures which Prince Yaroslav lavished upon his metropolitan church:

Yaroslav, as we have said, was a lover of books, and as he wrote many, he deposited them in the Church of St. Sophia which he himself had founded. He adorned it with gold and silver and churchly vessels...⁵

Thus we learn that Yaroslav not only had the church adorned with gold and silver and precious icons but also had founded a library in it. In his eulogy on Grand Prince Volodymyr, Metropolitan Hilarion gives the following testimony of Prince Yaroslav's activities:

He (i.e. Yaroslav) accomplished what you (i.e. Volodymyr) left unaccomplished, as Solomon with David's endeavors. In his wisdom, he erected God's dwelling, a large and holy one, for the sanctification of your city, and enriched it with all kinds of adornments: silver, gold, gems and venerable vessels. Therefore this church became famous and admired in all neighboring lands for in the whole northern region, neither westward nor eastward, is there a shrine to equal it.⁶

The Church of St. Sophia in Kiev was the see of the metropolitans "of Kiev and all Ukraine-Rus'." Here took place the ordination of the higher priestly hierarchy. It was here also that in 1051 the first metropolitan of Ukrainian nationality, Hilarion, performed divine service. Religious ceremonies connected with the accession of the Ukrainian grand princes to the throne were celebrated in the cathedral. And here, according to later tradition, Grand Prince Volodymyr Monomakh was said to have been crowned with the diadem and adorned with the shoulder cape (*barma*) of the Byzantine emperors.⁷ The chronicles contain direct

⁵ Povest' Vremennykh Let, *PSRL* I, 1 (2nd ed., 1926), p. 153. S. H. Cross, *Russian Primary Chronicle*, p. 226.

⁶ p. ex., A. I. Ponomarev, *Pamyatniki drevne-russkoi tserkovno-uchitel'noi literatury*, I (1894), p. 74.

⁷ P. Lebedintsev, "O sv. Sofii kievskoi. . ." p. 11.

evidence of the ecclesiastical ritual performed in St. Sophia on the ascension of a grand prince to the throne. "Vyacheslav Volodymyrovych entered Kiev, rode to St. Sophia and assumed the throne of his father and grandfather." In another passage we read: "Ryuryk (Rostyslavovych) entered St. Sophia and having made adoration to the Saviour and the Mother of God, assumed the throne of his grandfather with great glory and honor."^s

The Church of St. Sophia also served as a burial place for the grand princes and metropolitans of Ukraine. The founder of the cathedral, Grand Prince Yaroslav the Wise (d. 1054), his son Grand Prince Vsevolod (d. 1093), his grandsons, Grand Prince Volodymyr Monomakh (d. 1125) and Prince Rostyslav Vsevolodovych (d. 1093) and his grandson, Vyacheslav Volodymyrovych (d. 1154) are buried here. In the southern lateral nave rest the remains of the Kievan metropolitans from the period of the Grand Princes. In the same nave are the tombs of the metropolitans of the epoch of the Cossack hetmans and of later periods—Sylvester Kosov (1647-1657), Raphael Zaborovs'ky (1731-1747), Arsenius Mohylyans'ky (1758-1770), Gabriel Kremenets'ky (1779-1783), Samuel Myslavs'ky (1783-1796), Hierotheus Malys'ky (1796-1799), and Serapion Oleksandrivs'ky (1802-1824). Gedeon Chetvertyns'ky (1685-1690) is buried near the St. Volodymyr altar and Metropolitan Eugene Bolkhovitinov (1822-1837) in the Nave of the Presentation.

St. Sophia — the palladium of the Ukraine, was yearly visited by a vast multitude of pious pilgrims from all parts of the Ukraine and from foreign lands, who spread abroad the tale of its dazzling beauty and enormous riches.

St. Sophia Square for hundreds of years has been the scene of numerous lay and ecclesiastical festivals. In front of the cathedral the clergy and people of Kiev organized a solemn reception for Hetman Bohdan Khmelnyts'ky, who entered the capital after his victorious campaign of 1648. Also before the cathedral the independence of the Ukraine was declared by the Fourth Decree ("Universal") of the Ukrainian Central *Rada* on January 22, 1918. From the same place on January 22, 1919 the unification of all Ukrainian lands into one all-embracing Ukrainian State was proclaimed.

The ancient Church of St. Sophia has not remained in its original form. As a result of frequent wars the church was repeatedly sacked and damaged, because the wealth of the Kievan State and the opulence of its churches attracted numerous invaders. In 1169 Kiev was plundered and razed by the Prince of Suzdal', Andrei Bogolyubski. The prince robbed its inhabitants, monasteries and churches, including St. Sophia, and carried away all precious objects, ecclesiastical vessels, icons, crosses, service books and even bells. In 1180 the church was damaged by fire. In

^s *Letopis' po Ipatskomu spisku (The Hypatian Chronicle)*, ed. of the Archeographic Commission (St. Petersburg, 1871), pp. 290 and 457f. Cf. also, *Sbornik materialov po istoricheskoi topografii Kiev i ego okrestnostei* (Kiev 1874).

1203 Kiev suffered another pillaging attack under the siege of Prince Ryuryk Rostyslavovych. In the *Laurentian Chronicle* there is the following description of this event:

On the second of January, Kiev was taken by Ryuryk and the descendents of Oleg and by (the troops of) the whole Cuman land, and they did such evil in the Rus' land as had not befallen Kiev from the time of its baptism... not only did they take and burn Podol'e, (the lower city), but they also took the mountain (the upper city) [Hora], and they ransacked the metropolitan Church of St. Sophia and they did the same to the Tithe Church of the Holy Virgin and to all the monasteries, and they stripped some icons while others they took with them, along with venerable crosses and holy vessels and books and the vestments of the first princes of blessed memory which had been hung in holy churches in memory of them. (*PSRL* 1, 2, 2nd ed., Leningrad 1926, p. 418).

In 1240 Kiev suffered its first Mongol invasion. Hordes of Khan Batu destroyed, among the buildings of the city, the Tithe Church and severely damaged St. Sophia whose exterior and interior richness impressed them greatly. Inside the church they sought treasures in the walls, in the vaults, in the tombs of the princes; and they carried away all that fell into their hands. After this invasion the Church of St. Sophia began to decay. So diminished was the population that for a long time no services were held there. Furthermore, there was a long vacancy on the metropolitan throne following the disappearance of Metropolitan Joseph I after the Mongol invasion. Not until ten years after the sack of Kiev did Metropolitan Cyril III (1250-1280) have the church restored. Again in 1375 more repairs on the church were made by Metropolitan Kyprian.

In 1416 Kiev was ruined and ransacked by the Khan of the Crimean Tartars, Edigai, and in 1482, by Khan Mengli-Girai. Having robbed St. Sophia, Mengli-Girai sent a golden chalice with paten to the Muscovite Prince Ivan III as a token of respectful friendship. In the same year, when it came to a final partition of the metropolitan see of Rus' into the metropole of Moscow and that of Kiev and Lithuania, Grand Duke Withold of Lithuania decreed that "the Kievan Metropolitan should occupy the throne in St. Sophia." But the Metropolitan did not obey the duke's injunction for a long time and lived in the Lithuanian city of Novgorodok or in Vilna. One of the metropolitans, Macarius, decided to visit devastated Kiev and the Church of St. Sophia in 1497 but before reaching the city he was killed by the Tartars. Eighty years passed after this event before a metropolitan dared live permanently in Kiev, and the Church of St. Sophia remained in neglect. In a report submitted towards the end of the 16th century by a Kievan official to the Polish king it is written that "the church has become a den for wild beasts and weeds grow on its naked vaults."

During the rule of the 16th century Metropolitan Eliah Kucha (1577-1578), Bohush Hul'kevych-Hlibovs'ky, the vicar of the church undertook some repairs. In the words of a contemporary document, he "helped and assisted considerably in the repairing of the great Church of St. Sophia, covering it with a roof and shingles, which he payed for out of his own

purse.”⁹ Nevertheless, a new period of decay began. In 1595, only one year after Metropolitan Michael Rohoza had accepted union with the Catholic Church, the Galician nobles were calling the attention of the Kievan Metropolitan Onesyphor Divochka to the fact that the “Arche-piscopal Church of Kiev (i. e. St. Sophia) has been given to some heretic.”¹⁰ They also pointed out that, under the administration of this “heretic,” the cathedral of Kiev lacked roofing, its ceiling and vaults were in need of repair, the building had settled and threatened to collapse — for which reasons services in the church had been discontinued.

The Catholic Bishop of Kiev, Wereszczynski, has left the following description of St. Sophia in 1595:

This priceless shrine was of elaborate construction, not only were its walls faced with stone resembling chalcedony but within, instead of paintings, it was adorned with holy images in multicolor, gold, enameled stones. So skillfully were these icons made that the saints represented upon them might appear to be alive... The church is crowned by twelve cupolas and over the middle, in lantern form, rises the thirteenth, the dome. Inside, this dome is embellished with exquisite mosaics of the four Evangelists and the other Apostles and admits sufficient light into almost all the church. Many are those who agree that in all Europe no church could be found which would outshine those of Constantinople and of Kiev by the richness of their adornment... Unfortunately at the present time this shrine has become a shelter for cattle, horses, dogs and swine and its rich adornments are washed away by rain trickling down through the holes in the roof. In some places its walls have begun to collapse... Half of the cause of all this lies with the negligence of the Kievan metropolitans and the indifference of the nobles of the Greek faith.¹¹

Detailed as is this description it hardly attests to the Catholic bishop's objectivity, since it is difficult to place the blame for reducing the church to this state on the Ukrainian metropolitans.

In 1596, Heidenstein, secretary to the Polish King Sigismund III, described the church as follows:

The Church of St. Sophia is in such a deplorable state that services have been discontinued there... Even today one can distinguish traces of its past greatness and opulence. The whole shrine is covered with mosaics and frescoes after the model of Constantinopolitan and Venetian churches. It is second to none with respect to its structure and the skill of its workmanship. The narthex and the columns are of porphyry, marble and alabaster. Still this most beautiful edifice is in such a state of neglect that it lacks a roof and every day brings it nearer to complete ruin.¹²

The description of the St. Sophia Cathedral which we owe to another observer of the end of the 16th century is not devoid of interest:

⁹ *Akty zap. Rossii*, III, no. 83; S. Golubev, “Materialy dlya istorii zapadno-russkoi tserkvi,” *Chteniya obshchestva Nestora letopistsa*, V, (Kiev 1891), p. 197.

¹⁰ *Akty zap. Rossii*, III, no. 146.

¹¹ Josef Wereszczynski, Bishop of Kiev, “Sposób osady nowego Kijowa...” in: *Pisma Polityczne*, ed. K. J. Turowski, *Biblioteka Polska*, fasc. CXXIV-CXXVI, (Kraków, 1858), pp. 35-57, esp. 36f.

¹² *Sbornik materialov po istoricheskoi topografii Kieva*, II (1874); P. Lebedintsev, “O sv. Sofii kievskoi...” p. 14.

Among the ruins there towers the Church of St. Sophia, built long ago after a Greek model with a great expenditure of money and labor. Its floor is covered with mosaics, and gold and azure are still shining in its vaults and chapels. In the edifice itself the columns are of porphyry and alabaster.¹³

Between 1610 and 1633, the Church of St. Sophia was in the possession of the Uniates. But even before that time a certain Priest Philip gave a silver ark belonging to the church to the Archpriest (protopope) Ivan Ostrovets'ky who took the reliquary and "sold to various persons stones hewn from the pillars and steps."¹⁴ In 1605 the Church of St. Sophia was taken away from Priest Philip and again became the cathedral of the metropolitan and the church for all clergy and faithful of Kiev. However this did not last long for, as a contemporary document records, "in 1609 there were no services in St. Sophia and priests stopped coming with crosses to celebrate there."¹⁵

In 1621, the inhabitants of Kiev complained that a certain *pan* Sadkowski "stripped the Church of St. Sophia, took the lead away (i.e. pulled off the lead layer from the roofs of the cathedral) and deliberately covered the roof with slats so that the building's remaining parts might fall down as other walls had already done." The petitioners asked that the church at least be thatched "in order that it may not rot away."¹⁶

Athanasius Kal'nofoys'ky, a monk of the Kievan Pechers'ka Lavra Monastery describes the state of St. Sophia in a passage of his *Tera-turgima* (1638): "on the 6th of September, 1625, when Thomas Zamoiski was voivode, the entrance of the cathedral was blocked by a piece of a wall which had fallen and by a heap of rubble. Fissures could be seen in many places in the walls."¹⁷

The Ukrainian clergy made every effort to reclaim their church from the Uniates, even approaching the Polish king on this matter. In 1632, King Wladyslaw finally granted that the church be returned to the Orthodox, but it was not until the next year that the Metropolitan of Kiev, Peter Mohyla, took over the cathedral from Joseph Velyamyn Ruts'ky, the vicar of the Uniate metropolitan. The church, however, "had no roof and lacked adornments within and without."¹⁸ It is probable therefore that the mosaic floor of the church was destroyed some time between 1497 and 1633. P. Lebedintsev places this loss in the years 1610-1633.¹⁹ The L'viv (Lemberg) printer M. Sl'ozka informs us in his edition of a collec-

¹³ *Severnny arkhiv*, (1822, no. 1); N. Zakrevski, *Opisanie Kieva* II, p. 782.

¹⁴ O. Levitski, "K istorii vodvoreniya v Kieve unii," *Chteniya obshchestva Nestora letopistsa* V (Kiev 1891), p. 142.

¹⁵ *Trudy 3-go arkhelogicheskogo S'ezda v Kieve*, I, p. 67 and III, p. 137.

¹⁶ S. Golubev, *Kievski mitropolit Petr Mogila i ego Spodvizhniki*, II (Kiev 1898), p. 415.

¹⁷ *Teratourgima lubo cuda*... Athanasiusza Kalnofoyskiego, (Kiev, 1638), p. 196. Cf., also, F. Ernst, "Kyyivs'ka arkhitektura XVII viku," *Kyyiv ta yoho okolytsya v istoriyi i pamyatkakh*, (Kiev, 1926), pp. 141-145.

¹⁸ *Akty Yugo-zapadnoi Rossii* III, no. 18.

¹⁹ P. Lebedintsev, "O sv. Sofii Kievskoi..." p. 14f.

tion of liturgical texts called *The Flower Triodion* (1642) that the Metropolitan P. Mohyla had ordered services in St. Sophia resumed and started restoration of the church. In order to rebuild the half-ruined and devastated cathedral, time and great sums were needed, but the metropolitan was not deterred by such difficulties. The expenses of the restoration were covered by contributions of the metropolitan and various patriotic donors. Mohyla covered the church with a new roof, filled the cracks in the walls and the domes, and added four small apses in the external galleries, which he provided with new altars. He buttressed the main altar apse; he restored the more important parts of the interior and the main altar table. With respect to this latter, only the marble slab of the original is preserved, the rest having been destroyed under the Soviet regime. The floor was covered by multicolored tile. The metropolitan also ordered a new iconostasis which, according to Paul of Aleppo, the archdeacon of Macarius, Patriarch of Antioch, "defied all description for the beauty and variation of its carvings and gilding." Moreover, Metropolitan Peter Mohyla provided the church with liturgical books, vestments, vessels, and other ecclesiastical objects. He died in 1647 before the completion of the restoration. A great deal of the work must have been left undone, for Paul of Aleppo, a member of Patriarch Macarius' party which visited Kiev in 1654 on its way to Moscow, describes St. Sophia in the following terms: "Unfortunately, one half of it, from the western nave, is in ruins. . . at present, on the right hand as you enter the western gate are two ruined and abandoned tabernacles."²⁰

Two years before (1651), the army of the Hetman of the Duchy of Lithuania, Janusz Radziwill, had entered Kiev. The Dutch painter Abraham van Westervelt, who was among those in the hetman's retinue, made a series of drawings of contemporary Kiev among which are several of St. Sophia. The church, especially its exterior galleries, appears to be in utter ruin in Westervelt's sketches.

The restoration begun by Peter Mohyla was continued by Metropolitan S. Kosov between 1647 and 1657. He finished the rebuilding of two chapels. Under the rule of these two metropolitans the external appearance of the church differed but little from the original. The years between 1657 and 1685 are known as the period of "Ruin." During this time the Ukraine was torn by internal struggles which followed Hetman Bohdan Khmel'nytsky's death and the country's union with Muscovy. In this period the higher clergy seldom lived in Kiev and as a result the Church of St. Sophia stood neglected. In 1685 Prince Gedeon Svyatopolk-Chetvertyn'sky ascended the metropolitan throne. He allowed the Kievan metropole to become dependent upon the Patriarch of Moscow. In so doing he disregarded the stubborn resistance of the Ukrainian clergy and the faithful who wished to maintain the autocephalic character of their own church.

²⁰ For the most recent edition of the account of Paul of Aleppo, cf. "Voyage du Patriarche Macaire d'Antioche," texte arabe et traduction française par Basile Radu, *Patrologia Orientalis*, XXVI, fasc. 5, (Paris 1949). The English quotation has been taken from F. C. Belfour, *The Travels of Macarius*. . . I (1836), p. 225.

Gedeon Chetvertyns'ky ordered the western part of the church to be cleared and the western wall restored. Probably at this time the central composition of the fresco depicting the family of Grand Prince Yaroslav was destroyed. The two chapels next to the western main portal which led to the St. George and St. John the Baptist naves were restored at this same time. The removal of the rubble from the St. George Chapel led to the discovery of the sarcophagus of Grand Prince Yaroslav. The sarcophagus was moved to the altar of St. Volodymyr nave in the northeastern part of the church where it stands today.

Under the rule of Metropolitan Barlaam Yasyns'ky (1690-1707), a final restoration of the church was made possible by the liberality of Hetman Ivan Mazepa. It was in the Mazepa period, which saw the rise of so many buildings constructed in the so-called Ukrainian Baroque style under the auspices of the Hetman and of the Cossack nobility, that the reconstruction of the Church of St. Sophia was completed. Except for the western part, we still see the church as it was restored in the Mazepa period.

During the repair of the southern and northern lateral galleries a story topped with two cupolas was added over each and new naves and altars in these new additions were installed. The restoration made necessary certain changes in the roof. The ruined spires of the towers were covered by new cupolas. The southwestern cupola was completely dismantled and built anew over the baptistry so as to obtain a symmetry with the northwestern tower. Naves with the Ascension and Transfiguration altars were constructed under these towers. The exterior entrances to the towers were walled up and new openings cut from the interior of the church. The walls of the church were made flush with a cornice and adorned with baroque pediments; the western wall was outfitted with a beautiful baroque fronton (removed, along with some of the pediments, in 1887). All the cupolas, which were originally hemispherical, were given the pear-shaped baroque form characteristic of the Ukraine. The warped walls of the southern and northern lateral galleries were buttressed to support both the first story and the western exterior wall which were being erected above them. Two of the buttresses supporting the altar apses had been built as early as the time of Peter Mohyla, as may be ascertained from the sketches of Westervelt. The construction of the three-story brick bell tower belongs to the same period. The tower replaced a previous wooden one probably built under Mohyla. The successors of Metropolitan Barlaam Yasyns'ky introduced an ever-increasing number of oil paintings in the interior of the church, thus covering the original frescoes. In the thirties and forties of the 18th century, the Church of St. Sophia was enriched by Metropolitan Raphael Zaborovs'ky, who equalled Hetman Mazepa in his love of the arts, and who restored and introduced necessary architectural changes in most of the churches of Kiev. Since the walls of the Mazepa bell tower had begun to warp, Zaborovs'ky instructed the architect J. Schädel to rebuild its two upper stories. He had two large bells cast for the tower and enclosed the precinct of St. Sophia with a brick wall. In the interior, he had a new three-story



St. Sophia. A drawing of the eighteen-forties.
Катедрa св. Софії. З малюнка 1840-их рр.

iconostasis built, with a royal gate of silver and gold, to replace that from time of Metropolitan Mohyla. Zaborovs'ky also adorned the church with silver chandeliers.

By "Her Majesty's Ukase," dated 1786, the Cathedral of St. Sophia was shorn of all its estates, the major part of its lands and its fishing tithe. The same ukase ordered discontinued the payment of a treasury subsidy to the cathedral. At the same time the monks were expelled from the cathedral monastery, and the church itself was renamed the Sophia Cathedral Church of Kiev (*Kievo-Sofiiski Kafedral'ny Sobor*).

Between 1742 and 1757 the Kievan Metropolitan Timothy Shcherbats'ky had the roofs of St. Sophia covered with tin and the bulbs of the cupolas gilded. In 1843 a piece of plaster unexpectedly fell down in the Theodosius altar next to the archpresbyter's sacristy, laying bare ancient frescoes. When the painter F. Solntsev, a member of the Academy of Arts, was notified of this disclosure, he expressed the opinion that the walls of the whole church might be covered with similar frescoes. A report on this important discovery was submitted to Emperor Nicholas I who "deigned direct the Holy Synod" to "find the means for the uncover-



St. Sophia's western façade before the alterations of the 19th century.
A drawing by F. Solntsev.

Західня фасада св. Софії до її перебудови в 19 ст. Малюнок Ф. Солнцева.

ing and restoring of ancient frescoes on all the walls and pillars of the Cathedral." Following this directive, a special committee was appointed which consisted of Metropolitan Philaret, Governor-General D. Bibikov, Academician F. Solntsev and several architects. The year 1843 opened a rather gloomy period in the history of St. Sophia, ironically enough spoken of as a period "of complete restoration of its magnificence and order without and within." In reality, the main frescoes and part of the mosaics of the time of Grand Prince Yaroslav, which had withstood the impact of more than eight centuries, were painted over with oils.²¹ A certain Fagt, "master of housepainting," was entrusted with the removal of the plaster covering the frescoes. The restoration of uncovered frescoes began in the same year (1843). First, Peshekhonov was given the task and Academician Solntsev was to supervise the painter's work. Two years latter Peshekhonov was dismissed for incompetence and his task taken over by an old monk of the Lavra Monastery, Irenarchus, whom the historian of Kiev, N. Sementovsky described as "a man completely unacquainted with the style of ancient icon painting."²² By 1862

²¹ V. Chagovets, "Kievskaya Sofiya," *Chteniya obschestva Nestora letopistsa*.

²² N. Sementovsky, *Kiev, ego svyatyni i drevnosti*, (Kiev 1871), pp. 69-103.

we find still another, a priest by the name of Joseph Zheltonozhsky, working at the restoration of the frescoes.

In this period almost all the frescoes of St. Sophia were thus "restored," the only exceptions being those of the Michael altar. Between 1843 and 1853 a total of 2,487 entire fresco compositions, individual figures and ornaments, were either re-touched or painted over completely. It is true that Academician Solntsev cannot alone bear the responsibility for this "restoration." In the first place, he was not the only member of the committee and, in the second, he was too busy a man to be able to supervise the work or to convince other member to employ the proper restoration methods known at that time.

Academician Solntsev made a very important contribution to the subsequent scholarly investigations of the church by his exact survey of the building. His reconstructions and detailed sketches of mosaic and fresco compositions later appeared in two luxurious atlases.²³ A series of other works were carried out in the interior of the church. The dome, the vault of the main nave and the background between the figures of the saints were gilded. To open a view upon the altar mosaic, the upper story of the main iconostasis was removed and the remaining part gilded once more. In 1864 the floors of the church in all the naves, galleries and even the steps of the towers were covered with cast-iron plates patterned in relief. In the same period a new story was added to the bell tower and its cupola covered with copper and gilded.²⁴ In 1882 an exonarthex was built on the site of the collapsed western part of the gallery between the baptistry and the northwestern tower. Under it a furnace room was installed at a considerable depth to provide heating for the cathedral. In the process of laying the channels, which ran deep under the floor, parts of the original flooring were completely destroyed.²⁵

About this time the beautiful Baroque pediment of the western facade, dating from the end of the 17th and the beginning of the 18th century, was remodeled. Also the roof of the cathedral was changed from ridged to semi-circular, following the shape of the arches, vaults and cupolas, as it was in the time of Yaroslav the Wise. Thereafter, no important restoration activity was undertaken in St. Sophia for a long time except for routine repairs and clumsy attempts at fastening the mosaics to the walls where they had pulled away. They were reinforced simply by driving large nails into the walls.

²³ "Kievski Sofiiski Sobor," *Drevnosti rossiiskago gosudarstva*, I-IV, ed. Russkoe Arkheologicheskoe obshchestvo (St. Petersburg 1871-1887).

²⁴ P. Lebedintsev, "Vozobnovlenie Kiev-Sofiiskago Sobora v 1845-1853 gg.," *Trudy Kievskoi Dukhovnoi Akademii*, (Kiev 1878). Cf., also for comparison, *idem*, "O naruzhnosti Kiev-Sofiiskago Sobora v drevnem vide," *Kievskie Eparkhial'nye Vedomosti*, (Kiev 1862, no. 7).

²⁵ M. Karger, *Arkheologicheskie issledovaniya drevnego Kiya. Otchety i materialy (1938-1947 gg.)*, (Kiev, Akad. Nauk. Ukr. S.S.R., 1951), p. 229.

It was only after the beginning of the Ukrainian struggle for independence in 1917-1919 with the creation of the independent Ukrainian State that a more thorough investigation of the Church of St. Sophia was made possible. From 1917 on, research was carried out by the Central Committee for the Preservation of Ancient Monuments and Art and, from 1918 on, by the Ukrainian Academy of Sciences. Detailed photographs were made of the interior and exterior of the church by N. Negel, S. Arshenevs'ky, M. Makarenko and Y. Krasys'ts'ky.

During the Russian attack on the Ukraine in January 1918, the Cathedral of St. Sophia was seriously damaged by the artillery fire of Muraviev's Bolshevik troops. The Russians ignored the fact that the Government of the Ukrainian Democratic Republic had declared Kiev an open city in order to preserve its architectural monuments and had departed the capital.²⁶ Bolshevik artillery fire did not spare the most important ancient monuments of the capital which were hit by some 200 to 250 shells. The valuable collections of Ukrainian art, such as those of Professor V. Krychevs'ky and M. Tereshchenko, and the house of the President of the Ukrainian Democratic Republic, M. Hrushevs'ky, were destroyed. The Old City and the quarter of Pechers'ke also suffered appreciable damage. Several dozen shells hit the area about the Golden Gate, the Tithe and St. Andrew Churches and the walls of the St. Michael Monastery. Some of them struck the refectory church of the St. Sophia Monastery, the St. Sophia bell tower and the cathedral itself. One of the shells hit the wall of the cathedral's old altar. Fortunately the mosaics were saved although they became loose and in places fell down. During the second Soviet attack of October 1918, a shell pierced the church's western wall above the gallery.²⁷

In the first years of the Soviet regime, scholarly investigation of the Church of St. Sophia were continued by the St. Sophia Commission under the Ukrainian Archeological Committee of the Ukrainian Academy of Sciences, the Department of Architecture of the Ukrainian Museum *Horodok* (formerly Kiev-Pechersk Monastery) and the Central Authority for Inspecting Art Monuments of the Country. The photographs of the cathedral made by I. Morhilevs'ky, D. Demuts'ky, M. Skrypnyk and I. Stalyns'ky belong to this period. Some of them have been used in the present work. As a result of the intense and well-planned activity of these institutions and through state subsidies and contributions of private individuals, the church was repaired and the western wall, which was hit by a shell in 1918, reinforced. Moreover, the 19th century oil paints were removed

²⁶ From the proclamation of the Ukrainian Central *Rada* to the citizens of the Ukrainian Democratic Republic, dated March 11, 1918, in Kiev: "The Russian Government of the Bolshevik People's Commissars... staged an all-out attack against Kiev and began to cover it with merciless artillery fire... In order to avoid the destruction of the capital of the Ukraine, the Central *Rada* and the Council of People's Ministers decided to leave Kiev."

²⁷ F. Ernst, *Khudozhestvennyya sokrovishcha Kieva, postradavshiya v 1918 godu*, (Kiev, 1918), pp. 3-8; G. Lukomski, *Kiev*, (Munich, 1923), p. 38.

from a part of the ancient frescoes; the mosaics were cleaned and reset and the frescoes which had been pulled loose were fixed. This work was supervised by the artist M. Boychuk in 1919. At the same time investigation of the original architecture of the church proceeded by taking soundings and by stripping a part of the walls of their plaster. The survey of the church was continued and small sections of the original floor were discovered. A number of articles and monographs on the church were then published by such authors as F. Shmit, M. Makarenko, I. Morhilevs'ky, O. Novyts'ky, M. Novyts'ka, F. Ernst, V. Lyaskorons'ky and others.

While this research work was going on, the Soviet authorities began to carry out propagandistic and anti-religious measures. In 1934 the holding of service in the church was forbidden. Soviet tourist guides do not disguise the reason for this decision. For instance, in one of them we read, "For many years, the church was not only a center for the religious deception of the masses, but also a nest of counter-revolutionaries, where all the black forces of reaction were concentrated..." Two other passages inform us: "During the Great October Socialist Revolution the priests of the cathedral indulged in propaganda against the Communist Party and Soviet power, while proclaiming long life to the power of the Ukrainian bourgeoisie, the Central *Rada*." "In 1920 an autocephalous church was founded in the cathedral where Petlura's officers, in priestly disguise, conducted their base work which aimed at the separation of the Soviet Ukraine from Soviet Russia."²⁸ In fear of this last type of activity the Party and the Soviet Government, acting "in the name of the working masses," transformed St. Sophia into a historical monument and named it the St. Sophia Museum in which was conducted research closely associated with the anti-religious program. After the official discontinuation of divine service in St. Sophia Cathedral, the clergy of the Ukrainian Autocephalous Church and its Metropolitans, Basyl Lypkivs'ky and Mykola Borets'ky, were either sent to forced labor or liquidated as "bearers of the opiate of religion." In a short time two metropolitans, thirty bishops, thousands of priests and tens of thousands of the faithful fell victim to the Government's oppressive measures.

Simultaneously, the Soviet Government began to confiscate the cathedral's most precious ecclesiastical objects. The treasures, allegedly set aside to satisfy the needs of the industrialization of the U.S.S.R. and for the relief of the famine-stricken population of the Volga region, were sold abroad, and gold and silver objects of high artistic value melted down into bars. The resistance offered by scholars and museum workers was to no avail and was followed by severe repressive measures. Some of the most prominent of the Ukrainian art historians such as Professors F. Ernst, D. Shcherbakivs'ky and M. Makarenko paid for the protest with their lives, while many others simply disappeared and were replaced

²⁸ Confidential instruction for St. Sophia guides, drawn up by the authorities of the State Architectural and Historical Monument "The Sophia Museum" and endorsed by the Art Administration of the Council of People's Commissars of the Ukrainian S.S.R. in 1939.

by Communist Party members. The remaining museum personnel no longer dared to defend the art treasures. As a consequence of this the valuable collection of the bishop's vestry, the so-called *skarbets'*, was lost. It contained such relics as the silver-plated cyprus cross of Metropolitan Macarius (16th century), the six-armed cross of Metropolitan Joseph Tukul'sky, a *panagia* (an image worn around the neck by bishops) with a crucifixion and a head of St. John the Baptist, a *panagia* in the form of an eagle above which angels held a crown (18th century), a *panagia* of Gedeon Chetvertyns'ky set with amber, a *panagia* of R. Zaborovs'ky set with diamonds and rubies, and a *panagia* of Samuel Myslavs'ky (1784). One ivory *panagia* bore the inscription "In the year 1580 Gedeon (i.e. Balaban), Bishop of Lviv." Moreover, the vestry contained valuable gold-plated mitres, set with precious stones, and richly bound gospels dating from the 17th to the 19th centuries, etc. Among the precious vestments confiscated by the Government the following deserve special mention: the robe of Gedeon Chetvertyns'ky made from gold brocade satin embroidered with pearls and diamonds and his amber-encrusted staff; two silver brocade *sakkoi* of Raphael Zaborovs'ky embroidered with diamonds; a brocade *sakkos* and an *omophorion* of the Metropolitan Joasaph Krokovs'ky; a Georgian *omophorion* dating from 1611 with scenes representing the twelve annual feast days embroidered in gold upon it; a *sakkos* made from a Venetian mantle which had covered an 18th century statue of the Madonna. Between 1935 and 1937 eight Baroque iconostases, all works of local Ukrainian artists of the 17th and 18th centuries, were dismantled. The most valuable of them was the iconostasis of the Altar of the Presentation (18th century), which had formed the middle story of the main iconostasis and was transported to this altar in 1888. Other destroyed iconostases were those of the St. Nicholas and St. Andrew altars, the valuable iconostasis of the Epiphany Altar on which the story of Christ's baptism was carved, that of the Transfiguration altar on which Mount Tabor and the Transfiguration were depicted and that of the Passion altar representing the Crucifixion. The Government ordered the gold leaf stripped from these monuments of Ukrainian Baroque wood carving and the carving themselves burned. The royal gate, weighing 114 kilograms and made of silver reliefs covered with gold, which was located in the main iconostasis, the work of the Kievan masters Volokh and Zavadovs'ky (1747), was taken away. Among the other objects removed from the cathedral were four silver candelabra of the 17th century, which hung from brackets in front of the icons of the main iconostasis, and the silver vestments of the four main icons, the so-called *Namisny ikony*. The silver coffin containing the relics of Metropolitan Macarius, which had stood in the St. Michael nave in front of the iconostasis, was also removed. Chandeliers from various parts of the church disappeared: one, which hung above the central part of the temple, a bronze work in the Ukrainian Baroque style of a prominent master which was donated by Metropolitan Raphael Zaborovs'ky in the thirties or forties of the 18th century. Two larger chandeliers were removed from before the altars of Joachim and Anna and that of the Three Pontiffs.

A third, donated by Metropolitan Timothei Shcherbats'ky and of the same workmanship as the vestments of the *Namysny* icons was taken from before the ambo. The altars were stripped of their gold-plated decorations, and silver candelabra, candlesticks, liturgical vessels and rich vestments, rugs, and icons were seized. Finally, the cathedral library containing a large number of rare editions was confiscated. The Ostroh Bible of 1581, the L'viv Acts of the Apostles and Epistles of 1574, about a thousand manuscripts, autographs of Metropolitan Peter Mohyla and Dmytro Rostovs'ky and many other old theological works, indicative of the religious scholarship of the 17th and 18th century, were among the choice pieces thus lost by the library. Only a part of the library's rare editions and an insignificant portion of the treasures of the bishop's vestry could be saved for the so-called Ukrainian Museum *Horodok*, situated near the Kievan Lavra, and for the library of the Ukrainian Academy of Sciences. Unfortunately, most of these remnants were plundered by the Germans during the occupation of 1941-1943. The bells with baroque reliefs and inscriptions were removed from the St. Sophia bell tower: the "Raphael" bell cast by the celebrated Master Motorny in 1733 and weighing about one and a half tons; the "Eagle" bell, weighing over a ton; and ten other bells of various weights.

But this short list in no measure covers the great number of objects of material and artistic value which the church possessed before the advent of the Soviet regime. Many exhibits of the so-called St. Sophia Architectural and Historical Museum, such as the exhibits dating from the period of the Grand Prince belonging to the Section of Architecture and Painting, and many icons of the 17th and 18th century were stolen by the Germans in 1943.

Between 1920 and the forties, almost no restorations were made in St. Sophia except the repair of the western part of the arch, damaged by a Bolshevik shell in 1918, and routine repairs of the roof. In 1938-1939 an exhibition of projects by the architectural units of the Ukrainian S.S.R. was arranged in the Nave of St. John the Theologian. In the process of the remodeling, the shape of the 17th century windows was changed, all the religious paintings were whitewashed, a new floor was laid, and — to cap it all — a monstrous gypsum statue of Stalin installed. When large exhibition frames with architectural models and parts of the statue of the "genius of mankind" were being carried up the narrow spiral staircase to the St. John nave, the 11th century frescoes of the north-western tower were badly scratched. About the same time the Dormition nave was transformed into the museum office where all the wall paintings were covered with whitewash, among them the beautiful 18th century picture of the Holy Virgin's Dormition. A parquet floor was laid on a damp and badly insulated foundation so that it moulded and buckled in places and the damp rot also endangered other parts of the building. The Transfiguration and Ascension Chapels, in both towers, were converted into auxiliary museum offices, a photographic laboratory, and so forth. Here, changes were made in the ceiling, the walls were plastered over and all the 18th century Baroque iconostases were dismantled.



Patriarch's seal (lead) of 11th century.
Олив'яна патріарша печатка 11 століття.

In each of these remodeled rooms primitive stoves were installed from which the smoke escaped by stove-pipes leading through the windows. The premises of the bishop's library and vestry were used for the exhibition rooms of the architectural museum, which contained photographs and drawings of churches of the Grand Princely period and specimens of architectural details of 11th and 12th century Kievan churches dismantled by the Soviet authorities. In one of these rooms, which had direct entrance from the southwestern tower, a part of the mosaics and frescoes of the dismantled St. Michael (St. Demetrius) Monastery were exhibited. The mosaic figures of St. Demetrius of Thessalonica and some other frescoes were taken to the Tretyakov Gallery in Moscow.

In spite of the difficulties, a considerable amount of research was carried on in these years. In addition to restoration of the frescoes, the fixing and cleaning of the mosaics, and the reconstruction of the original floor, in 1935-1936 the bases of the octagonal columns were uncovered in the western wing of the crossing, as were the marble thresholds of the main (i.e. western), southern, and northern entrances. In the central part of the church the floor was stripped down to the original level and this led to the discovery of the true proportions of the interstices between the arches, piers and columns, and the remnants of the lower part of frescoes. Excavations were made in both towers and in the northeastern part of the St. Volodymyr nave. In the southern wing of the crossing of the plan, a slab of slate encrusted with smalt was discovered and fragments of a mosaic floor were found in the eastern part of the church. A room, probably a treasury (*gazophylakion*), was discovered under the southwestern tower. Up to that time it had been walled up and its existence unknown. On the walls and vaulted ceiling of this room a fresco ornament was found which was in an excellent state of preservation because, fortunately, it had not been painted over as had the other frescoes of St. Sophia. The northwestern tower yielded much new material. There, frag-

ments of mosaic floor and glazed slabs, small single fragments of smalt and the raw materials for its preparation, came to light.

In addition, an interesting seal belonging to an 11th century patriarch was found. This seal was made of tin and was about four centimeters in diameter. On one of its faces the Holy Virgin of Blachernae is represented, the other carries the Greek inscription:

+ ΕΥ
ΣΤΡΑΤΙΟΣ
ΕΛΕΘΥΑΡ (ΧΙ)
ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤ(Ι)ΝΟΥ
ΠΟΛΕΩΣ ΝΕΑΣ
ΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΟΙ
ΚΟΥΜΕΝΙΚ (ΟC)
ΠΡΙΑΡ (ΧΗC)

"Eustratius, by the Grace of God, Archbishop of Constantinople, the New Rome, Oecumenical Patriarch." M. Karger rightly believes that this seal belonged to the Patriarch Eustratius Garides, who ascended the throne in 1081, and that it found its way to Kiev in connection with the correspondence carried on between Eustratius and the Kievan Metropolitan John II (1077-1089).²⁹

In 1945 a deep ditch was dug across the precinct of St. Sophia by the authorities of public works. During this excavation walls of the Grand Princely period were disclosed near the northwestern corner of the cathedral. In 1946 archeological diggings were undertaken on this site and ruins of a large three-chambered brick kiln unearthed. During the same period a trial shaft was dug near the northern wall of the garage (the northeastern corner of the St. Sophia courtyard). Fragments of marble, slate, mosaics tessellae and frescoed plaster, shards of window glass, pieces of tin roofing and parts of a large carved slate slab, which probably belonged to one of the parapets of the galleries of the Sophia Cathedral, were uncovered in this shaft. All of these fragments must have been thrown there during one of the restorations, probably in the 17th or 18th century.³⁰

By Decree No. 793 of the Council of the People's Commissars of the Soviet Union, dated April 18, 1945, the Council of the People's Commissars of the Ukrainian Soviet Republic was permitted to found the Academy of Architecture of the Ukrainian S.S.R., superseding the Ukrainian branch of the Academy of Architecture of the Soviet Union. The same decree enjoined the president of the latter academy (Comrade Vesnin) to trans-

²⁹ M. Karger, "K istorii vizantiiskoi sfragistiki," *Vizantiiski sbornik* (Moscow-Leningrad 1945), pp. 260-264.

³⁰ M. Karger, *Arkheologicheskie issledovaniya drevnego Kieva...* (1951), pp. 246-251.

fer to the Ukrainian Academy all the property and valuables of the Ukrainian branch of the All-Union Academy which they had held as of April 1, 1945. The Museum and Architectural Monuments Division is the twelfth among the institutions of the academy. It includes the Museums of Architecture and Applied Arts and the St. Sophia Monument.³¹ From that time on, the Cathedral of St. Sophia has been under the immediate supervision of the Ukrainian Academy of Architecture with offices now located in the former Palace of the Metropolitan, which stands across the courtyard from the main portal of the cathedral.



General view of eastern façade of St. Sophia.

Загальний вигляд східньої фасади
катедри св. Софії.

³¹ *Vistnyk Akademiyi Arkhitektury U.R.S.R.*, I (Kiev 1946).



Architectural ensemble from St. Sophia Square.
From left to right: Refectory Church (Little Sophia), Bell Tower, and Cathedral.

Архітектурний ансамбль св. Софії.
З ліва направо: трапезна церква (Мала Софія), дзвіниця і катедра.

GENERAL CHARACTERISTICS OF THE ARCHITECTURE

The plan of the Kiev Cathedral of St. Sophia as it looked after the addition of the exterior galleries is a rectangle measuring 37.5 by 55 meters (119 by 180 feet) with its longitudinal axis running from north to south. Piers, in section cross-shaped, divide this rectangle into five naves which end with semicircular altar apses in the east. An exterior gallery of one story extends around the remaining three sides of the church, behind which rises the second story of the inner gallery. On the outside, the center (i.e. the main) apse is pentagonal while the remaining apses are semicircular.

The central nave (7.5 meters in width), as well as its apse, is twice the width of the lateral naves. Behind the first row of piers (counting from the apses) runs a broad, transverse arm intersecting all five naves. This arm is equal in width to that of the central nave and forms the crossing (or central square) of the church which is crowned by the dome. Two other transverse arms run parallel to the main one on the western side of the plan's rectangle. Their width is the same as that of the lateral naves. Both these transverse arms form, by intersection with the lateral naves, a system of smaller squares symmetrically divided by the longitudinal axis of the main nave. Thus they carry out the rectangle of the plan and make the composition logical and structurally justified.

On the north, west and south the original five-nave body of the church is girdled by two galleries, the interior of two stories and the exterior of one. In the eleventh century the one-story galleries were open and had the form of girdling which may still be observed today on Ukrainian churches of the 17th and 18th centuries. On the north and south, the exterior galleries, composed of pillars, arches and vaults, were covered with low sloping, half-pitched roofs. These galleries were composed of flying buttresses arranged two-by-two and roofed in transverse barrel vaulting. The arrangement of the western gallery was probably the same. The latter filled the space between the two towers standing at the northwestern and southwestern corners of the church. These towers were asymmetrically placed with respect to the axis of the main nave. The northwestern was probably built about the same time as the original church; the one opposite is of later construction. A chronicle reference to the second consecration of the cathedral by Metropolitan Ephraim (1055-1062) led P. Lebedintsev to believe that this consecration took place on the occasion of the completion of the exterior galleries and the southwestern tower, which had been ordered by Prince Izyaslav Yaroslavych.³²

³² P. Lebedintsev, *Opisanie Kievo-Softiskago Kafedral'nago Sobora* (Kiev 1882), pp. 5, 71. Speaking of the second consecration of St. Sophia, P. Lebedintsev states that "this second consecration was probably occasioned by the erection of the galleries encompassing the church on three sides and of the second tower in the southwestern corner of the edifice."

I. Morhilevs'ky has offered a very interesting hypothesis concerning the addition of the gallery and tower. During his investigation of the baptistry, he found that a flying buttress, since destroyed, did not abut against the brickwork of the pilaster of the transverse wall but touched directly on the frescoed surface. Therefore, Morhilevs'ky concluded that the construction of the exterior galleries was undertaken at a time when the main body of the church, including the interior gallery, was completed and already partly decorated with wall paintings. He considers that the builders of the cathedral, whose knowledge of engineering problems was quite adequate, planned from the very outset to add the galleries but that the work of the guild of wallpainters was not very well synchronized with that of the bricklayers. In consequence, the painters, knowing beforehand which would be the interior walls, covered them with frescoes, but they did not allow for the places where the flying buttresses supporting the structure were to become one with the pilaster.³³

During the extensive restoration undertaken between 1690 and 1707, when the rotted spires of the towers were being re-roofed, the cupola of the southwestern tower was completely dismantled and another erected over the baptistry to make it symmetrical with the north-western tower. In the 12th century, during the reconstruction of a part of the western exterior gallery, the baptistry itself probably was built. At first it was entered from the outside, then this opening was made into a window and a new entrance cut through the southern wall of the narthex. The 12th century baptistry apse was built in the aperture of the lateral arch of the southern interior gallery.³⁴

The interior arcades of the main floor gallery, over which the second floor galleries were built, were used as a burial place for prelates and members of the princely family. The exterior open arcades served as shelters from the weather and in their function resembled analogous elements of old Ukrainian wooden churches. However, sometime in the 12th century these open arcades were walled up and apertures left for windows and doors. The arcades also had a structural function, for their flying buttresses received the thrust of the church walls.

The towers, which gave access to the second story of the internal arcades (the enclosed gallery), probably also had another function. St. Sophia, as every other church of the epoch, served as a fortress and a vault where the princely family could take refuge and valuables be deposited in case of enemy attack. The towers rising at the corners of the church and overlooking the open space provided an observation point second only to the Golden Gate. From them were visible the entire city and the vast plains beyond.

³³ I. Morhilevs'ky, "Kyyivs'ka Sofiya v svitli novykh sposterezhen'," *Kyyiv ta yoho okolytsya v istoriyi i pam'yatkakh*, ed. by Acad. M. Hrushevs'ky, (Kiev 1926), pp. 102-104.

³⁴ N. Okunev, "Kreshchalnya Sofiskago Sobora v Kieve," *Zapiski otdel. russkoi i slav. arkheol. Imper. Russkago Arkheol. Obschestva* (Kharkov, 1915).

From the very first the church could be entered from three sides, *viz.*, from the north, south, and west — an arrangement which, in most cases, was followed in later Ukrainian churches. With the addition of the exterior galleries and the towers with staircases leading to the upper galleries, three portals were given to the church on the west, the main one facing the main altars and the others situated symmetrically on either side and opening into the Anthony, Theodosius and St. George altars, respectively. Through these lateral gateways one could also enter the towers. Two doorways each opened on the northern and the southern sides of the church. The doors situated nearest the eastern part led into the main transept through the triple arch of the exterior gallery; the other two led through the arches of the exterior gallery situated on the longitudinal axis of the western interior arcade. The west central three-arched portal of the church with its marble revetment is not preserved and the triple arches of the northern and the southern entrances (now opening upon the Dormition and St. John the Baptist naves) have been altered: the lateral arches have been changed into windows and the central arch into a door.

Prior to the erection of additional stories over the exterior and the changes in roofing (17th to 19th centuries), the St. Sophia Cathedral was much better illuminated since light could enter through windows in the drums of the domes (now partly walled up) and through the windows of the second story of the interior galleries which cleared the roofs of the exterior ones. The addition of upper stories on the latter blocked off this source of light for the northern and the southern parts of the church.

The masonry work of St. Sophia is Byzantine, but the technique (with some variations) had already been known to Kievan builders of the 10th century and was also used in other cities of Ukraine-Rus' in the 10th and 11th centuries. This particular method was employed in the construction not only of churches (most notably in the Tithe Church) but also of princely palaces.

This technique, known as *opus mixtum* and used from late Roman times on, consisted in alternating layers of brick and stone. Square or rectangular bricks (plinths), made of well-baked clay and measuring for the most part 35 by 36 (sometimes 35 by 32 or 35 by 26) centimeters and 4.5 to 5 centimeters thick were used. They were laid flat in horizontal courses on a thick bed of mortar, a mixture of slaked lime and ground fragments of brick. This compound had the quality of hydraulic mortar and grew stronger with time. The horizontal layers of brick were alternated with layers of stone (mostly quartzite) which was also embedded in the mortar. Only well-cut stone of the best quality was used for the facing of the walls in order to provide a smooth surface. The amount of stone used in the construction of the walls was large, since skilled workers, who were scarce at the time, would have been needed for the preparation of such a quantity of bricks and many kilns would first have had to be built. But unskilled workers or even prisoners of war could be used for the extraction and transportation of stone from Volynia (there are no deposits of

stone in the region of Kiev). On the other hand, structures of the 12th century, when brick was abundant in Kiev, were made mostly of that material: the Churches of St. Cyril, the Three Saints and the Redeemer in Berestovo. The bricks, laid over stone courses, acted as relieving layers and leveled off the stone work. The mortar beds were usually thicker than the courses of brick. Arches, vaults and cupolas were of brick; other architectural details, such as pilasters, shafts and the ornamentation for windows and door jambs were also made of brick — in which case the following technique of decorative brickwork was used: Alternate layers of brick were set back into mortar and the space in front filled with mortar up to the level of the protruding rows of bricks. The same system was used with respect to horizontal courses of brick in *opus mixtum* wall work and created a beautiful impression as if between the rows of yellowish brick slightly pink layers of stone were set. (Kievan brick is of a specific yellowish color since the local clay, so-called *spondilov*, a type of clay used in making yellow-colored bricks, contains little iron). Similarly, in the other parts of the walls done in the *opus mixtum* technique, the layers of brick alternated with quartzite of a pleasant reddish hue.

In the 17th and 18th centuries the exterior walls of the cathedral were plastered, but originally the above-mentioned technique, with its finished edges and smooth strips of mortar between layers of brick, provided adequate decoration. Since remnants of frescoes have come to light in some places on the exterior of the church — for instance, on the pillars of the arcature and the arches of the exterior arcades — perhaps this has led certain investigators to believe that the whole exterior of the church was originally covered with plaster.

But among the exterior architectural embellishments, only fragments of slate cornice, set into the walls at the level of the imposts in the arches of the exterior gallery, and slate imposts of the semicircular heads of the door and window apertures of the enclosed gallery of the interior arcades, have been preserved. In the main altar apse, slate imposts of arched heads remain in the jambs of the windows, as do the shafts, skillfully executed from gauged or hewn brick, which run along the corners of the altar apse walls. Similar shafts still exist in the drum of the main cupola. The typically Byzantine blind windows, in the form of two or three round-headed niches set into each other, are also well preserved. Still there are several details which seem to prove that most of the outer walls of St. Sophia originally were free of plaster. Such are the meander-like ornament, skillfully executed in brick, set sideways into the wall (uncovered while taking soundings in the north wall), a brick cross set between the arches of the southern exterior arcade, and the decorated arched heads of window and door apertures and niches. A meander frieze also has been uncovered on the main cupola above the windows.

The domed Greek-cross plan of St. Sophia with its supports symmetrically arranged around the crossing is roofed with barrel vaulting. The barrel vaults rise step-by-step toward the central cupola so that the sections of the lateral arms of the cross which are nearest to it are some-

what higher than the vaults of the adjoining sections (see cross section of plan). In accordance with this graduated height of the vaults over the arms of the cross toward the main dome, the smaller domes also mount progressively. The original construction of St. Sophia contained thirteen cupolas; not the fifteen, eleven or nine that certain recent authors have maintained.³⁵ The number of the thirteen original cupolas of the church was indicated in the composition of the plan but it also had a symbolic meaning, representing Christ and the Twelve Apostles. The four larger cupolas, which symbolize the four Evangelists, surround the dome, while six of the eight minor cupolas are arranged in groups of three in the western part of the church over the intersection of smaller transverse arms with lateral naves. The last two rise above the pre-apsidal parts of the first and the fifth nave. All the cupolas were spherical in form — a feature characteristic of Byzantine architecture. There were no rafters over the cupolas and vaults. Consequently, there was no garret and the original lead roofing lay directly on the spherical surface of the cupolas and the cylindrical surfaces of the vaults.

The smaller cupolas of the church are of unequal height. The four directly adjoining the main cupola rest on drums much higher than those of the remaining cupolas. This increasing height of the cupolas corresponds to the progressive rising of the vaults in the direction of the dome. All this logical compositional system of architectural masses mounting from the periphery toward the center is paralleled by the increasing volume of the apses which in rhythmic proportions progress outward as they rise upward toward the main apse (which is twice their width). The general composition of the structure — the lateral apses, the vaults, and the cupolas pyramiding toward the dome — creates a noble harmony of architectural masses consummated in a majesty of light and shade.

Repeated surveys, investigations and the attempts at restoration of the original appearance of the cathedral (undertaken by F. Solntsev, O. Novyts'ky, I. Morhilevs'ky, K. J. Conant, N. Brunov, and others) have led to the conclusion that St. Sophia was not a specimen of pure Byzantine architecture. This conclusion has in turn provided the basis for various, sometimes contradictory, hypotheses.

The presence in St. Sophia of two façade towers, enclosed galleries running along the body, triple arches in the lateral and main naves, flying

³⁵ The total number of St. Sophia cupolas in the present state is nineteen (thirteen cupolas dating back to the Grand Princely period and six added under the Hetmanate of Mazepa). Here are some erroneous indications of earlier authors: K. V. Sherotski, *Kiev, Putevoditel'*, (Kiev, 1917), p. 34: fifteen; A. Nekrasov, *Vizantiiskoe i russkoe iskusstvo* (Moscow, 1924), p. 58: eleven; V. Sichyns'ky, *Arkhitectura staroknyazivs'koyi doby* (Prague, 1926), p. 13: eight, or twelve (besides the main one); the same author in "Katedra sv. Sofiyi v Kyievi," *Shlyakh*, (July 22, 1951), p. 4: writes of "cupolas and drums of the four larger domes, surrounding the main one, and seven others, which now are covered under the roofs"; in *Ukrainian Arts* (New York, 1952), p. 146, Sichyns'ky speaks of St. Sophia's nine domes. The same error is repeated by S. Hordyns'ky, *ibidem*, p. 127.

buttresses in the exterior galleries, the clustered columns, and other features, remind some scholars of certain analogous elements in the Romanesque architecture of Germany [the Cathedrals at Worms (1110-1200), Trier (1047), Speyer (1030)] as well as of features of basilicas of Armenia, Syria and Asia Minor. Certain scholars (Aynalov, Zalozets'ky) compare the St. Sophia of Kiev with the *Nea* of Constantinople (dedicated in 881), which is in many respects related in architectural forms and partly in construction to such Constantinopolitan churches as that of the Pantocrator, the Kahrie-djami (Chora), the Church of St. Nicholas in Myra of Lycia and of certain Caucasian churches (such as those of Odzun [Uzunlar], Ereruyk [Ani-Pezma], Mugni, Zarzma, Ani).

Professor Morhilevs'ky attempts to find "common features and roots for the main architectural elements of St. Sophia in quite unexpected places and periods," for instance, the palace of Shapur I in Ctesiphon, the palace of Okhajder near Kerbela on the Euphrates, the palace of Tag Eivan of the Sassanid period and the edifices of Trans-Jordanian Syria displaying Sassanid characteristics (Al-Qarani, Kusejr-Amra, and others).³⁶

During the period of its influence on Ukraine-Rus', it is true that Byzantium itself was in turn influenced by Arabian, Armenian and Syrian art. The Princely State of Rus', however, carried on extensive relations with neighbors other than Byzantium. It was exposed to artistic influences coming from the east, west and south; the northern provinces of Rus', such as Novgorod, Pskov, Suzdal' and Vladimir on the Klyaz'ma, were, in their turn, influenced by the cultural center of Kiev. Therefore it is not astonishing that early Ukrainian artisans were well acquainted with the stylistic devices used in the constructions and architecture of their neighbors. The fact that Romanesque architectural forms, present in the buildings of the so-called Byzantine period in Kiev, Chernihiv, and especially Halych, appeared almost simultaneously with the Cathedrals of Worms, Speyer and Trier, is additional proof of the increasing artistic competence of early Ukrainian artisans.

In considering the long established view that almost all the first Christian buildings of Kievan Rus' were erected by Byzantine master-builders, it may be suggested that one should expect from them the introduction of purely Byzantine architectural forms on Kievan soil. But even if Byzantine builders were sometimes invited to come, they did not play a decisive part in Rus' whose buildings continued to display their own particular artistic features. St. Sophia does not show any notable similarity to contemporary architectural monuments and much less likeness to Constantinopolitan churches than might be inferred from some recent discussions on the subject. In short, the distinctive features in the construction and architectural forms of St. Sophia, although under Byzantine

³⁶ I. Morhilevs'ky, "Kyiv's'ka Sofiya v svitli novykh sposterezhen'," *Kyiv ta yoho okolytsya v istoriyi i pamyatkakh* (Kiev, 1926), p. 106; *ibidem*, "Ob izuchenii Sofiiskogo sobora v Kieve," *Russkoe iskusstvo* (Berlin, 1923).

influence, display characteristics of their own, and the church, outstanding in its artistry, occupies a prime position in the architecture of the 11th century.

If we consider the most important of the churches of the 11th century — Ani (1001), Kutaisi (1003), Pisa (1063), St. Mark's Cathedral in Venice (1071), the Church of St. Remi in Reims (1095), the Byzantine churches of St. Luke in Phocis and of Daphni and the Church of St. Sophia in Kiev — three, St. Mark's, the Cathedral of Pisa and St. Sophia stand out (and it must be noted that the first two are later in date than the Kievan cathedral). We know of no contemporary churches of comparable magnificence in Bohemia, Moravia or Bulgaria. St. Sophia of Kiev served as a model for the Churches of St. Sophia in Novgorod (1046) and Polotsk (1048-1052), lending them not only its name but also its plan and architectural composition. Making use of Byzantine elements, the early Ukrainian artisans by their work on St. Sophia laid the foundation for the distinctive features and traditions of Ukrainian architecture which have survived to the present day.

Nevertheless, certain scholars either reject the autochthonous origin of the cathedral altogether (e. g. Zalizets'ky) or, while recognizing its originality, regard it as Russian (Aynalov, Brunov and others). V. Zalizets'ky denies completely the hypothesis of the autochthonous origin of St. Sophia, calling such a theory "an echo of the old romantic trends and their uncritical glorification of the national past dissociated from universal currents."³⁷ He bases his conclusions on the following considerations: "Even if it (i.e. the autochthonous architecture) had existed, it is beyond doubt that the hypothesis of its influence upon the monumental stone architecture of Byzantium should be discarded for the simple reasons that (a) it was a pagan architecture with a different purpose from the Christian; (b) at no time in the history of architecture do we know of an influence exerted by wooden architecture on stone; (c) in the Byzantine churches of the Ukraine, no forms — except the Byzantine, which from the 12th century adopted certain Romanesque architectural ornaments — have been disclosed which would point to any autochthonous pre-Byzantine pagan style."³⁸

However, it may be argued that Dr. Zalizets'ky (a) takes into consideration only the pre-Christian religious architecture of Rus', omitting lay architecture, whereas both could have left traces upon the early Christian architecture of Rus'; (b) we know many examples of the influence of wooden architecture upon stone, starting with the Lycian

³⁷ V. Zalizets'ky (W. Zalizetsky), "Sofiys'ky sobor u Kyievi i yoho vidnoshennya do vizantiys'koyi arkhitektury," *Zapysky chyna sv. Vasyliya Velykoho*, III (Lviv-Zhovkva, 1929).

³⁸ *Ibidem*, p. 317. Cf., also, W. Zalizetsky, "Byzantinische Baudenkmale auf dem Gebiet der Ukraine," *Jahrbuecher fuer Kultur und Geschichte der Slaven*, N. F., III (1927), 209-230.

tombs. To remain on Ukrainian territory, the Ukraine's stone architecture of the so-called Ukrainian Baroque period (17th and 18th centuries) is patterned upon Ukrainian wooden churches, the earliest examples of which date back to the Grand Princely period. As early as the 10th century (in 989, according to the *Novgorod Chronicle*), there existed in Novgorod a wooden church of St. Sophia which had thirteen cupolas (*verkhy*) — that is, as many as the later thirteen-cupolated Church of St. Sophia in Kiev. In Kiev itself we now know of examples of stone architecture of the pre-Christian period (through excavations in the courtyard of the Palace of the Grand Princes); (c) even in the 10th and 11th centuries Kievan buildings did not present a purely Byzantine aspect.

With his three arguments, Dr. Zalozets'ky supports the old 19th century concept which denies any original features to the architecture of the Grand Princely period and which imputes to the builders of Rus' a mechanical imitation of Byzantine models. Western European Byzantinists, not having direct access to the Cathedral of St. Sophia, have been forced to base their researches on obsolete and occasionally tendentious studies, especially those of the present time. Nevertheless, the autochthonous hypothesis of the origin of St. Sophia, mentioned, among others, by Professor V. Sichyns'ky,³⁹ is based not on "old romantic trends" but on pertinent, although sometimes divergent, conclusions of researchers. We shall omit any detailed discussion of the conclusions reached by earlier Russian investigators of Grand Princely architecture who considered the Cathedral of St. Sophia as a Byzantine work executed by "masters from Greece" coming from Constantinople. We shall only remind the reader that the generally known works from the end of the 19th, and the beginning of the 20th century (those of D. Aynalov, E. Redin, I. Tolstoi, N. Kondakov and N. Pokrovski) follow the leading view that the development of Kievan architecture depended directly on Byzantium and that it took a path different from that pursued by the art of Western Europe.⁴⁰ We shall, however, discuss the opinions of a few scholars who deny this concept of St. Sophia's unadulterated "Byzantinism." Here we meet quite divergent explanations which may be reduced to three main

³⁹ V. Sichyns'ky, *Arkitektura staroknyazivs'koyi doby*, (Prague 1926), p. 35. This *a priori* statement could not convince the scholarly world since on the whole the results of the investigations of the twenties, thirties and forties were unknown to Western scholars. For an exception, cf S. H. Cross, H. V. Morgilevski, and K. J. Conant, "The Earliest Mediaeval Churches of Kiev," *Speculum*, XI:4 (October 1936), 477-499.

⁴⁰ Principal literature: D. Aynalov and E. Redin, *Drevnie pamyatniki iskusstva Kiev, Sofiiskii sobor, Zlatoverkho-Mikhailovski i Kirillovski monastyri*, (Kharkov, 1899); A. Prakhov, "Kievskie pamyatniki vizantiisko-russkago iskusstva. Drevnosti," *Trudy Imp. Moskovskago Arkheologicheskago Obshchestva*, XI, 3 (1886); D. Aynalov and E. Redin, *Kievo-Sofiiskii sobor* (St. Petersburg, 1889); I. Tolstoi and N. Kondakov, *Russkiya drevnosti v pamyatnikakh iskusstva*, IV (St. Petersburg, 1891); N. Zakrevski, *Opisanie Kiev* (Moscow 1868); N. Petrov, *Istoriko-Topograficheskie ocherki drevnyago Kiev*, (Kiev 1897).

trends: the Romanesque theory, the so-called Caucasian hypothesis, and the assumption of the autochthonous origin of St. Sophia.

Professor D. Antonovych discovers Romanesque elements in the general Byzantine architectural composition of St. Sophia.⁴¹ L. Kraskovs'ka, who also belongs to the group of "Romanesque" scholars, stresses that the church possesses many forms alien to Byzantine art. She points out that the plan of the church has no analogy in the architecture of Constantinople and other Byzantine cities and that it presents distinctive features in its five naves and apses, its galleries, and its thirteen cupolas. In addition, Dr. Kraskovs'ka draws our attention to the two towers of the western façade of St. Sophia. She considers them a striking feature of the Romanesque style.⁴² However, the towers of St. Sophia have been built independently of any influence from the cathedrals along the Rhine, inasmuch as the most important among the latter, such as the Cathedrals of Worms, Speyer and Trier, were built after St. Sophia. It also seems that the towers of St. Sophia had a somewhat different function from the *Treppentuerme* or *Glockentuerme* of German Romanesque cathedrals; nor are the towers of St. Sophia round in shape, as Dr. Kraskovs'ka maintains.

Academician F. Shmit, the most prominent exponent of the Caucasian hypothesis, finds some similarity in plan and construction between St. Sophia and the church of Mokvi in Abkhazia. Therefore he concludes that the roots of old Rus' art should be sought not in Constantinople but in the northwestern Caucasus.⁴³ Professor V. Nikol'sky sees no other way through which artistic influences could have penetrated into Kiev of the Grand Princely period other than the direct Caucasian route.⁴⁴

⁴¹ D. Antonovych, *Skorocheny kurs istoriyi ukrayins'koho mystetstva*, (Prague 1923), p. 28: "The St. Sophia Cathedral remained throughout the period of the Byzantino-Romanesque style to which it belongs and through the subsequent centuries, the most magnificent art monument in all Ukrainian architecture. It was unequalled by any of the churches built in Kiev in the 11th and 12th centuries, similarly marked by the transition period from the Byzantine to the Romanesque type prevailing throughout Europe at that time."

⁴² L. Kraskovs'ka, "Zakhidni vplyvy v ukrayins'kiy arkhitekturi X-XIII st.," *Zbirnyk ukrayins'koho naukovooho institutu v Amerytsi*, (St. Paul-Prague, 1939): "as we do not find such towers in Byzantium or in the East, for instance in the Caucasus, we may assert that this architectural form was introduced into the architecture of the Grand Princely period from the Romanesque style of the West. The towers of Kiev, Chernihiv and Volynia, which are still extant, are usually round in shape. Such a form is found in the Romanesque period only in German architecture of the Rhineland. Therefore this is the only area from which the models for the round-shaped tower could have come. In Central Europe we do not find examples of this form which would point to its way eastward."

⁴³ F. Shmit, *Mystetstvo staroyi Ukrayiny-Rusy* (Kharkov, 1919), pp. 30-44; *ibidem*, "Pro vydannya sv. Sofiyi," *Zbirnyk sektsiyi mystetstv*, (Kiev, 1921), p. 103-111.

⁴⁴ V. Nikol'ski, *Istoriya russkogo iskusstva*, (Berlin, 1923), p. 68: "...the investigation of the plans, foundations and details of Byzantine architecture in Kievan Rus' points to the conclusion that the builders came from Armenia and Georgia."

Charles Diehl, who calls the Cathedral "une des merveilles de l'art byzantin," thinks, nevertheless, that its plan is strikingly similar to that of the church of Mokvi and that it could be argued that the Kievan cathedral is a work of Armenian, rather than Byzantine, hands.⁴⁵ Louis Réau agrees with this opinion in most respects although he also finds certain western influences in St. Sophia.⁴⁶ Professor A. Nekrasov disagrees with the scholars who find similarity between the Caucasian church of Mokvi and St. Sophia, contending that their conclusions are based on a number of features only remotely common to the two plans. He is also disinclined to relate it to the St. Sophia in Constantinople or any other large church of the same name (such as those of Thessalonica and Trebizond). He objects particularly to those scholars who find common forms in the curvature of domes and roofs of the St. Sophia in Kiev and the Hagia Sophia in Constantinople and who conclude from this similarity that the first was modeled on the second.⁴⁷

K. Sherots'ky was among the first scholars who boldly propounded the hypothesis of the autochthonous origin of the church.⁴⁸ Professor Sherots'ky's conclusion that the architectural composition of St. Sophia is a development of its predecessors, e.g. the Tithe Church and the Cathedral of the Transfiguration in Chernihiv, is of high importance. This conclusion militates against the assertion of G. Pavluts'ky, who considers that the St. Sophia of Kiev commences a new group of Kievan churches of the 11th and 12th centuries. He introduces as a model between the Tithe Church and St. Sophia the no-longer extant *Nea Ecclesia* of Constantinople, built by Emperor Basil I.⁴⁹ Finally, Professor S. Bezsonov calls St. Sophia the first product of national architecture without analogies in Byzantium and denies not only the idea of St. Sophia as a direct imitation of Constantinopolitan architecture but doubts any leading or direct part played by Greek artisans in its construction. He ignores the so-called Caucasian hypothesis because for him it lacks substance.⁵⁰

⁴⁵ Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin* (Paris, 1926), pp. 513, 518.

⁴⁶ L. Réau, *L'art russe des origines à Pierre le Grand*, (Paris, 1921), pp. 93-103.

⁴⁷ A. Nekrasov, *Vizantiiskoe i russkoe iskusstvo*, (Moscow, 1924), p. 58.

⁴⁸ K. Sherotski, *Kiev, Putevoditel'* (Kiev, 1917), p. 35: "The architecture of St. Sophia of Kiev has many Byzantine and Romanesque features, though it resembles the St. Sophia of Constantinople but little. However, the cathedral of Kiev does not have complete analogy in Byzantium or in the West and represents an independent monument of world art developing in many respects the distinctive features of earlier Kievan monuments (Tithe Church and the Chernihiv Cathedral of the Transfiguration)." Cf. his *Starovynne mystetsvo na Ukraini*, (Kiev, 1918), p. 9, where he says that "the more distinctive features of St. Sophia are connected not with St. Sophia of Constantinople, but with churches of Syria, Armenia and Asia Minor, as well as with Western influences (churches in Trier, Worms and others)."

⁴⁹ G. Pavlutski, "Kievskie khramy domongol'skago perioda i ikh otnoshenie k vizantiiskomu zodchestvu," *Trudy XIV arkheolog. s'ezda v Chernigove*, (Moscow, 1911), p. 34.

⁵⁰ S. Bezsonov, "Arkhitelni zvyazky skhidn'oho slovyanstva v XI-XII st.," *Vistnyk Akademiyi Arkhitektury URSS*, I (Kiev, 1948), 16-17: "Chronicles contain

The Cathedral of St. Sophia may be considered as an original, early Ukrainian architectural monument. Although in its artistic complexity foreign influences had been absorbed, their synthesis within the unique composition of the cathedral is the creative achievement of early Ukrainian masters. Nevertheless, both earlier and recent works of Russian scholars on St. Sophia attribute the difference between it and other churches of the Byzantine period to the merits of Russian architecture. Such is the opinion of Professor N. Brunov who also envisages St. Sophia as exposed to the influence of the Eastern school of Byzantine architecture.⁵¹ Brunov finds analogies between particular architectural details of St. Sophia and the details of such 11th century churches in Constantinople as Mollagyurani-djama and Eski-imaret-djami (*Pantepopte*). But in the latter, the triple arches rest upon thin round columns typical of Byzantine buildings (cf. the Church of St. Vitale in Ravenna), whereas in St. Sophia of Kiev the arches of the triple embrasures in the lateral arms of the central architectural cross are supported by thick octagonal piers; in the internal galleries, the piers are rectangular in plane with typical Romanesque shafts bordering their four corners. In Professor Brunov's opinion these piers completely divide the triple embrasure into three separate passages, for, he argues, the piers are so thick that they almost equal the embrasures in width. This statement is not exact as applied to the piers of the triple arches of the cathedral, inasmuch as the embrasures are half again as wide as the piers (and the central embrasure, incidentally, is slightly wider than the two lateral ones). The lower (octagonal) piers may have appeared so thick to Professor Brunov since his investigations were carried on before the 19th century floor was lowered to the level of the original 11th century one (in 1939-1940). Only then did the true proportions of these triple embrasures of the arches come to light.

direct references to the part played by Greek masters in the building of certain monuments of Kievan architecture. No source mentions this with reference to St. Sophia. The opinion that Greeks had built St. Sophia was once expressed by Academician Kondakov and since then scholars repeat it constantly, varying only as to the place from which these Greeks supposedly came. They mention Constantinople, Bulgaria, Asia Minor, Khersonesus and the Caucasus. The comparative historical and stylistic analyses of our monument give a negative answer to this hypothesis. St. Sophia has too many stylistic features which are not encountered in Byzantine art: the width of its body is greater than its length, its galleries, towers, cross-shaped piers, the pyramidal character of its composition... all these are peculiar only to St. Sophia."

⁵¹ N. Brunov, *Ocherki po istorii arkhitektury*, II (Moscow-Leningrad 1935) 518-520: "St. Sophia of Kiev is closely connected with the architecture found in the larger Byzantine towns of Asia Minor. At the same time, however, St. Sophia displays features which distinguish it from Byzantine buildings and bring it close to the works of the later Russian feudal architecture. This authorizes us to call it the first product of Russian architecture. A comparison of the exterior and interior parts of St. Sophia in Kiev with the middle Byzantine buildings in Constantinople and its eastern provinces discloses on one hand the source of Russian architecture, while on the other it very clearly bares the contrasts existing between the architecture of the capital and of its oriental provinces in the middle Byzantine period."

Pursuing his comparative method, Professor Brunov states that in the Church of St. Sophia we encounter a propensity toward concentration of mass as opposed to the clear tendency of the churches of Constantinople to accentuate spaciousness and to articulate architectural masses by more plastic forms (e.g. the niches on the exterior walls of the altar apse of Molla-gyurani-djami are deeper than in Kievan churches). Thus, for instance, all the piers in the interior of the cathedral are cruciform and divide the internal space of the church into separate squares. In comparing the Cathedral of St. Sophia with the architecture of Constantinople, Brunov remarks that an increased corporeality is encountered (a feature of the Eastern school of Byzantine architecture) at the expense of dynamism and an impression of immateriality. Brunov thinks that St. Sophia of Kiev is built in the five-nave variant of the capital of the Byzantine Empire (the example quoted being the church of the Lips Monastery in Constantinople, the present Fenari-Issa-Mesdjid), but he finds that it reflects the elements of the Eastern Byzantine architectural concept and also represents a type of simple Greek-cross plan surmounted by a dome similar to the three-nave, three-apse church in Corfu.

Brunov sees the most distinctive feature of St. Sophia in the elongation of the rectangle of its plan in a north-south direction (whereas the plan of Constantinopolitan churches is, for the most part, square), in the characteristic growth of its architectural volumes from the periphery toward the center, and, finally, in the fact that Sophia was crowned with thirteen cupolas, an arrangement unknown in Byzantine architecture.

Nevertheless, after these correct comparisons and analyses, Professor Brunov is reluctant to consider the cathedral as an expression of a creative adaptation of Byzantine, Oriental and Western stylistic peculiarities to the local artistic taste and needs.⁵² His tendency to reckon the St. Sophia among the "first creations" of Russian architecture stems from the same attitude. In his opinion, "the cathedral of St. Sophia in Kiev in its original form contains independent Russian compositional elements which, developing in the course of later centuries, led to the composition of the *Sobor* of Basil the Blest."⁵³

We do not intend to deny the independent Russian compositional elements of such an autochthonous Russian building as Basil the Blest. We cannot concede, however, that its forms go back to the Cathedral

⁵² N. Brunov, *op. cit.*, p. 520: "St. Sophia in Kiev differs rather greatly from contemporary Constantinopolitan monuments and shows an interpenetration of the Constantinopolitan and Eastern schools of Byzantine architecture, which is typical for a province exposed to the strong impact of the culture of the capital."

⁵³ N. Brunov, "K voprosu o samostoyatel'nykh chertakh russkoi arkhitektury X-XII vv.," *Sbornik Akademii Arkhitektury SSSR, Russkaya Arkhitektura* (Moscow, 1940), p. 123. Other studies of this author are conceived in the same spirit. Cf. "K voprosu ob istokakh russkogo zodchestva," *Vestnik Akademii Nauk S.S.S.R.* (No. 6, 1944) and "Kievskaya Sofiya-drevneishiy pamyatnik russkoi kamennoi arkhitektury," *Vizantijski Vremennik*, III (1950).

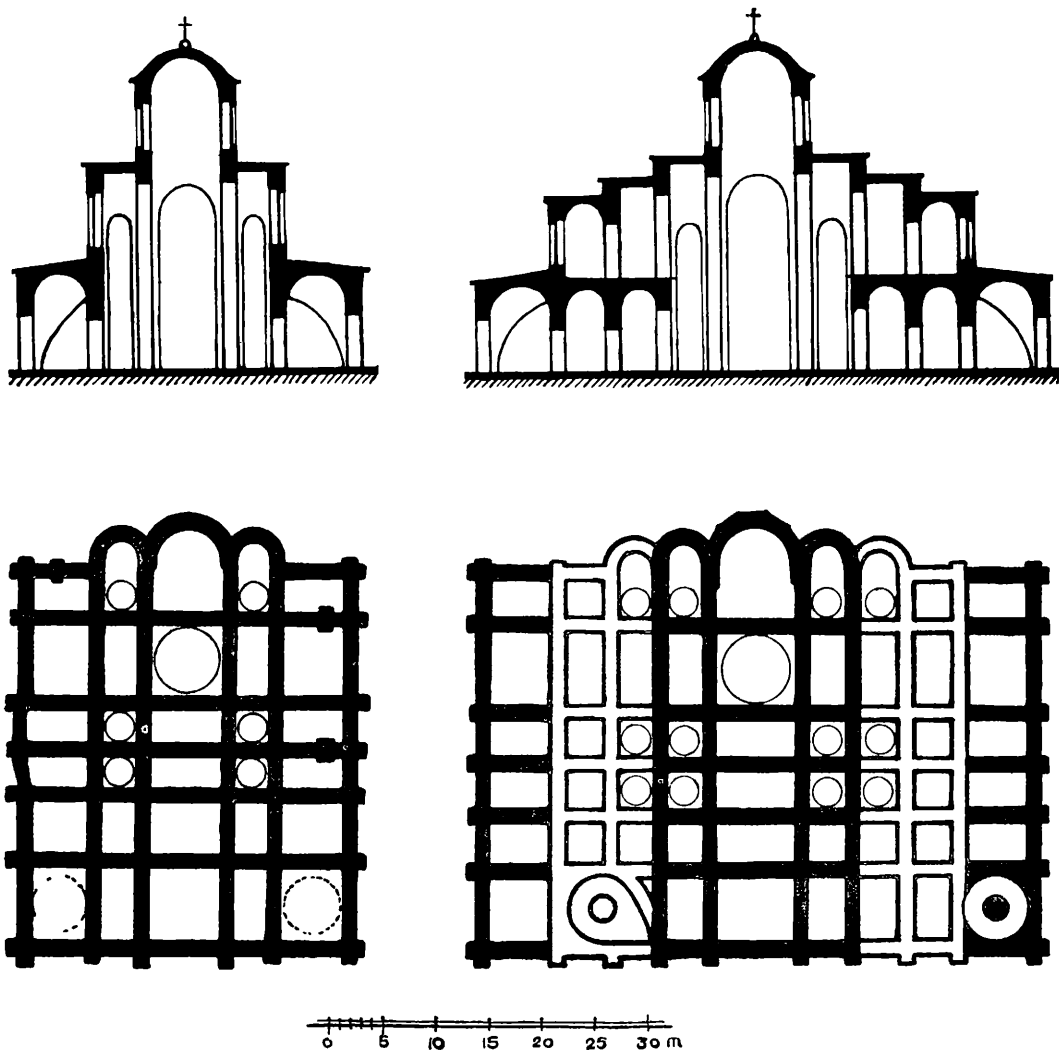
of St. Sophia in Kiev. It is true that architectural forms of the buildings of Grand Princely Ukraine-Rus' were imitated for a long time in Moscow, whose architecture was strongly influenced by Kiev, but the *Sobor* of Basil the Blest in Moscow (16-17th century) is an exclusively Russian architectural monument in no way related to St. Sophia. The majority of Russian scholars (Professors Lukomski, Alpatov, Brunov, Grekov, Voronin and others⁵⁴) reckon among the Russian, the achievements of early Ukrainian architecture which, on the contrary, often yielded models for Russian constructions.

If we look carefully for the source which inspired the plan of St. Sophia we shall find it in Kiev itself. That St. Sophia has an immediate Kievan antecedent may easily be proved by comparing its plan with that of the Tithe Church. If we juxtapose, in the same scale, the plan of the foundations of the Tithe Church (found in numerous publications) and the plan of St. Sophia, the similarity of these two plans will appear most convincingly. We take as a basis of comparison the plan of the Tithe Church, after its enlargement and the completion of additional structures under Prince Yaroslav following the fire of 1017, and the plan of St. Sophia, after the erection of the exterior one-story galleries and the southwestern tower, both constructed during the rule of Prince Izyaslav (1055-1060).

The length of the main nave, measured from the western wall to the altar apse, is almost the same in both churches. So is the arrangement and the number of transepts which create the same number of transverse sections, namely, six in both cases. The two outer (western) sections constituted the western parts of the gallery in the two churches. With regard to the number of longitudinal naves and lateral galleries the difference between the plan of St. Sophia and that of the Tithe Church consists solely in the fact that one nave and one internal two-story gallery were added on the southern and northern sides to the three central naves of the Sophia Cathedral.⁵⁵

⁵⁴ G. Lukomski, *Kiew, Denkmäler kirchlicher Architektur des XI. bis XIX. Jahrhunderts. Byzantinische Baukunst. Ukrainische Barock.* München, 1923; G. Lukomski, *Starye gody*, (Berlin, 1923), p. 20. *Ibidem*, p. 16. See also G. K. Lukomski, *L'architecture religieuse Russe*, (Paris, 1929); M. Alpatow — N. Brunov, *Geschichte der altrussischen Kunst*, (Augsburg, 1932), pp. 10 and 23; B. D. Grekov, *The Culture of Kiev Rus'* (Moscow, 1947), pp. 121 and 125. See also the same work in German and French, published in 1947 in Moscow. B. Grekov, *Kievskaya Rus'*, (Moscow, 1949), pp. 8-12, 273-288; N. Brunov, *Ocherki po istorii arkhitektury*, II, 520; N. Brunov, "Arkhitektura Konstantinopolya IX-XII vv." *Vizantiiski Vremennik* II (XXVII), Academy of Sciences of the USSR, (Moscow-Leningrad, 1949), p. 214; N. Brunov, "Kievskaya Sofiya — drevneishy pamyatnik russkoi kamennoi arkhitektury," *Vizantiiski Vremennik* III, Moscow-Leningrad, 1950, 154-156; N. Voronin, *Glavneishie etapy russkogo zodchestva X-XV stoletii*, Izv. A. N. SSSR, Seriya Ist. i Fil., 4, 1944.

⁵⁵ On the explanatory diagram the additions to the plan of St. Sophia are outlined in black as opposed to the solid black of the parts which correspond to those of the Tithe Church.



Comparative floor plans and sections of the Tithe Church and St. Sophia Cathedral.
(Restoration by author).

Порівняльні схеми планів і розрізів Десятинної церкви і катедри св. Софії.
(Реконструкція автора).

At present it is impossible to solve the problem of the similarity in the arrangement of the towers of the two churches, since we have almost no data on the towers of the Tithe Church. Nevertheless, it may be asserted with some probability that if the Tithe Church had two towers after the additions of 1017, they may have been situated in the north-western and southwestern corners of the church. In that case, the arrangement of the towers of St. Sophia would be slightly different in its asymmetry, but that may have been prompted by the necessity of setting

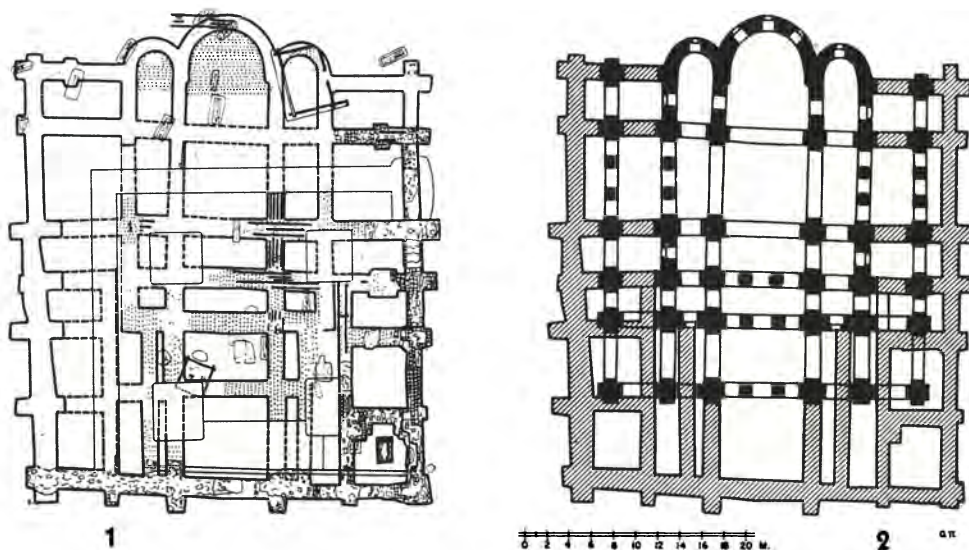
the baptistry aside, which was less feasible in the Tithe Church. There, a similar isolation of the baptistry would lead to an embarrassing reduction in the width of the narthex where the main entrance led into the church. In both churches the location of the new towers may have been decided during the erection of exterior galleries and therefore adapted to local changes necessitated in both churches by these additional structures.

It can be assumed that the necessity of lighting the central part of the Tithe Church led to the construction of at least seven cupolas. The dome must have crowned the crossing of the church, while the remaining minor cupolas rose above the intersections of the lateral transverse arms. It is possible, as such was the case in St. Sophia, that the four cupolas surrounding the dome were built higher than the two outer western cupolas. These seven cupolas (in addition to towers, if they were existent) were sufficient to provide the church with light, along with the windows cut in those walls which extended above the roofs of the one-story galleries. If the galleries were filled at a later date, we may also postulate the existence of windows set into the galleries themselves.

The transformation of the plan of the Tithe Church in St. Sophia carried with it the necessity of providing adequate lighting for the additional naves and the two-story galleries. This led to the construction of six more cupolas, in addition to the seven principal ones, over the intersections of the first and the fifth nave with transverse arms corresponding to those of the Tithe Church. Thus the thirteen-cupola form of the cathedral was obtained — a form unknown before in Byzantium and not used in any of the contemporary five-nave churches considered by certain scholars as prototypes of St. Sophia.

Thus it would seem more appropriate to look for models of the plan of the Tithe Church than for that of St. Sophia. But inasmuch as the original plan of the Tithe Church has been complicated by later additions, the finding of direct analogies will prove difficult. Whereas the prototype for the plan of St. Sophia is undoubtedly Kievan, the Tithe Church, after the enlargement in the 11th century, must have displayed an architectural design both adapted to local peculiarities and reflecting a Byzantine model. Regarding the source of its original plan no sure conclusions may be reached before new excavations are undertaken. One may only speculate that these sources may not be farther away than the nearby Khersonesus.

During the detailed archeological excavations of 1938-1939, the technique of erecting the walls and foundations of the Tithe Church was ascertained. Since the church was built on filled soil (on the site of an ancient necropolis), the packing of the ground by means of short wooden piles and grillage and closely spaced wooden spikes driven into the clay (the procedure followed by the builders) appears to be completely justified. Until recently, it was thought not to have been a necessity but simply a technique introduced by some foreign artisans and mechanically applied in Kiev.

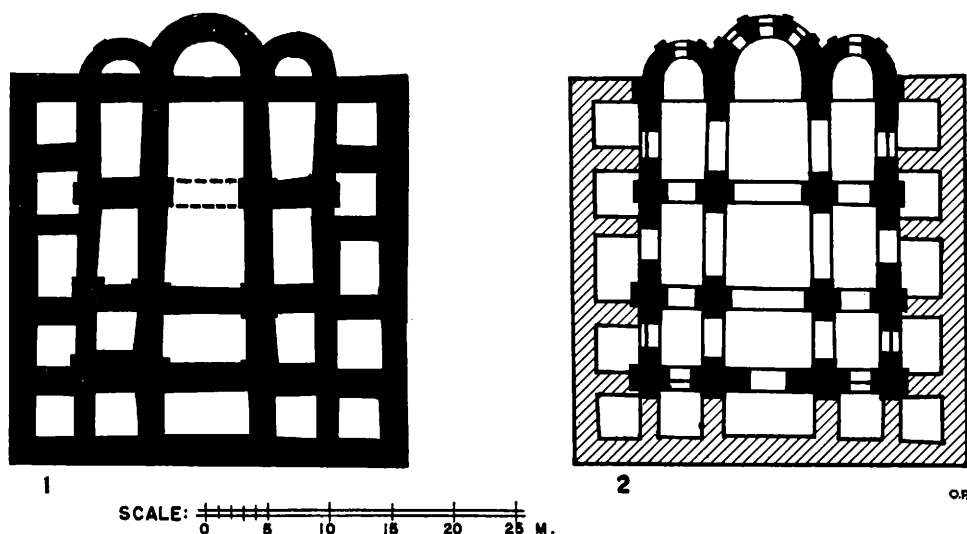


Comparative floor plans of the Tithe Church:

1. Archeological (by Prof. M. Karger); 2. Restored (by author).

Порівняльні плани Десятинної церкви: 1. археологічний (проф. М. Каргер),
2. реконструктивний (автор).

Detailed measurements permit us to reconstruct the exact plan of the original church. It was a three-nave structure terminating in the east with horseshoe-shaped altar apses (a type known in Khersonesus) and enclosed by galleries on the south, north and west. As has already been stated, the original church was remodeled and enlarged by Yaroslav after the fire of 1017. In the present writer's opinion, the enlargement consisted in widening the church on its southern, northern, and western sides — in other words, in broadening the galleries and perhaps erecting an additional story above them. It appears from the foundation plan of the Tithe Church, drawn on the basis of the latest excavations, that the foundations of the northwestern and southwestern parts of the gallery are not extensions of the foundations of the corresponding walls of the original church built by Volodymyr. Moreover, in the eastern exterior foundation of the northern gallery, as well as in the second (counting from the east) and the fourth interior foundations of the southern gallery, rectangular extensions are clearly distinguishable on both sides of the wall. These extrusions are at an equal distance from the walls of both lateral naves of the church. M. Karger, who directed the excavations of the foundations of the Tithe Church, drew attention to them but he did not suspect their purpose, stating only that they were internal



Comparative foundation plans of Dormition Cathedral in Halych:
 1. Archeological (by Dr. Ya. Pasternak); 2. Restored (by author).
 Порівняльні плани Успенської катедрі в Галичі:
 1. археологічний (Др. Я. Пастернак); 2. реконструктивний (автор).

articulations for constructional purposes.⁵⁶ In the opinion of the present writer, they are the foundations of cross-shaped piers which served as supports for the original galleries and entered into the new wall at the time of their enlargements. The position of these piers did not coincide with the axis of the new walls and they must have been dismantled. On the basis of this inference, we are giving one of the variants for the reconstruction of the plan of the Tithe Church. Our reconstruction of the original structure quite naturally corresponds to the principles of planning and arrangement of the naves and transepts of the St. Sophia Cathedral. This reconstruction accounts for the prolongation of the foundations of the galleries and the construction of new foundations which do not coincide with the direction of the old ones. It also shows that the earlier outer walls (the northern and southern) were bound on both sides by newer foundations dating from the time of Grand Prince Yaroslav. This may have been done in order to stop the deformation of the walls which had been disclosed in the western part of Volodymyr's Church. On the basis of these investigations it might be asserted that the person represented on Abraham van Westervelt's drawing of the central part (now

⁵⁶ M. Karger, *Arkheologicheskie issledovaniya drevnego Kiev, (Kiev, 1951),* p. 74.

lost) of the St. Sophia frescoes, depicting Prince Yaroslav's family, is Yaroslav himself holding the model of the Tithe Church he had restored. It is possible that the model was erroneously represented in the copy from Westervelt's lost drawing. If this assumption be true it will be difficult to agree with the reconstruction of the general view of the Tithe Church made by Professor Conant.⁵⁷

Cases of enlargements of existing churches in the Grand Princely period are fairly numerous. The construction of galleries on three sides of the Dormition Cathedral in Halych (third quarter of the 12th century) is among the most striking examples of this procedure. There the partitions of the added northern and southern galleries do not correspond to the directions of the transept walls. This lack of coincidence is underlined by the fact that the outer pilasters of the original church protrude into the added arcades. Dr. Pasternak, who failed to notice this detail, looks for affinities between the Dormition Cathedral in Halych and the Dormition Cathedral in Vladimir on the Klyaz'ma and objects to the thesis of Professor H. Pavluts'ky,⁵⁸ who quite rightly finds some similarity in the plans of the Tithe Church and the Vladimir Cathedral.⁵⁹ While detailed comparative discussion transcends the scope of the present book (the reconstruction of the original plan of the foundations for the Dormition Church in Halych and the galleries added at a later date is given here only for comparison with the somewhat similar addition of galleries in the Tithe Church), it may be stated briefly that the churches of the northern (the principalities of Novgorod, Pskov, Vladimir-Suzdal') as well as western territories (Galicia, Volynia) of Eastern Europe had remained for a long time under the influence of the cultural center of Kiev where an original architecture had come into being.

Strong influences of Kiev are reflected for several centuries in architectural compositions and especially in the plans of a great number of Ukrainian and Russian churches, even at the time when these churches adopted Romanesque architectural forms. From time to time these early elements are borrowed for the architecture of modern churches. Thus the culmination of early Ukrainian architecture, begun by the Tithe Church and brilliantly crowned by the Cathedral of St. Sophia, opened a separate chapter in the history of the architecture of Eastern Europe.

⁵⁷ Samuel H. Cross and K. J. Conant, *Mediaeval Russian Churches*, (Cambridge, Mass., 1949), fig. 1.

⁵⁸ Not to I. Grabar' as Pasternak thinks.

⁵⁹ Ya. Pasternak, *Stary Halych* (Krakow-Lemberg, 1944), p. 128f.; cf. I. Grabar (ed.), *Istoriya russkogo iskusstva*, I, 311, 314 (article by Professor G. Pavlutski). Comparing the dimensions of the Dormition Cathedral in Halych with those of St. Sophia of Kiev, Dr. Pasternak says: "With regard to the question of the time of the erection of the Halych Dormition Cathedral, the first chronological clue may be obtained from its monumental appearance, which it shares only with the largest churches of the Ukraine's Grand Princely period. Among extant churches, only St. Sophia in Kiev is superior to it in this respect." It must be observed, however, that even the Tithe Church (33 by 40 meters) is larger than the Cathedral in Halych (32 by 36 meters, including the added galleries).

SURVEYS, ATTEMPTS AT RESTORATION, AND INVESTIGATIONS OF THE ARCHITECTURE OF THE CATHEDRAL OF ST. SOPHIA

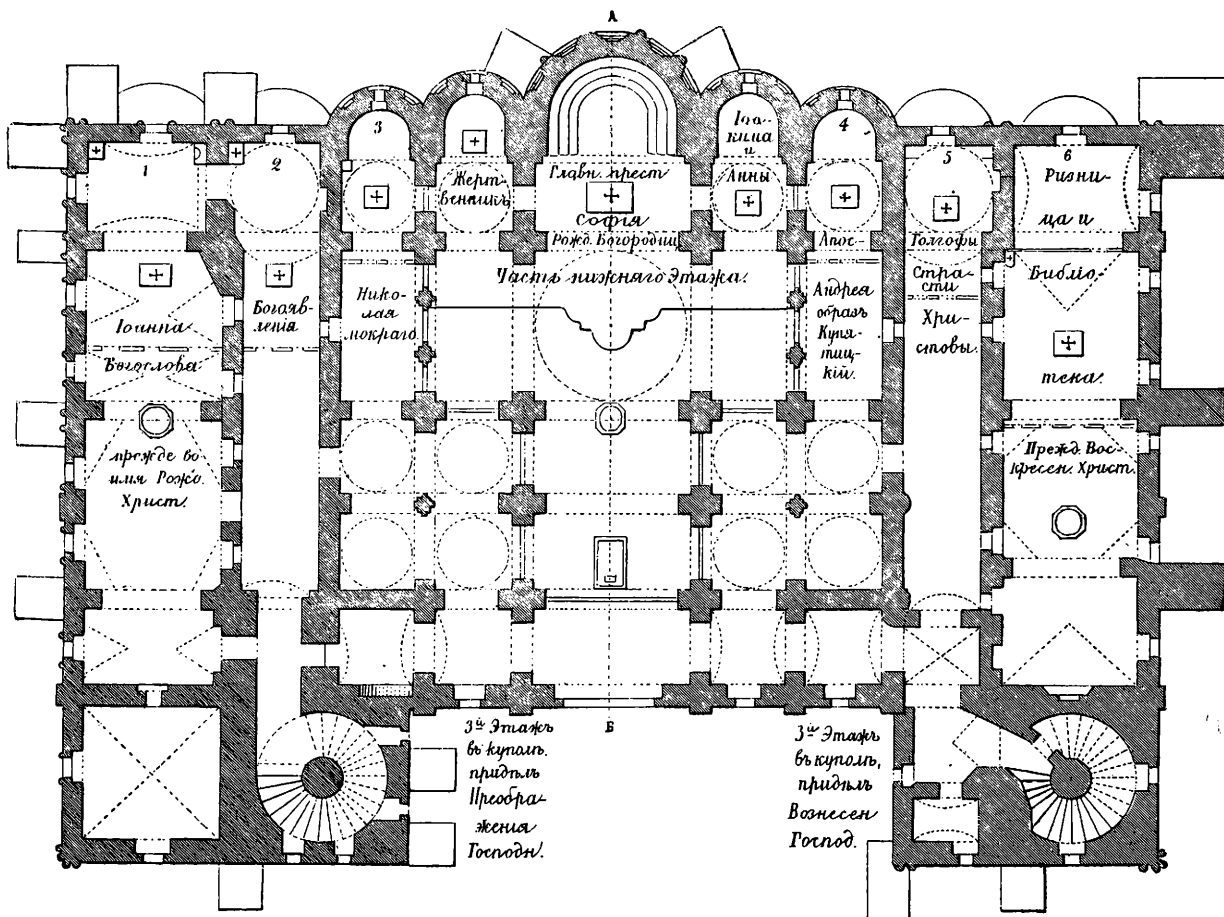
Beginning with the first quarter of the 19th century, Kiev's early history was clarified by a number of valuable investigations and archeological discoveries. Kievan scholars of this period, such as Metropolitan Eugene Bolkhovitinov, M. Berlinski, the archeologist K. Lokhvyts'ky and others, actively participated in this work. In 1835 the Temporary Committee for the Investigation of Kievan Antiquities was founded in connection with some of these discoveries. At the same time an extensive survey of Kievan religious architectural monuments was undertaken which was to provide the references for drawings of sections and elevations.

The exact measurements for St. Sophia were made by the artist-architect D. Ivanov and the archeologist A. Ermolaev in 1810, long before the foundation in 1843 of the Committee for the Investigation of Antiquities. On the basis of these surveys, drawings of the plans, sections, and elevations of the cathedral were made. These valuable documents, as well as nineteen other drawings of Kievan monuments, were deposited in the Imperial Public Library of St. Petersburg. They were found there by N. Zakrevsky (1847) who used them in his publications.⁶⁰ Even more valuable than the latter was the monumental work of Academician F. Solntsev published in two luxurious large format atlases divided into four parts. They contain detailed measurements, careful drawings of frescoes and mosaics, diagrams of plans and sections, elevations and architectural details, as well as reconstructions of the original appearance of the cathedral.⁶¹

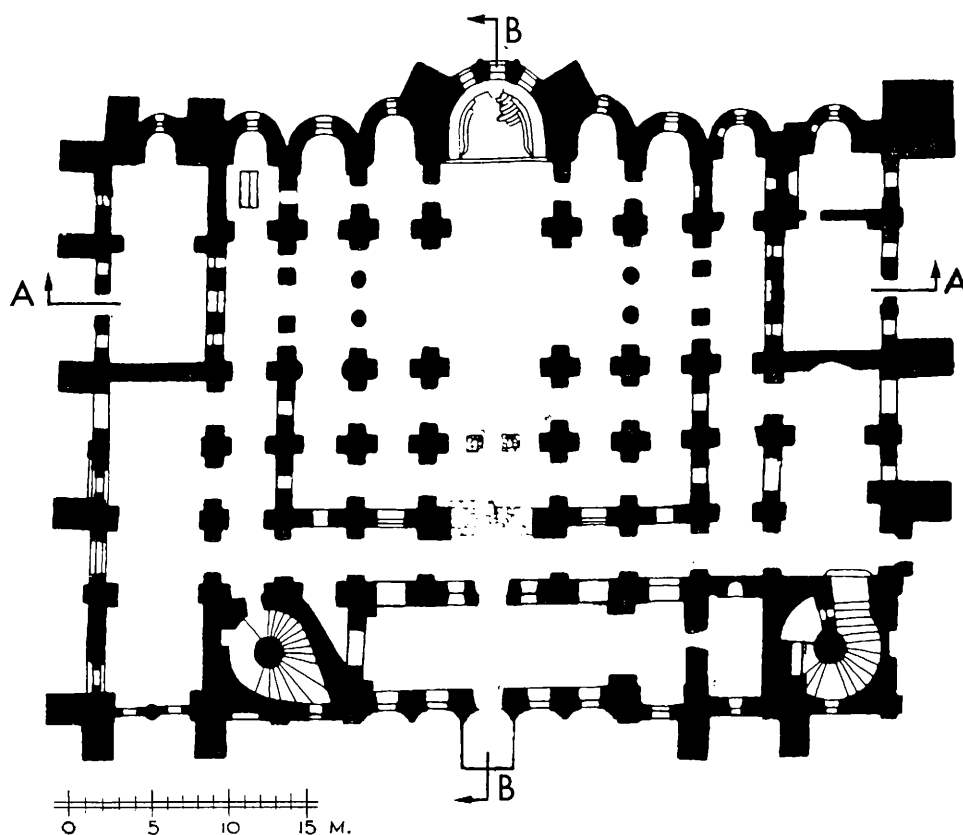
An imperial *ukase* of 1843 inaugurated "the complete restoration of St. Sophia Cathedral," which was to take ten years. In 1864 all the floors of the church except those of the main sanctuary were lowered 0.25 meters and covered with cast iron panels. The western part of the cathedral was altered in 1882. This alteration, or rather addition, of the narthex done in pseudo-Byzantine style, is still extant. About the same time, the chambers of the heating system were installed which not only damaged the ancient mosaic floor but also cut through all the transverse foundations of the church. Little care was given to the preservation of architectural details, the fragments of the lower parts of the frescoes, and the mosaic floor, which was disclosed during the works undertaken inside and outside. Valuable fragments of marble columns, cornices and other pieces, which are kept at present in the narthex and baptistry, were discovered during these works. Their preservation is due only to the intervention of

⁶⁰ N. Zakrevski, *Letopis' i opisanie goroda Kieva*, I (Revel, 1850), p. 213-214.

⁶¹ Russkoe Arkheologicheskoe Obshchestvo (ed.), *Drevnosti rossiiskago gosudarstva, Kievo-Sofiiskii Sobor*, (St. Petersburg, 1871-1887).

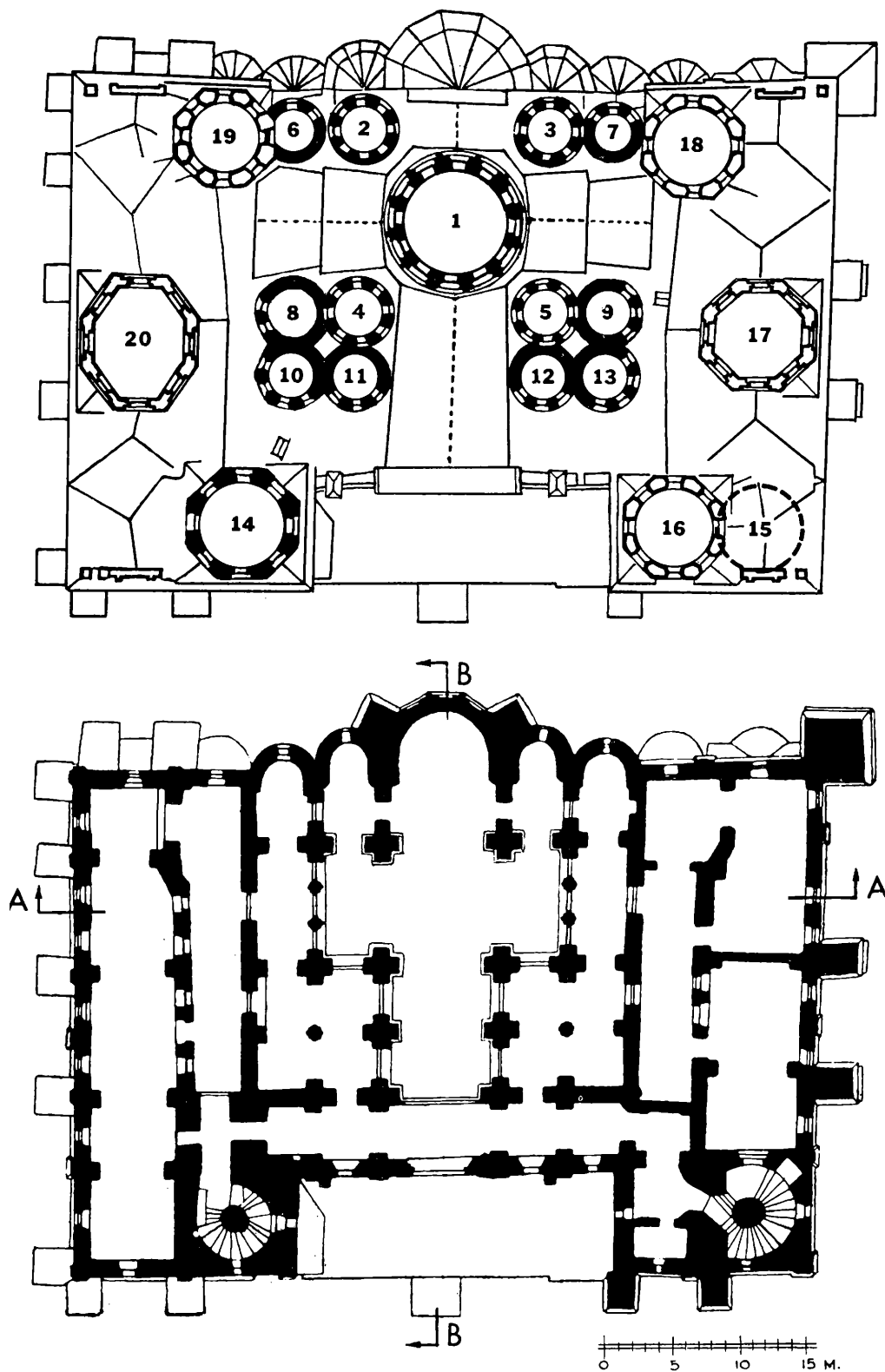


Cross-section and plan of second floor by D. Ivanov (19 c.).
Розріз і план другого поверху за Д. Івановим (19 ст.).



Section at A—A and first floor plan.
(Measurements of Ukrainian Academy of Architecture).

Перекрій по А—А та план першого поверху.
(За вимірами Української Академії Архітектури).



Roof and cupolas plan (above) showing: Nos. 1-13, 11th c. cupolas; 14, 11th c. tower; 15, top of tower (11-12th c.) was moved to present location; 16-20, cupolas of the end of 17th c. Second floor plan (below).

Зверху: план бань і даху: 1-13 — бані 11 ст.; 14 — вежа 11 ст.; 15 — верх вежі 11-12 ст., яка в кінці 17 ст. була пересунута на теперішнє місце; 16-20 — баня кінця 17 ст. Внизу: план другого поверху катедрі.

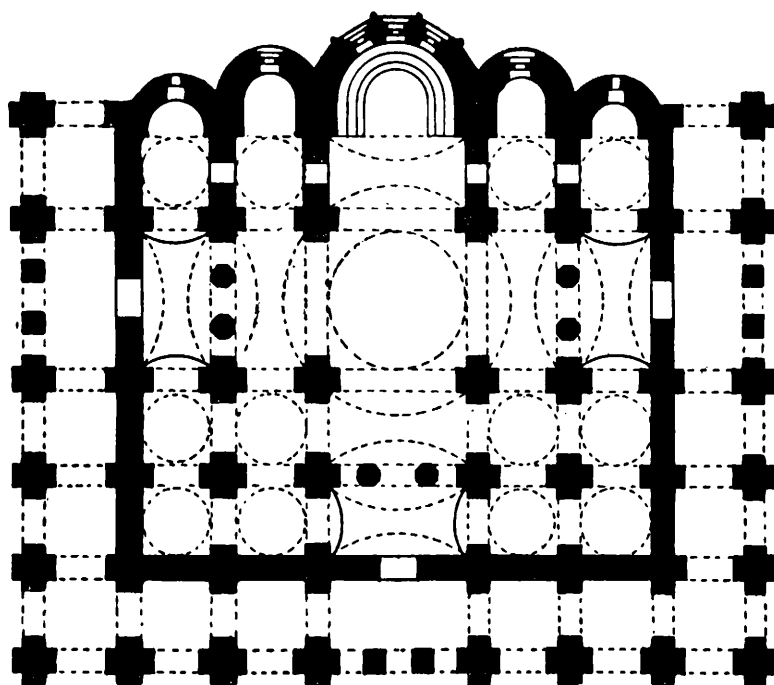
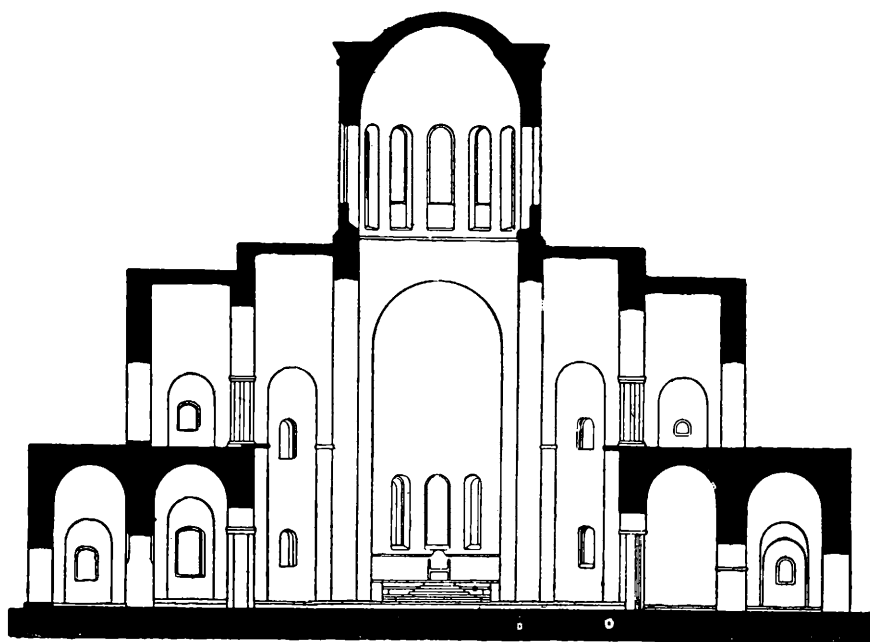


Section through main nave at B—B (see pp. 50, 51).

For source of plans (pp. 50, 51) and this section, see: S. Ya. Hrabovs'ky and Yu. S. Aseyev, "Doslidzhennya Sofiyi Kyivskoyi," „Arkhytekturni pam'yatnyky", zbirnyk nauk. prats', ed. S. Ya. Hrabovs'ky, (A.A. URSR, Kiev, 1950), pp. 32-41.

Перекрій вздовж головної нави катедри по В—В (див. ст. ст. 50 і 51).

Джерелом для планів на сторінках 50 і 51 та для цього перекрою була праця С. Я. Грабовського і Ю. С. Асєва: „Дослідження Софії Київської." „Архітектурні пам'ятники", збірник наукових праць за ред. С. Я. Грабовського. (А. А. УРСР, Київ 1950, ст. ст. 32-41).

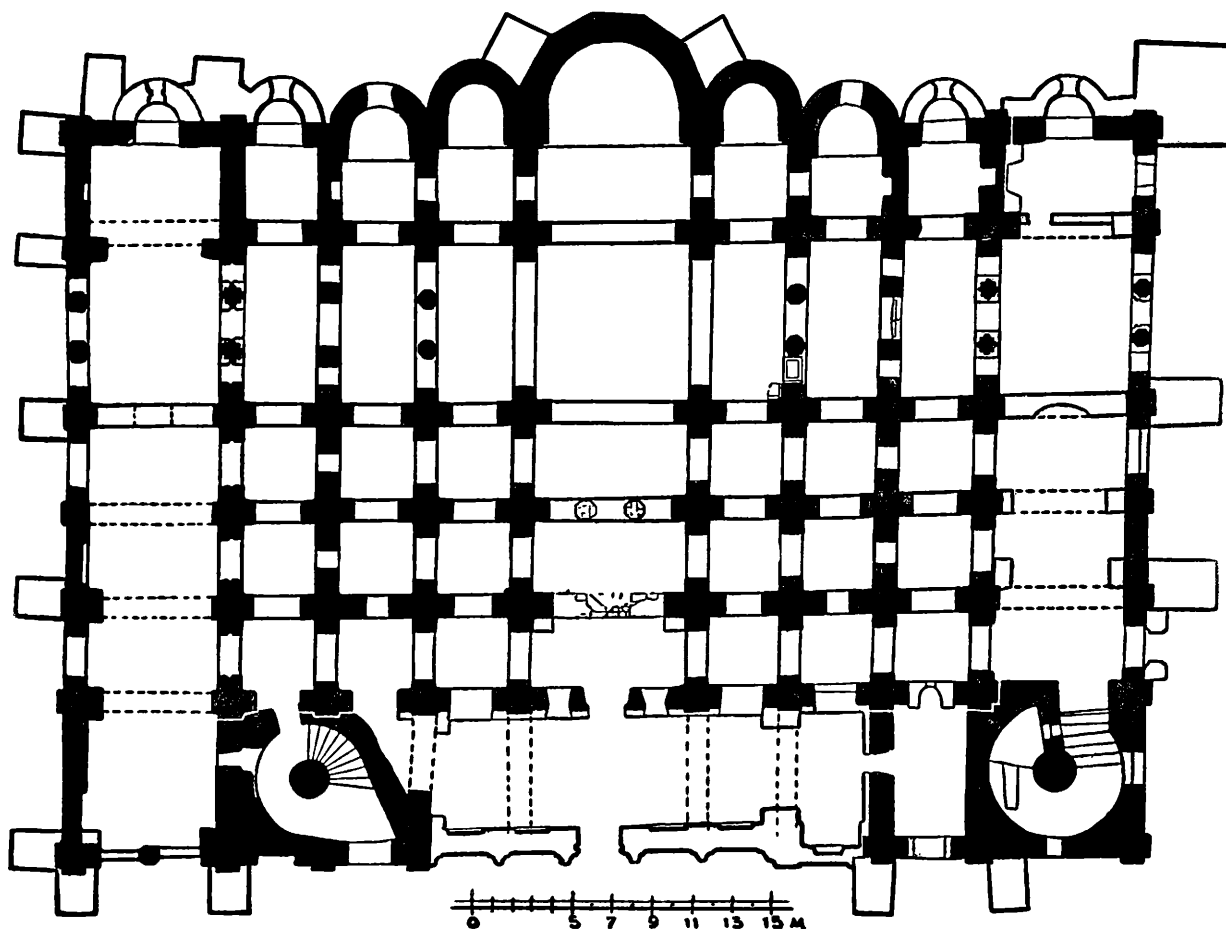


Plan and section of St. Sophia before the addition of the outside galleries. Reconstruction by Prof. N. Brunov.

Плян і перекрій катедрі перед добудовою зовнішніх галерій.
Реконструкція проф. Н. Брунова.

Professor A. Prakhov.⁶² It was not until 1909 that D. Mileev, an architect and archeologist, carried out painstaking investigations of the original and later floors which he had uncovered in the main sanctuary of the cathedral. With lectures and publications he aroused great interest for a thorough investigation of the cathedral flooring.⁶³

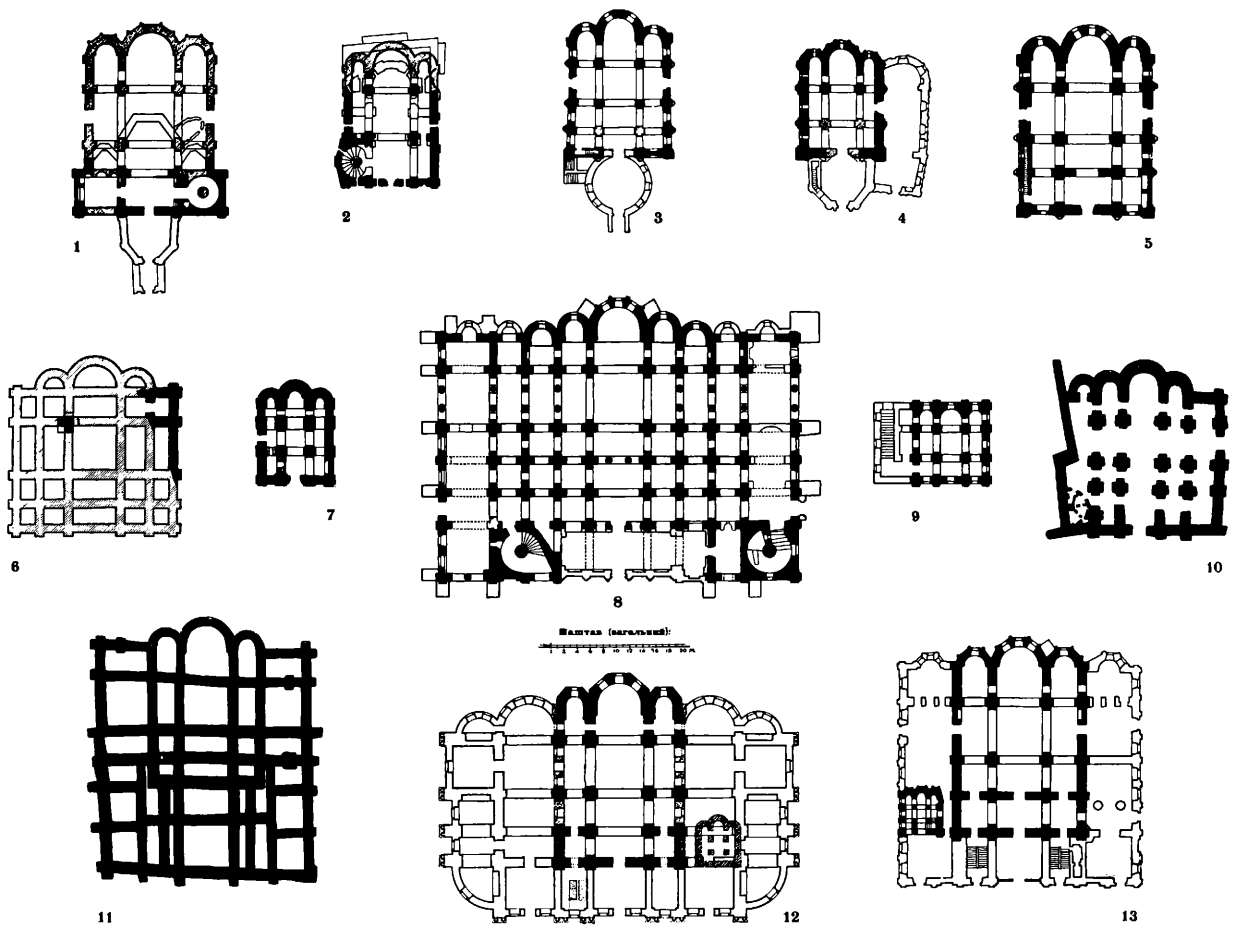
In 1920, an architectural survey of the cathedral by F. Ernst and I. Morhilevs'ky was initiated, and, in the years 1939-1940, detailed archeological investigations were carried on under the auspices of a mixed com-



First floor plan by Prof. I. Morhilevs'ky.
Плян першого поверху. За проф. І. Моргілевським

⁶² M. Karger, *Arkheologicheskie issledovaniya drevnego Kiev* (1951), p. 229. Cf., also, A. Prakhov, "Kievskie pamyatniki vizantiisko-russkago iskusstva. Drevnosti," *Trudy imp. Moskovskago Arkheologicheskago Obshchestva*, XI, 3 (1886).

⁶³ D. Mileev, "Ob ostatkakh drevnikh polov Kievo-Sofiskago sobora, otkrytykh osen'yu 1909 g.," *Zapiski otd. Russ. i Slav. arkheologii Imp. Russkago Arkheol. Obshchestva* IX (St. Petersburg, 1913), 331-335. *Ibidem*, "Drevnie poly v Kievskom sobore sv. Sofii," *Sbornik arkheologicheskikh statei*, (St. Petersburg, 1911), pp. 212-221.



Comparative plans of the churches of Kiev, 10th—12th centuries, drawn on the same scale:

1. Church of the Redeemer in Berestovo, 12th c. 2. St. Michael Church of Vydbets Monastery, 11th c.
3. Uspens'ka Church in Podil, 12th c. 4. Church of the Three Saints, 12th c. 5. Church of St. Cyril, 12th c.
6. Church of St. Irene, 11th c. 7. Church in Kudryavets, 12th c. 8. St. Sophia Cathedral, 11th c. 9. Trinity Church (Nadvoritnya), 12th c.
10. Church of St. George, 11th c. 11. Tithe Church (Desyatynna), 10th c. 12. The so-called Michael (formerly, Demetrius) Monastery, 11th c. 13. Uspens'ka Cathedral of the Kiev Pechers'ka Lavra (Monastery) 11th c.

Note: for most recent restoration plan of St. Michael Church of Vydbets Monastery (No. 2), see: M. K. Karger, „Arkheologicheskie issledovaniya drevnego Kievа,” (Akademiya nauk USSR, Kiev, 1951), p. 160.

Порівняльні плани київських храмів 10—12 ст., виконані в одному масштабі:

1. Церква Спаса на Берестові, 12 ст. 2. Михайлівська церква Видубецького монастиря, 11 ст. 3. Успенська церква на Подолі, 12 ст. 4. Трисвятительська церква, 12 ст. 5. Кирилівська церква, 12 ст. 6. Церква св. Орини, 11 ст. 7. Церква на Кудрявці, 12 ст. 8. Катедра св. Софії, 11 ст. 9. Троїцька надворітня церква, 12 ст. 10. Церква св. Георгія, 11 ст. 11. Десятинна церква, 10 ст. 12. Михайлівський (Дмитрівський) монастир, 11 ст. 13. Успенська катедра Києво-Печерської Лаври, 11 ст.

Примітка: Сьогочасну реконструкцію плану церкви св. Михайла Видубецького монастиря (No. 2), див: в праці М. К. Каргера, „Археологические исследования древнего Киева” (А.Н. УССР, Киев, 1951), ст. 160.

mission which operated in close cooperation with Professor M. Karger and which was composed of representatives from the St. Sophia Architectural and Historical Monument, the Institute of Material Culture of the Ukrainian Academy and the Archeological Institute of the Academy of Sciences of the U.S.S.R.; the commission resumed its work in 1946. The excavation of an ancient kiln, uncovered in the northern part of St. Sophia courtyard, where bricks for the walls of the church were fired, is among the most important discoveries of the period. M. Karger has published a detailed account of these archeological investigations.⁶⁴

In the twenties, two Kievan historians of architecture, F. Ernst and I. Morhilevs'ky, began the extensive investigation of the architecture of St. Sophia. After Professor Ernst fell victim to the repressive measures of the Soviet authorities, this research continued up to the forties under the direction of Morhilevs'ky and a team of scientific workers from the Sophia Architectural and Historical Museum. Along with these architectural investigations, a study and fixing of the mosaics was conducted in 1935 by Professor V. Frolov from the Leningrad Academy of Arts of the U.S.S.R., while Professor P. Yukin of the Moscow Academy of Architecture of the U.S.S.R. worked at cleaning the frescoes.

An uninterrupted chain of chronicle data and other documents preserved from the very beginnings of the church proved of great assistance to the investigators of the architecture. The drawings of the 17th century Dutch painter Abraham van Westervelt, court painter to the Hetman of the Duchy of Lithuania, Janusz Radziwill, are especially important in that respect. The drawings of St. Sophia made by Westervelt in 1651 enabled Professors Ernst and Morhilevs'ky to unravel the problem of the original architectural forms of the cathedral — especially the western, northern and southern exteriors. It is believed that the original of the atlas which contained Westervelt's drawings of Kievan antiquities, was destroyed in Nieswiez, the family estate of the Radziwills, during the Russo-French War of 1812. Fortunately, a copy of this atlas was made for the last Polish King, Stanislaw August Poniatowski. In 1904 this copy was found by Academician J. Smirnov in the library of the Imperial Academy of Arts. The copy contains, among other interesting drawings of contemporary Kiev, several drawings of St. Sophia with (sometimes incorrect) subtitles. Attempts at interpreting these drawings were undertaken by Smirnov in his work *Drawings of Kiev in 1651 after Copies from the End of the 18th Century*,⁶⁵ as well as by N. Okunev in his article on the baptistry of the St. Sophia Cathedral.⁶⁶ Westervelt's drawings are not completely reliable, however, since the artist, although he reproduces de-

⁶⁴ M. Karger, *Arkheologicheskie issledovaniya drevnego Kieva* (1951), pp. 227-251.

⁶⁵ J. Smirnov, "Risunki Kieva 1651 g. po kopiyam ikh kontsa XVIII veka," *Trudy XIII (Ekaterinoslavskogo) arkh. s'ezda*, II (1908).

⁶⁶ N. Okunev, "Kreshchal'nya Sofiiskago sobora v Kieve," *Zapiski Otd. Russ. i Slav. arkheologii Imp. Arkheol. Obshchestva*, X (1915).

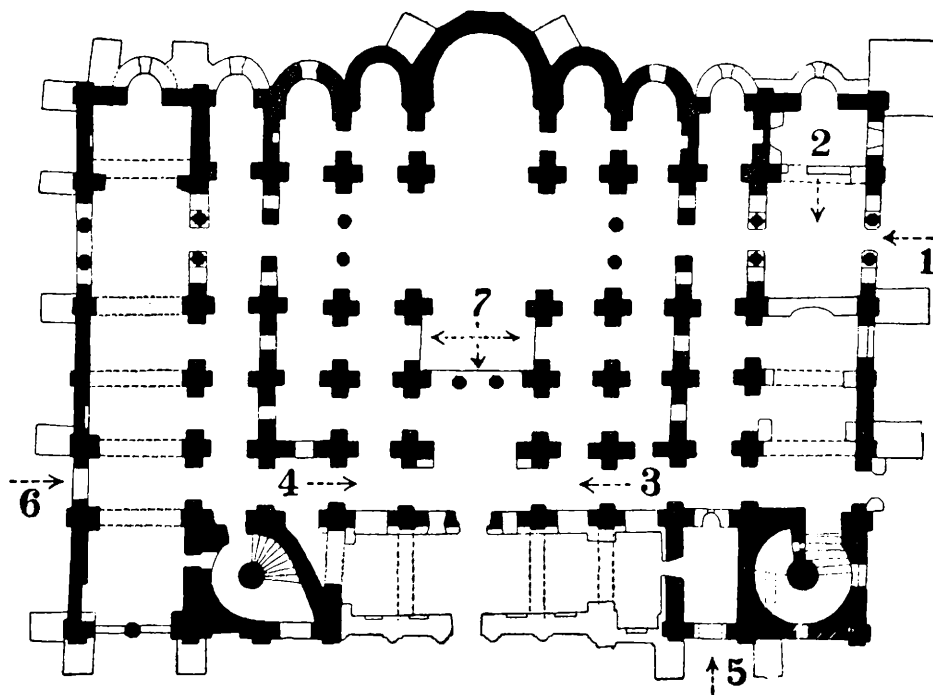
tails faithfully, rather admires the ruins and fails to notice the fabric of the church behind the picturesque, weed-covered remnants of the external portico. Nevertheless, in 1925, Ernst and Morhilevs'ky succeeded in identifying later alterations and in establishing the original architectural forms and details of the church by making soundings in the interior and exterior plaster of both stories. A comparison of Westervelt's drawings with corresponding parts of the cathedral enabled the investigators to establish certain discrepancies in the drawings themselves as well as errors in the subtitles (for which the copyist was probably responsible). It must be said, however, that certain drawings are precise. We shall discuss the interpretation of these drawings by Professor Morhilevs'ky in some detail.⁶⁷

On one of the drawings, bearing the inscription *Pars Academiae Kijoviensis versus Orientem*, Westervelt depicts the central portion of the southern external gallery of St. Sophia as having the form of a triple open arch supported by polygonal piers. Each arch is headed by a shallow niche composed of two receding rings. The arch is bordered on both sides by pilasters which are adjoined on either side by similar arches; these are filled rather than open and have a small window pierced in each immurement. In the clearance of the outer open arcade, still another is seen, which, however, is supported not by polygonal piers, as the first arcade, but by square ones with shafts along each of their corners. This drawing corresponds exactly to the part of the present southern wall where the entrance leads into the Dormition nave, and, therefore, should be considered as depicting the former southern external gallery.

In order to orient the reader, a plan of the cathedral is given with approximate indications of the positions from which Westervelt made his drawings and the direction he was facing while making them. In the above case, the drawing was made from position 1. Today we see the following changes in this part of the church in addition to the erection of another story: All three open arches have been filled, a door cut into the immurement of the central arch, and windows cut into the immurements with the lateral ones. The niches over them have remained unchanged with the exception of the right one which is already half in ruins on Westervelt's picture. It has disappeared completely under subsequent layers of plaster. The left pilaster, clearly seen on Westervelt's drawing, was covered by a buttress in the 17th century. Next to the right pilaster and bordering the former triple arch, we see a window in the arch's immurement. It is also shown on Westervelt's drawing, but now it is much wider than in the 17th century. The remnants of the slate imposts of the arcade are visible even now from under the thick layer of plaster.

Parts of the octagonal piers of the arcade were cleared of plaster by Professor Morhilevs'ky (they are shown on a photograph). Sometime

⁶⁷ I. Morhilevs'ky, "Kyiv's'ka Sofiya v svitli novykh sposterezhen', *Kyiv ta yoho okolytsya v istoriyi i pamyatkakh*, (Kiev, 1926), p. 91, fig. 7.



Key plan of the Cathedral with indications of positions from which Westervelt's drawings were made.

Плян катедрі з зазначенням позицій, з яких були виконані малюнки Вестерфельда.

later the plaster was removed from the middle niche over the entrance into the Dormition nave. After the removal of the plaster from the internal surface of the central arch, remnants of frescoes came to light and, to the right of the niche and above this arch, a decorative cross laid in brick was uncovered. As already stated, these findings prove that the cathedral's exterior had not been plastered in the 11th and 12th centuries.

On Westervelt's picture entitled *Pars Academiae Kijoviensis versus Occasum* (position 2), the same part of the outer gallery is shown but this time from the inside. Facing west (i.e., in the direction of the shaft at position 2 of the plan) we see, to the left, the same triple arch supported by polygonal piers (discussed with reference to the previous drawing) and, to the right, the internal arcade resting on square piers adorned with shafts (seen in the clearance of the outer arcade on the previous drawing by Westervelt). Straight ahead we see two parallel flying buttresses which abut into two neighboring transverse partitions. The third buttress, nearest to us, which supported the transverse wall immediately behind the arcade, is in ruins; only its springing remains visible on the drawing. Today a wall with a small apse (see plan) replaces this ruined flying buttress. It divides the Dormition nave from the nave of the Twelve Apostles. In the clearance of the flying buttresses the drawing shows the

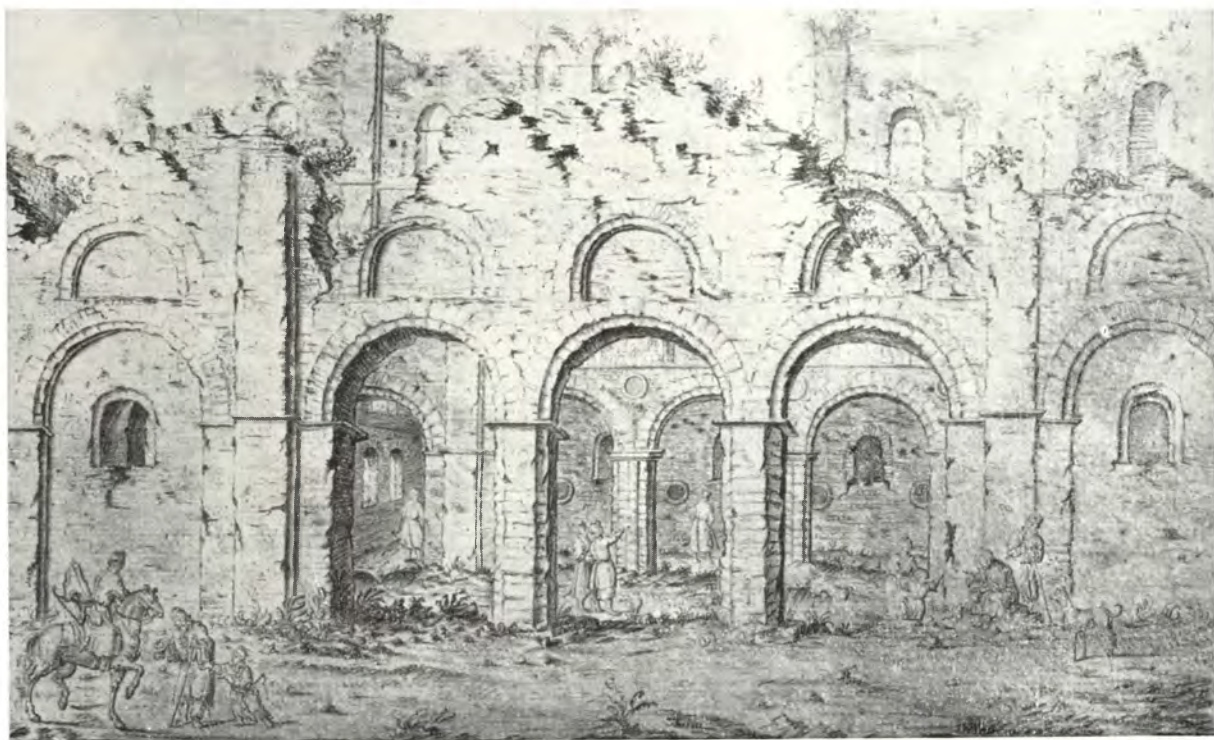
entrance into the cathedral through the present nave of the Twelve Apostles; the entrance still exists. Beyond the flying buttresses the wall of the southwestern tower is visible with a window in the upper part. The window was walled up when another story was added over the arcade (17th-18th century). Later it was transformed into an entrance for the present so-called Michael Section of the St. Sophia Architectural and Historical Museum. (The frescoes and mosaics of the St. Michael Monastery destroyed in 1933-34 have been set in the wall of this part of the Museum.)

Westervelt's drawing numbered 313 (position 3) depicts the lower part of the western interior gallery and a section of the adjoining outer gallery in the direction south-north. The left part of the drawing, representing the outer arcade, does not quite correspond to reality. Nevertheless, one can distinguish corresponding parts of this section of the church, which are still extant, namely, the flying buttress of the outer arcade, situated directly south of the main entrance, and the main entrance itself (which in the 17th century led from the open outer arcade and now leads from the narthex) with windows on either side. Furthermore, one sees the pilasters on each side of the main entrance, which correspond to the arrangement of the cross-shaped piers in the neighboring lateral naves, and, finally, the arch embrasure in front of the SS. Joachim and Anna nave. At present there is a window in this embrasure. Professor Morhilevs'ky thinks that this drawing of Westervelt also includes the baptistry,⁶⁸ with the corresponding part of the arcade open. Later it was walled up and now a small window has been set into the wall. Thus, in the position from which the drawing was made the baptistry could be seen.

The drawing entitled *Pars Academiae Kijoviensis versus Septentrionem* (position 4) represents the same lower part of the internal gallery and the neighboring outer gallery but viewed from the opposite direction (north-south). Here one clearly recognizes the main western entrance, the open entrance to the internal gallery leading from the south (a man is standing in its clearance), and the vaulted ceiling supported by the cross-shaped piers which also support the arches. Slate cornices and arch imposts also appear very distinctly. On the right side of the drawing one sees a fairly exact rendition of the external gallery with its pylons, flying buttresses, arches, and vaults.

Westervelt's drawing with the subtitle *Ecclesia Parochialis S. Nicholai, ad quam in Prospectu Campanile S. Michaelis Kijoviae Anno 1651 delineata* (position 5) is very interesting, but its right half difficult to interpret. It depicts the southwestern corner of the cathedral. The middle part of the picture, showing the baptistry through the aperture of the arch, is painstakingly exact. With almost photographic accuracy, the painter represented the 11th century frescoes of the baptistry and the immurement of the 12th century arch with its small apse and lunettes,

⁶⁸ *Ibidem*.



Southern gallery in 1651 after A. v. Westervelt's drawings; position 1, above, and position 2, below.
 Південна галерія в 1651 р., за мал. А. Вестерфельда. Зверху: з 1-ої позиції; внизу: з 2-ої позиції.



Western galleries in 1651 after A. v. Westervelt's drawings; position 3, above, and position 4, below.
 Західні галерії в 1651 р., за мал. А. Вестерфельда. Зверху: з 3-ої позиції; внизу: з 4-ої позиції.

even including the fissure in the wall over the right lunette which exists up to the present day. He also copied the frescoes on the immurement of the 11th century arch and those of the 12th century apse. Side by side with this painstaking exactitude one sees on the left, in the aperture of the neighboring arch, a flying buttress placed sideways, whereas it must have run perpendicularly to the arch and not parallel to it, as shown on the drawing. On the whole, both the middle and the left part of the picture faithfully correspond to the section of the cathedral which they depict. Of course the part of the church shown on the left hand side of the picture is no longer extant and the arch of the baptistry was later immured. Today there is a window in the embrasure of the formerly open arch and the baptistry is entered from the western narthex. The fact that the southwestern tower is shown round, and not quadrangular as it always has been (this point was established by Morhilevs'ky, who undertook soundings in the tower walls), has to be imputed to the fantasy of the painter or to the error of the copyist. Westervelt himself represented the eastern part of this same tower as square on the picture entitled *Pars Academiae Kijoviensis versus Occasum* (position 2). It is difficult to imagine how this tower could have become cylindrical on its western side. Moreover, the drawing entitled *Monasterium S. Sophiae juxta quod Janusius Princeps Radzivil Belli Dux Triumphator Anno 1651 Kijoviam ingressus*, which shows the eastern façade of the cathedral, presents the roof over the southwestern tower as completely undamaged while it is ruined on the drawing under discussion. Professor Morhilevs'ky attributes this to the carelessness of the copyist,⁶⁹ but it is more probable that Westervelt himself may have added this tower later on, possibly at home. Morhilevs'ky himself weighs this possibility. Remembering that both towers were cylindrical inside, Westervelt may have given this tower the same shape outside when using the sketches made during his travels. The illegible inscription under the drawing, mentioning the *Campanile S. Michaelis Kijoviae*, might lead to the assumption that Westervelt had added here the tower of the St. Michael Monastery in Kiev; but even then this tower could not have been cylindrical. This drawing may have been the source of K. Sherotsky's error, for in his *Guide to Kiev* he gives a plan of St. Sophia with its towers rounded on the western side.⁷⁰ Over the open arch, in the aperture of which we see an accurate rendering of the eastern wall and apse of the baptistry, a small relieving arch is represented. This is additional proof that the drawing was executed from memory. In reality, the arch was surmounted by a niche like those drawn by Westervelt over the arches of the southern entrance (see drawing from position 1). The copies of Westervelt's drawings contain a considerable number of similar inexactitudes.

Another drawing with an obscure subtitle (*Porta Plateae Monasterii S. Michaelis ad quam Hospitale S. Spiritus, Kijoviae 1651*) shows a part

⁶⁹ *Ibidem*, p. 92.

⁷⁰ K. Sherotski, *Kiev, Putevoditel'* (Kiev, 1917), p. 29.

of the northern wall of the cathedral with its entrance leading through an open arch to the lower story of the interior gallery (position 6). On the photograph of the corresponding part of the church we may detect the following later alterations: a window, as wide as the arch itself, has been arranged in the open arch; the pilaster to the right of the arch has been covered by a buttress; the small window in the immurement of the arch adjoining this pilaster has been enlarged; finally, the arch adjoining the left pilaster has been walled in. An interesting detail deserves mention here; this, as well as the preceding drawing, shows rather low pilaster socles, for they were not raised to their present level until the 19th century.

On the basis of the comparison of Westervelt's drawing with corresponding parts of the present cathedral and the information derived from the soundings taken in the old walls, Professor Morhilevs'ky concluded that the flying buttresses of the exterior gallery corresponded in number to the partitions of the interior gallery which in turn correspond to the transverse arches of the naves and to the transverse arms of the cathedral: thus, four flying buttresses for the southern exterior gallery; five, for the western, and five, for the northern.⁷¹ Morhilevs'ky freed one of the flying buttresses of the western gallery (the present narthex) beside the northwestern tower from surrounding wall and plaster and found fragments of frescoes on its interior surface. In certain other places, where constructive elements of the exterior gallery abutted against the earlier walls of the cathedral, soundings again led to the discovery of frescoes. It may therefore be concluded that the exterior gallery was added, after the main body of the church had already been finished and adorned, in order to enlarge the church, to erect another tower and to counter the thrust of the walls, the effects of which had soon been felt. The thrust could be cushioned by the flying buttresses of the exterior gallery.

Westervelt's drawing entitled *Monasterium S. Sophiae, Juxta quod Janussius Princeps Radzivil Belli Dux Triumphator anno 1651 Kijoviam ingressus* represents the solemn entrance of the Hetman of the Duchy of Lithuania, Janusz Radziwill, and his army into St. Sophia Square. Westervelt's main task was to show the celebration itself; but, for our purposes, the architectural part of his drawing is the most interesting. To the right of the cathedral we see an interesting free-standing wooden bell tower flanked by a building (probably inhabited by the *hegumen* or some other cleric of the St. Sophia Monastery). The building is not completely visible behind the fence; we see only its roof with an indented crest running along the ridge (a characteristic detail in Ukrainian architecture of that time; similar crests are partially preserved on the roofs of the Kievan Lavra). To the left of the cathedral, on the approximate site of the present bell tower, the drawing shows a wooden gate tower. In the left part

⁷¹ I. Morhilevs'ky, *op. cit.*, p. 101.



Southwestern part of the Cathedral. Position 5 of Westervelt's drawing, 1651.
Південнозахідня частина катедри за мал. Вестерфельда 1651 р. (Позиція 5).



St. Sophia. General view; Westervelt's drawing, 1651.
Загальний вигляд катедри св. Софії за мал. Вестерфельда, 1651.



Part of northern façade. Position 6 of Westervelt's drawing, 1651.
 Частина північної фасади катедри. Мал. Вестерфельда, (позиція 6), 1651.



The walled-in gallery of the western façade at the present time.
 Деталь замуrowаної галерії західньої фасади — сучасний стан.

of the drawing the Golden Gate is barely distinguishable; the ranks of Radziwill's army are passing through it. In the foreground of St. Sophia Square the drawing depicts a crucifix under a roof (*figura*). But the east elevation of the church itself is the most interesting for us: We see it here, in an almost orthogonal projection, from the east. It is in a relatively good state of repair as it must have looked after the restitution ordered by Metropolitan P. Mohyla (who, however, never finished repairing the exterior galleries). The roofing of the cupolas, the apses and both towers, visible from behind the walls, looks as if it had just been renewed. Elsewhere, Westervelt, for some reason, depicts the southwestern tower (see drawing from position 5) with a half-ruined roof or none at all (see drawing from position 2), but these discrepancies may be explained either by inadvertance or (if the roof of this tower was really ruined completely or in part) by the desire of Westervelt to show the solemn entrance of Hetman Radziwill against the background of the magnificent Kievan church at its best. It may have been for the same reason that Westervelt draws improbable roofs over the interior and outer porticoes in the north and south. They appear as half-pitched roofs encompassing both galleries and adorned with some improbable details in Gothic and Renaissance style. On the north side both the exterior and interior galleries are shown with a blind wall covered by a half-pitched roof common to both galleries. The top of this wall is adorned with Gothic perforated parapets while the northern wall of the exterior gallery seems to be topped with a Renaissance attic, crowned with sculptured figures. All of this cannot have corresponded to reality inasmuch as on Westervelt's previous drawings all exterior galleries (including the northern one which he so diligently embellishes here) appear in utter ruin. Nevertheless, the drawing is a very important one for its rendering of the oldest part of the cathedral. All the five altar apses, the cupolas towering above and the southern interior gallery (except for its roofing) correspond on the whole to the aspect which this part of the cathedral must have had in 1651. Westervelt distinctly shows the buttresses on either side of the main altar apse which had been erected not long before then (in the forties) by Metropolitan P. Mohyla to reinforce its walls. He also depicts the arrangement and the number of windows in the drums and in the cupolas fairly accurately. The same may be said for his rendering of the niches in the altar apses where he gives some indications of the presence of frescoes. The wall of the southern interior gallery shows the window, which is still extant, of its enclosed gallery. Professor Morhilevs'ky made soundings around this window aperture and discovered from them that except for plastering, it has not been changed since the Princely period. It follows then that the interior galleries were two-story structures from the Princely time on. Morhilevs'ky's soundings, it is true, disclosed that the second story of the gallery was not connected with the main body of the church but separated from it by a wide seam. Nevertheless, he states that the addition of the second story of the interior gallery was not accidental, but was comprised by the general plan of the structure and was separate



Joint between 11th and 12th cent.
wall after the removal of plaster.

Стикання очищених муровань
стін XI та XII століть.



Masonry of a decorative niche of
the 11th c. after removal of plaster.

Муровання декоративної ніші
XI ст., очищене від тинку.

from the body of the church for constructional reasons.⁷² Academician O. Novytsky draws the opposite conclusion from these findings, showing, in his reconstructions of the original aspect and plan of St. Sophia, the two story interior gallery as of one story.⁷³

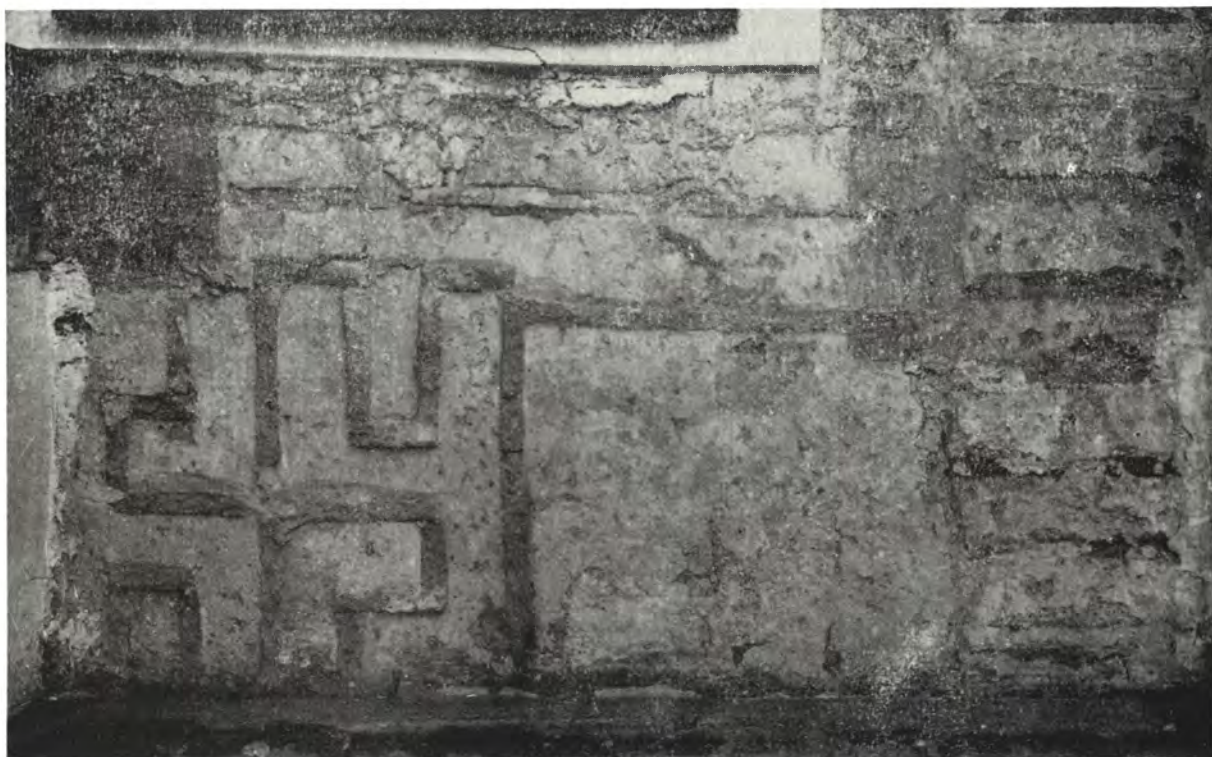
Professor Morhilevs'ky showed great diligence in measuring, making soundings, and restoring the cathedral inside and outside with a view towards reconstructing its original appearance. Unfortunately, his main efforts were spent towards creating an impressive display of large surfaces cleared of later plaster (for instance, walls of the altar apses), and he died without having either finished or published all of his research work on St. Sophia and other buildings of the Princely Ukraine (in Chernihiv and Kaniv). However, Morhilevs'ky did complete a detailed geodetic survey of the cathedral on the basis of which he made a plan of its ground floor (and started one of the second story) and of its sections, and executed drawings of architectural details. Among the latter, an isometric analytical section of St. Sophia, published by him in his

⁷² *Ibidem*, p. 105.

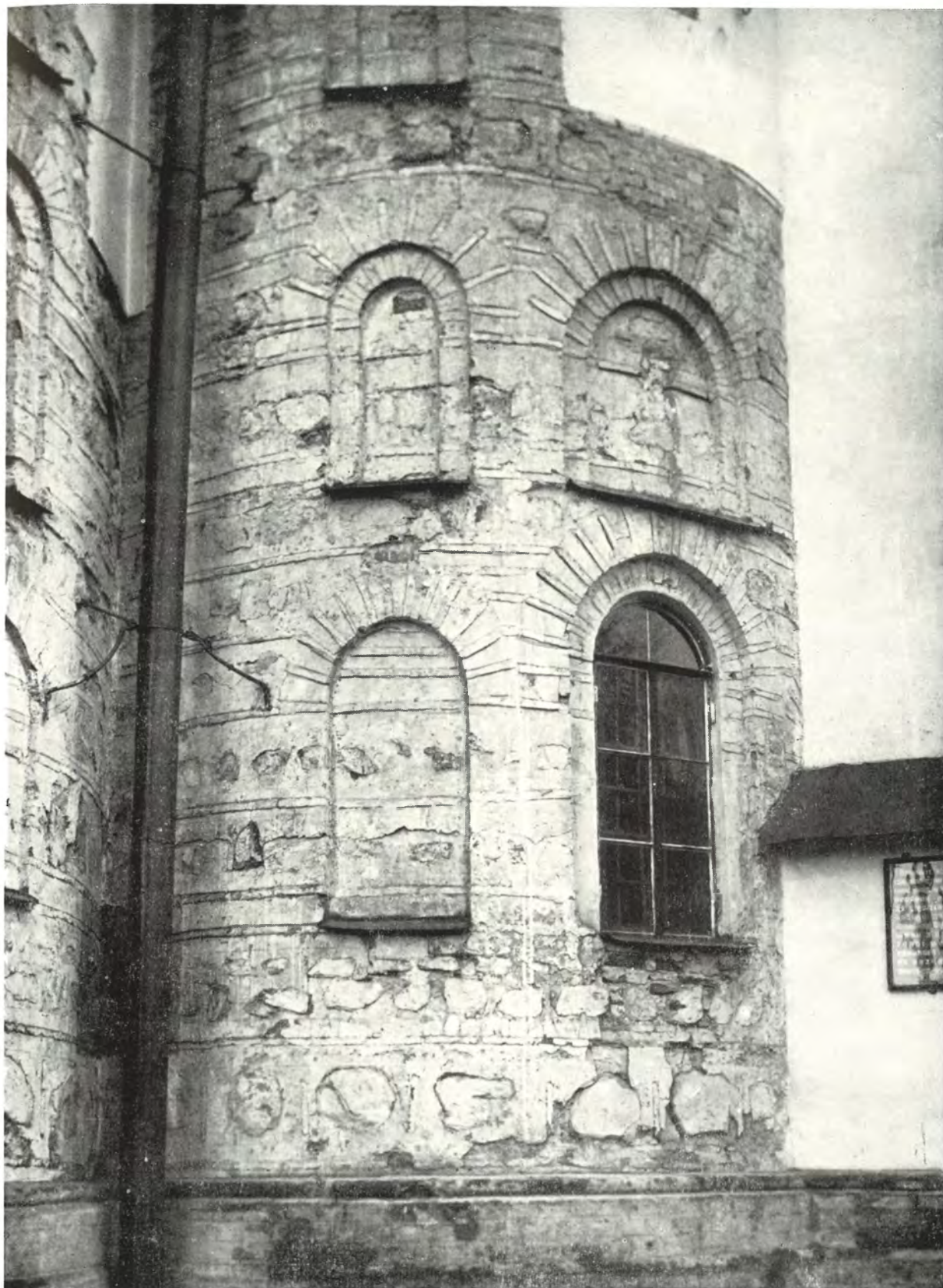
⁷³ S. Ya. Hrabovs'ky and Yu. S. Aseyev, "Doslidzhennya Sofiyi Kyyivs'koyi," *Arkhitekturni pamyatnyky*, zbirnyk naukovykh prats, ed. S. Ya. Hrabovs'ky, (Akademiya Arkhitektury Ukrains'koyi RSR, [Kiev, A. A. URSSR, 1950]), p. 28.



Niche with plaster removed — southern façade.
Очищена від тинку ніша південної фасади.



Meander design on masonry — northern façade.
Меандер, виложений з цегли на стіні північної фасади.



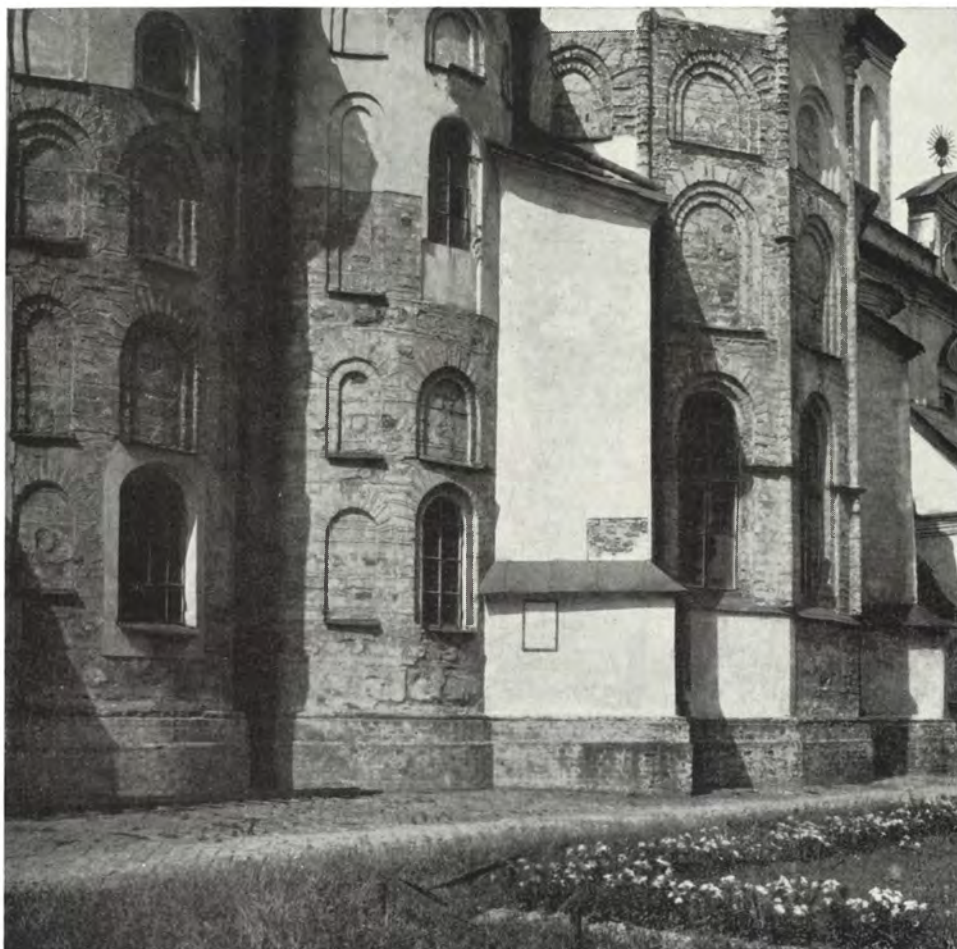
Exterior wall with plaster removed — altar of SS. Joachim and Anna.
Очищена від тинку апсида вітаря свв. Якіма і Ганни.



Exterior walls with plaster removed — main apse.
Стіни головної апсиди після очищення їх від тинку.



Exterior walls with plaster removed — main apse.
Стіни головної апсиди після очищення їх від тинку.

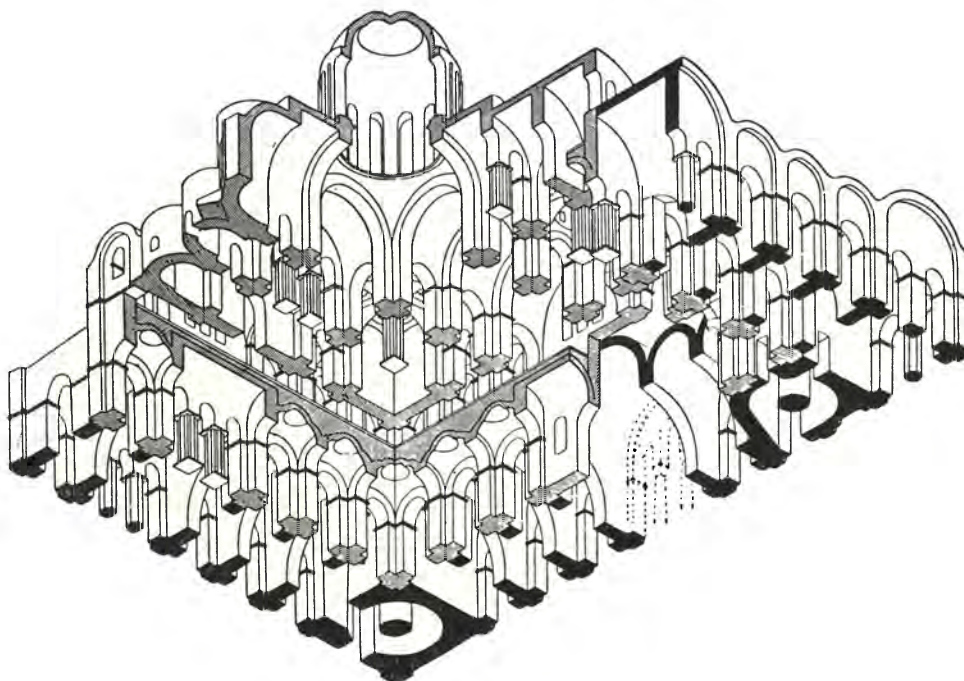


Exterior wall with plaster removed — eastern façade.
Східня фасада після очищення від тинку.



Detail of marble base of column
of portal—main western entrance.

Деталь мармурової бази колони
з порталю головного західнього
входу.



Isometric restoration (by Prof. I. Morhilevs'ky).
Аксонетрична реконструкція проф. І. Моргілевського.

work repeatedly quoted here, deserves special attention.⁷⁴ N. Brunov in his article "On the Question of the Independent Features of Russian Architecture"⁷⁵ also publishes the isometric section of Morhilevs'ky but disagrees with him on the following two points concerning his concept of the earliest part of the cathedral: (1) The western arm of the cross is shown in the section in its present form which is actually the result of basic alterations made between the 17th and the 19th centuries. (2) The gallery girdling the five-nave central area and belonging to the original building is shown as open in its lower story and is composed of cross-shaped pillars supporting arches; the upper story of the gallery is walled in, with windows cut into the walls, and has a vaulted ceiling. In reality, says Brunov, the piers and vaulting of the ground floor bore an open exterior arcade built level with the cathedral's choirs and bordered by a low parapet.⁷⁶ Brunov, while justly remarking that Morhilevs'ky's isometric

⁷⁴ Cf. note 67. This reconstruction has been often repeated, cf. *p. ex.*, V. Sichyns'ky, *Monumenta Architecturae Ucrainae* (Prague, s.a.); K. J. Conant, *Speculum* XI (1936), 495, fig. 2; N. N. Voronin and M. K. Karger, eds., *Istoriya kul'tury drevnej Rusi, domongol'ski period*, II (1951), p. 257, fig. 66.

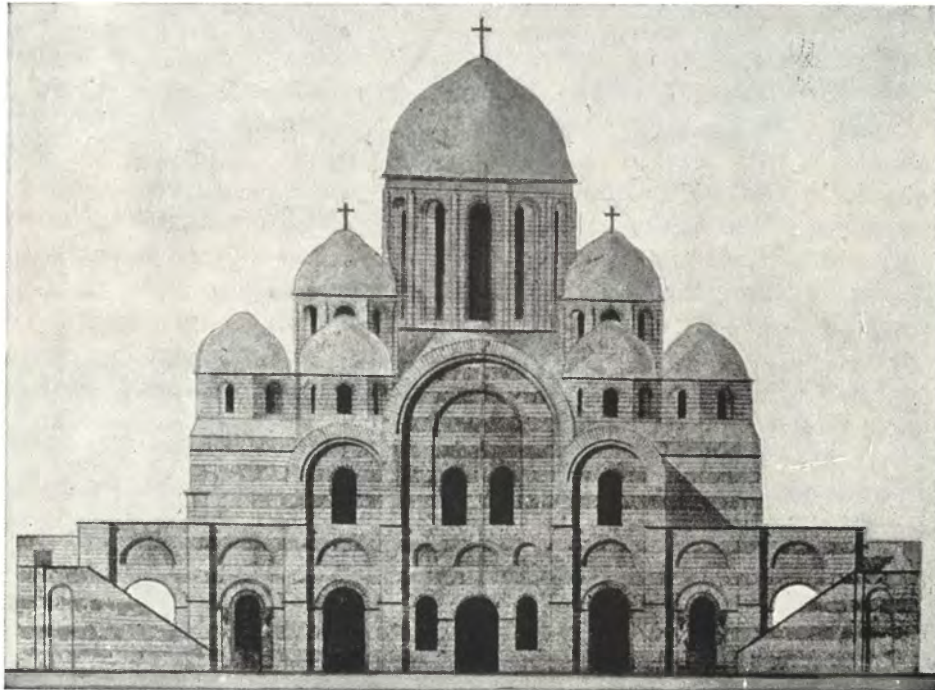
⁷⁵ V. Shkvarikov, ed. *Russkaya arkhitektura*, (Moscow, 1940), illustrations for chapter "K dokladu Prof. N. Brunova."

⁷⁶ *Ibidem*, p. 111.



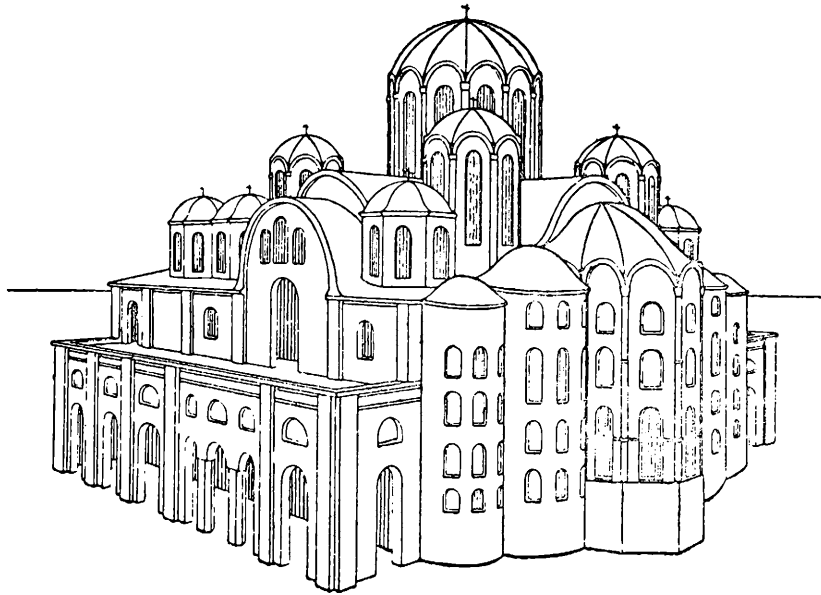
Front view of eastern elevation. Restoration
by Academician F. Solntsev, 19th century.

Східня фасада катедри. Реконструкція акад. Ф. Солнцева, 19 ст.

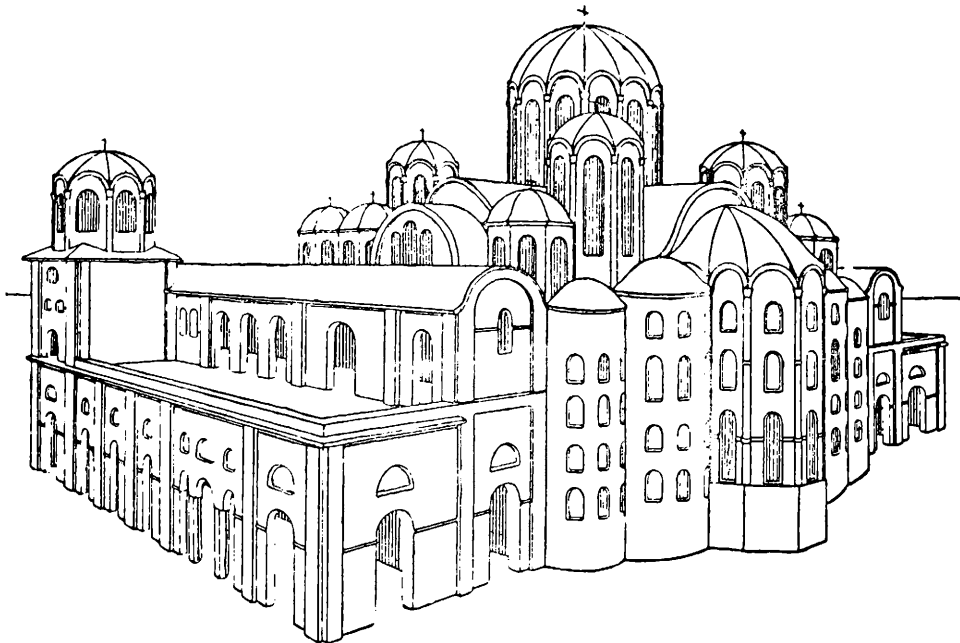


Front view of western elevation. Restoration
by Academician F. Solntsev, 19th century.

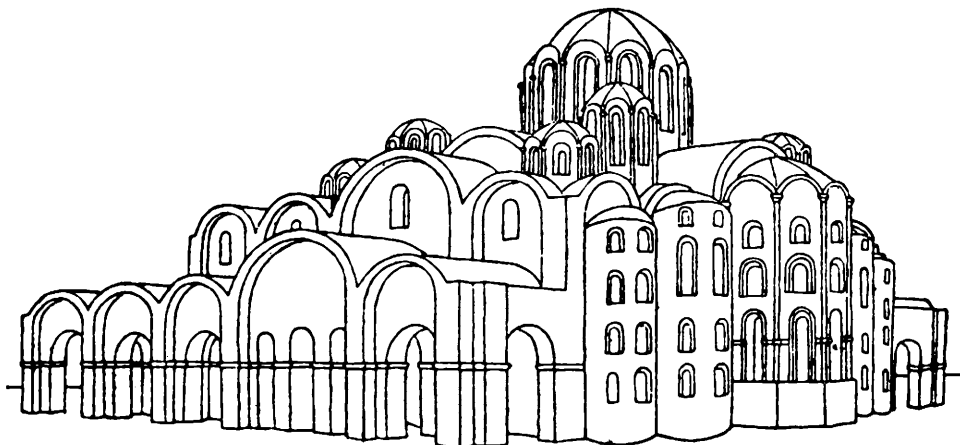
Західня фасада катедри. Реконструкція акад. Ф. Солнцева, 19 ст.



General view of Cathedral before addition of outside galleries.
 Restoration by Academician O. Novyts'ky.
 Загальний вид катедрі перед добудовою зовнішніх галерій.
 Реконструкція акад. О. Новицького.



General view of Cathedral after addition of outside galleries and southwestern tower. Restoration by Academician O. Novyts'ky.
 Загальний вигляд катедрі з добудованими зовнішніми галеріями й південнозахідньою вежею. Реконструкція акад. О. Новицького.



General view of Cathedral, restoration by Professor A. Nekrasov.
Загальний вигляд катедрі. Реконструкція проф. А. Некрасова.

reconstruction proves the incorrectness of previous similar attempts (Academician Novytsky), agrees with him on only one point, namely, that the exterior gallery was added to the central, original body of the cathedral at a later date. Professor Brunov also imputes to Morhilevs'ky the view that both towers leading to the galleries were built simultaneously with this gallery.⁷⁷ But Morhilevs'ky never asserted that both towers were built at the same time;⁷⁸ on the contrary, in his lectures he was always careful to point out that the northwestern tower was built at (approximately) the same time as the original cathedral while the southwestern tower was erected in the 12th century.

In his isometric reconstruction, Professor Morhilevs'ky aimed at showing the original church without going into the problems of sequence and time of construction of the towers and exterior galleries. The seams which join the brickwork of the towers to the fundamental part of the church, shown by him on his plan of the ground floor, could have served as settling seams, independently of the time of the construction of either tower (though it is true that Morhilevs'ky did not show any similar seam on the southern part of the southwestern tower). Thus, Morhilevs'ky cannot be said to support N. Brunov's opinion concerning the simultaneous construction of both towers. Moreover, Professor Brunov ignored the im-

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ I. Morhilevs'ky, "Kyyivs'ka Sofiya v svitli novykh sposterezhen' " . . . , p. 104: "As to the time which must have elapsed between the construction of the two parts of the church, i.e., the interior gallery and the exterior gallery with towers, it could not have been long. On the one hand, the building materials of both parts are almost identical; on the other, it is difficult to imagine that the church should have done without a staircase leading to the gallery, or with a temporary wooden staircase for any considerable length of time."



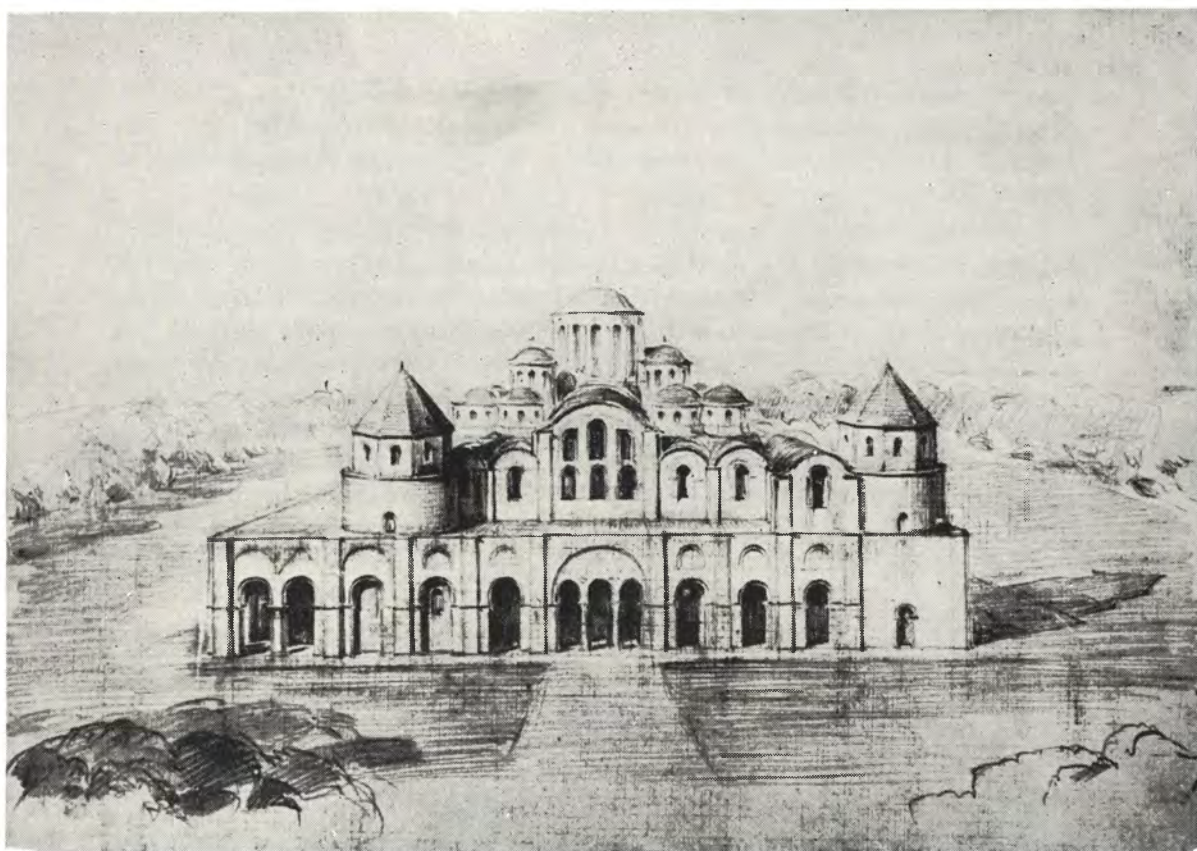
General view of Cathedral, restoration by Professor N. Brunov.
Загальний вигляд катедри. Реконструкція проф. Н. Брунова.

portant source (dated 1055-1062) concerning the construction of the exterior gallery and the second tower. (It appears clearly from the contents of this source that the first tower was already in existence when it was written.⁷⁹)

Professor Brunov has to be credited with having been the first scholar to postulate the existence of two octagonal piers in the western arm of the architectural cross of the cathedral, corresponding to identical piers in the southern and northern arms. He showed these piers in his plan of the cathedral's ground floor made in 1923.⁸⁰ The bases of these piers came to light *in situ* during the archeological investigations of the floor in 1938-1940, so they are not yet indicated in the isometric reconstruction by Morhilev'sky, published in 1922. The second point of disagreement between Brunov and Morhilev'sky has to remain unresolved until new investigations are undertaken. This applies especially to the problem of the open arcade on the level of the gallery. But allowing for

⁷⁹ P. Lebedintsev, *Opisanie Kievo-Sofijskago Kafedral'nago Sobora*, (Kiev, 1882), p. 71.

⁸⁰ N. Brunov, "K voprosu o samostoyatel'nykh chertakh russkoi arkhitektury X-XI vv." *Russkaya Arkhitektura* (ed. V. Shkvarikov), p. 111, where the author speaks of his investigations of the cathedral, made in 1923, 1925 and 1938. On p. 116, the author refers to his previous article "K voprosu o pervonachal'nom vide drevneishei chasti kievskoi Sofii," *Izvestiya Gosud. Akad. Istorii Mater. Kul'tury*, V. (1927), with a drawing which I. Morhilev'sky failed to take into account.



Above, north elevation of Cathedral; below, west elevation. Reconstruction by Professor K. J. Conant.
 Північна (вгорі) й західня (внизу) фасади катедрі. Реконструкція проф. К. Конанта.



Above, east elevation before addition of outside galleries; below, aerial view after addition of outside galleries and southwestern tower. Restoration by Professor K. J. Conant.

Східня фасада перед добудовою зовнішніх галерій (вгорі) і загальний вигляд катедрі (внизу) після добудови галерій і південнозахідньої вежі. Реконструкція проф. К. Конанта.



Above, north elevation before addition of outside galleries; below, east elevation after addition of outside galleries. Restoration by Professor K. J. Conant.

Північна (вгорі) й східня (внизу) фасади катедри. Реконструкція проф. К. Конанта.

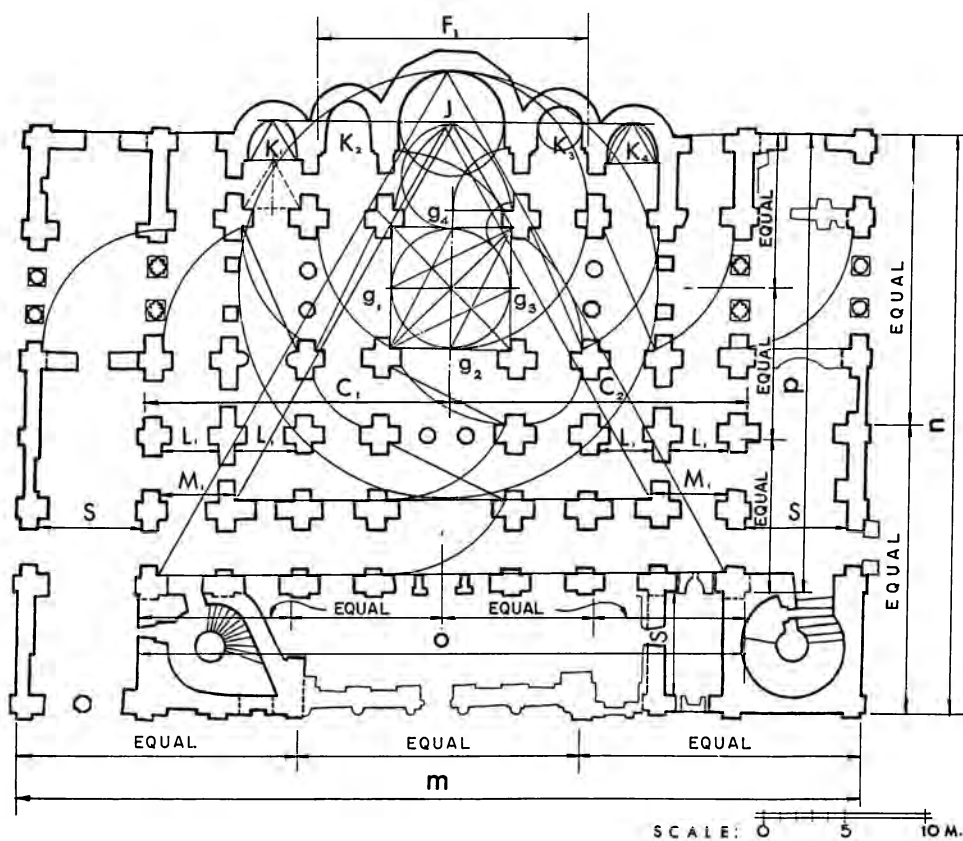


Above, west elevation and below, east elevation. Model reconstructed by St. Sophia Architectural and Historical Museum.

Західня (вгорі) і східня (внизу) фасади катедрі. Реконструктивний модель Софійського Архі-
тектурно-Історичного Музею.



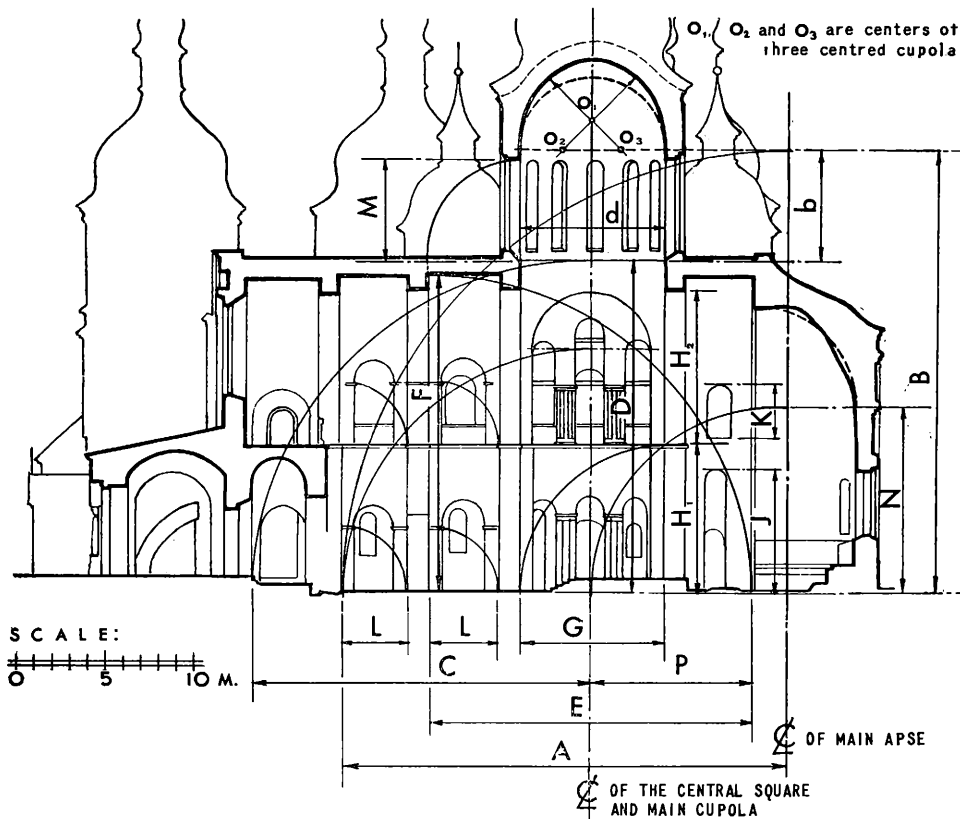
Preliminary study of longitudinal section, by author.
 Реконструкція подовжнього розрізу катедрі (автор).



External and internal dimension proportions: $m : n = 3 : 2$; $o : p = 4 : 3$.

Architectural proportions in plan.

Архітектурні пропорції в плані.



Architectural proportions in sections.

Equals and proportions: $A = B$; $b : d = 3 : 4$; $C = D$ (in section) $= C_1 = C_2$ (in plan); $E = F$ (in section) $= F_1$ (in plan); $G = H_1 = H_2$ (in section) $= g_1 = g_2 = g_3 = g_4$ (in plan); J (in section) $= J_1$ (in plan); K (in section) $= K_1 = K_2 = K_3 = K_4$ (in plan); L (in section) $= L_1$ (in plan); M (in section) $= M_1$ (in plan); $N = P$.

For source of architectural proportions in plan and section of St. Sophia Cathedral, see: K. M. Afanas'ev, "Pro proporsional'nist' pamyatnykiv drevnerus'koyi arkhitektury XI-XII st.", "Arkhitekturni pamyatnyky", ed. S. Ya. Hrabovs'ky, (A. A. URSR, Kiev, 1950), pp. 49-53.

Архітектурні пропорції в розрізі.

Докладніше про архітектурні пропорції катедри св. Софії див. статтю М. К. Афанас'єва „Про пропорціональність пам'ятників древнеруської архітектури XI-XII ст”. „Архітектурні пам'ятники” за ред. С. Я. Грабовського. (А. А. УРСР, Київ, 1950), ст. 49-53.

occasional error, we may say that the investigations of St. Sophia, conducted by the scientific staff of the St. Sophia Architectural and Historical Museum (founded 1929) under the direction of Professor Morhilevs'ky, produced results satisfying the requirements of scholarship. They made possible the execution of exact survey drawings of the church as well as of a reasonably plausible reconstructive model representing St. Sophia in its original aspect (now among the exhibits of the St. Sophia Architectural and Historical Museum). The reconstructive drawings of the cathedral

executed by K. J. Conant (in collaboration with Morhilevs'ky) are somewhat related to this model.⁸¹ These drawings show the cathedral in two variants, namely, in its unfinished state (with a single one-story gallery and without the tower leading to the gallery) and in its completed aspect (with the interior two-story gallery and the exterior one-story gallery and the two towers). These studies by Professor Conant are very interesting and impressive in their execution. They reflect with reasonable accuracy the latest conclusions of scholars as to the original appearance of St. Sophia. Nevertheless, in his variants of the reconstruction of St. Sophia, Professor Conant did not express the nuances of the refined architecture of the Grand Princely period. His reconstructions fail to give full expression to the building materials of the church: the almost flat roofs over the exterior galleries, the almost three-centered vault roofing, the low-rounded roofs of the cupolas, the cylindrical drums — all these remind one rather of concrete structures than of the brick buildings of the Grand Princely period. But for that, the drawings of Professor Conant are a valuable scholarly contribution since they render the basic masses of the cathedral correctly. In his reconstructive schemes of the façades and his perspective drawings, Professor Brunov represents St. Sophia with only a single one-story gallery.⁸² He holds the same opinion in comparing the cathedral with the *Sobor* of Basil the Blest. In these schemes Brunov gave the cathedral a rather squat appearance, deforming the proportions not only of the general architectural masses of the church but also of its individual parts (such as cupolas, drums, roofing of the apsidal conches, windows and niches). The comparison of Brunov's reconstructions with many of our illustrations, in which the cathedral is represented from all sides in its general and detailed aspects, makes one realize that these reconstructions are not true to the real proportions of the church and even omit certain details, for instance, the niches of the main apse and the imposts. A definitive reconstruction of the original aspect of St. Sophia as well as of the enlargements of the 11-12th centuries still remains a problem for the more or less distant future. For the time being, the model executed by the scientific staff of the St. Sophia Historical and Architectural Museum and the reconstructive drawings of Professor Conant have to be regarded as the plausible ones.

⁸¹ K. J. Conant, *Speculum* XI (1936), plates II-VII.

⁸² N. Brunov, "Kievskaya Sofiya-drevneishiy pamyatnik russkoi kamennoi arkitektury," *Vizantiiski Vremennik* III (1950), 162-165.

THE INTERIOR OF ST. SOPHIA CATHEDRAL

Even today, the interior decoration of St. Sophia impresses the visitor by its richness, although many an element of the Grand Princely period has disappeared. The massive cross-shaped piers of the ground floor dividing the cathedral into longitudinal and transverse naves; the arches and barrel vaults which cover these rows of piers; the slate imposts supporting the arches; the carved slate rails of the galleries and the sculptured marble sarcophagi; the clustered columns, bordered with shafts, of the triple arcades in the galleries; the mosaics of the dome, of the triumphal and lateral arches, and of the main altar apse, as well as frescoed compositions and the remains of old frescoes on the piers, over the arches and on the walls of the apses and towers — all this reminds the onlooker of the original grandeur of the decoration of the Ukraine's most important shrine.

The present lighting differs from that of the Grand Princely period since augmentations and superstructures, caused by the need to restore the cathedral after repeated sacking, diminished the amount of light in certain parts of the cathedral and especially in the northern and southern naves created by the interior galleries. A number of ancient window sashes with octagonal lead casings have been preserved and are on exhibit in the narthex. Most of them date from the 17th century; it is possible, however, that the window of the Grand Princely period had the same form and the same octagonal casing. Some remnants of the once rich architectural ornamentation of the cathedral may be seen in the narthex and the baptistry where most of the exhibits of the St. Sophia Architectural and Historical Museum are housed. Here, along with the specimens of building materials of the Grand Princely period, certain architectural details are on exhibit. Samples of building materials from St. Sophia, the Cathedral of the Transfiguration in Chernihiv, the Dormition Cathedral of the Yeletsky Monastery of the same city and the Tithe Church of Kiev, have been collected in the baptistry. In the narthex are exhibited Princely sarcophagi carved in stone (slate and marble), fragments of the old mosaic floor of the *Desyatynna*, the Church of the Virgin of the Tithe, the remnants of the original lead roofing of St. Sophia, and the bricks of the Grand Princely period bearing the stamps of 11th and 12th century artisans. Gypsum reproductions of stamped ceramics produced by the kilns of the Princely period, panels, fragments of marble from various ornamental features, marble capitals, bases and shafts of the columns of the former marble portico, the marble carved capitals from the small columns of the chancel barrier of the 11th century and the fragments of the carved marble jambs of the former western portal of the cathedral are here also. The motives of the carved ornamentation on these fragments can be encountered even today in Ukrainian woodcarvings. Among other carvings coming from Kievan churches, a fragment of a slate panel covered with a braided all-over design deserves special men-



The metropolitan's marble throne, adorned with mosaic (main altar apse).

Мармуровий оздоблений мозаїкою митрополичий трон
в головній вітлярній апсиді.



Left, flying buttress of the western exterior gallery (uncovered by Professor Morhilevs'ky in 1939). Right, window of the altar viewed from inside.

Аркбутан західньої зовнішньої галерії (ліворуч). Виявив проф. Моргілевський в 1939 р. Вікно вівтарної апсиди зсередини (праворуч).

tion. Also in the narthex are exhibited the so-called "loud-speakers" of the 11th century which look like ordinary pots of baked clay immured into the vaults and pendentives in order to diminish the weight of the structure and provide resonance. In one of the showcases, fragments of the original 11th century mosaic floor of the cathedral, destroyed by plunderers, and polychrome tiles from the 17th-18th century floor which had replaced it, are displayed. In order to acquaint the visitor with the technique and process of the execution of mosaics and frescoes, fragments of frescoes, mosaics, and smalto have been placed in cases in the narthex. The fact that the smalto was prepared locally (as stated by V. Khvoyko during the excavations in the Tithe Church) has been confirmed by excavation in St. Sophia during which slag connected with the production of smalt was found. Among the architectural details that came to light during the excavations of 1939, the remnants of marble thresholds in the western and northern portals may be inspected *in situ*. These thresholds, as well as the southern one uncovered in 1936, show the level of the original floors. In this connection, it was found that the floor of the central part of the church was somewhat lower than those of the interior galleries.⁸³ A slate panel (inlaid with smalto) found in the southern arm

⁸³ M. Karger, *Arkheologicheskie issledovaniya drevnego Kiev* (1951), p. 245.



Marble capitals from the 11th century chancel barrier.

Мармурові капітелі з передвітарної перегороди 11 ст.

of the architectural cross of the plan, in itself an important discovery, also enables us to establish with exactitude the original level of the floor of the church. In the western arm of the cross the bases of two octagonal brick piers uncovered during the excavations of 1939 may be inspected. Built on foundations (which also run under the walls and supports of the cathedral), these piers once supported the triple arch and the wall surmounting it, on which the central fresco showing part of Grand Prince Yaroslav's family (Grand Prince Yaroslav, Grand Prince St. Volodymyr and Grand Princess Irene) was depicted. This triple two-story arcade was analogous to the southern and northern arcades and set off the western part of the gallery. Now the gallery in this part is shorter because during the reconstruction of the cathedral, its western part, being in the greatest state of ruin, was not restored to its original form. In the altar part of the cathedral, remnants of old floors, uncovered by the removal of the 19th century cast iron panels, are visible.

The original mosaics of the 11th century constitute the lowest layer. These are covered by a second layer of glazed tiles from the 17th century and a third layer of hexagonal tiles from the 17th-18th centuries. The investigations by Mileev (1909) of the outer southern nave and its western wall, including the apse of the altar of Archangel Michael, were resumed in 1936. These detailed excavations brought to light fragments of the original mosaic floor in the southern arm of the cross (between the piers of the southern triple arches and the slate mosaic incrustations). In the altar of the Archangel Michael, only small remnants of the later floor of glazed tiles (17th century), rising 20 to 25 centimeters above the level of the original one, were found.

In 1939-1940, according to the schedule elaborated by the Learned Council of the St. Sophia Monument, the floor areas of the central nave, the two northern ones and the southern nave bordering the central, were



Marble capitals from the 11th century chancel barrier.
Мармурові капітелі з передвітарної перегороди 11 ст.

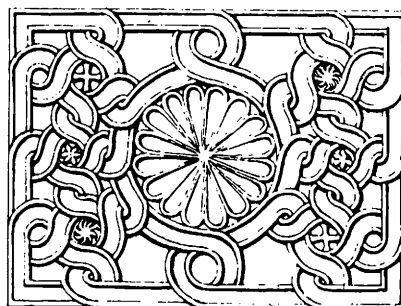
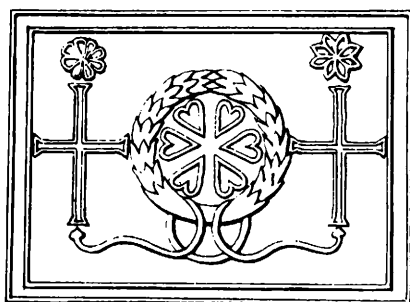
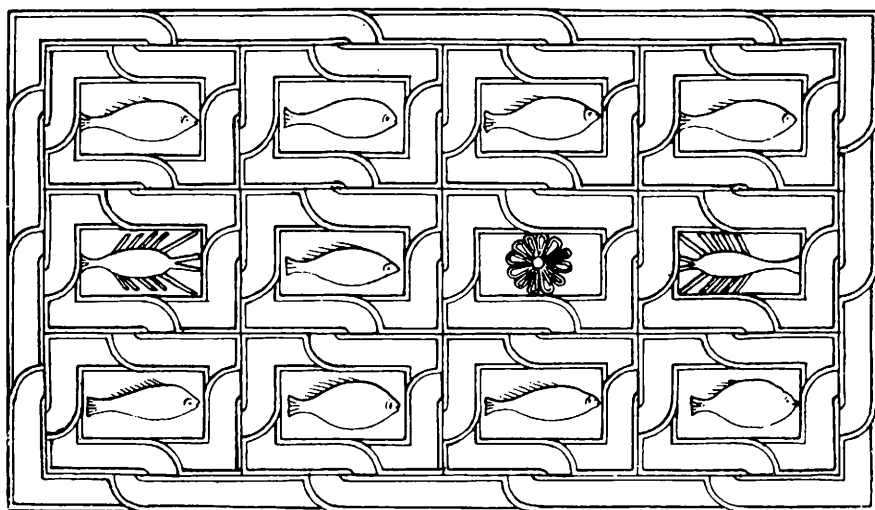
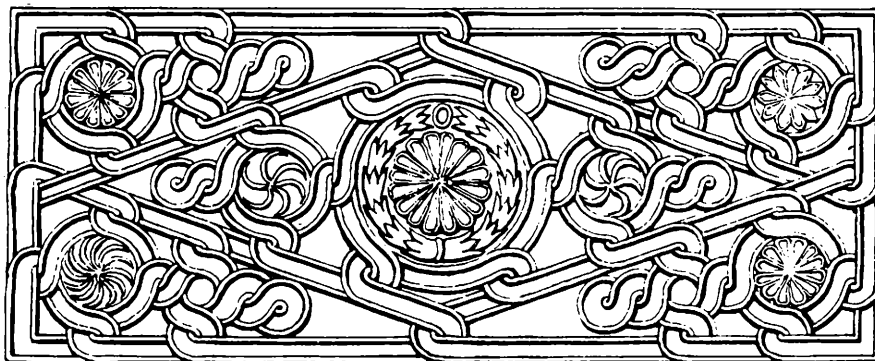
completely uncovered. After the removal of cast-iron panels, brick and sand cushion courses and other substructures of the 19th century floor, the compact and strong mortar bed of the original floor was reached at a depth of 0.60 to 0.70 meters. This foundation of the original mosaic floor (possibly containing some mosaic fragments) was completely destroyed by the excavations for the canals of the air heating system in 1882 as well as by the digging of graves during the 17th, 18th and 19th centuries, which were uncovered during the archeological excavations of 1936.⁸⁴

In the better preserved parts of the 11th century floor foundations, however, it is possible to follow the technical process used in the mosaic work of that time. The preparation of the surface consisted in the laying of three beds. The first, a rendering of lime mortar with brick dust, received, after smoothing and hardening, a thin layer of mortar. Upon this still wet intermediate bed, the outline of the mosaic design was made with some sharp metal instrument. The mosaicist followed this sketch in setting the tessellae in the (third) wet setting bed of the floor. The exactitude with which the trimmings, circles and the design of the composition were executed points to the use of rule and compass by the artisans.

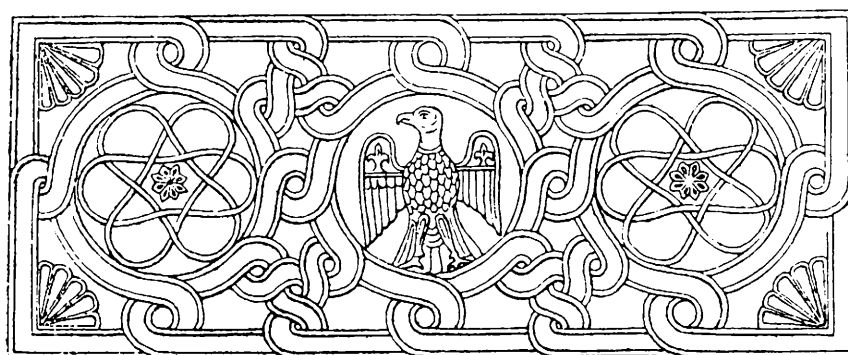
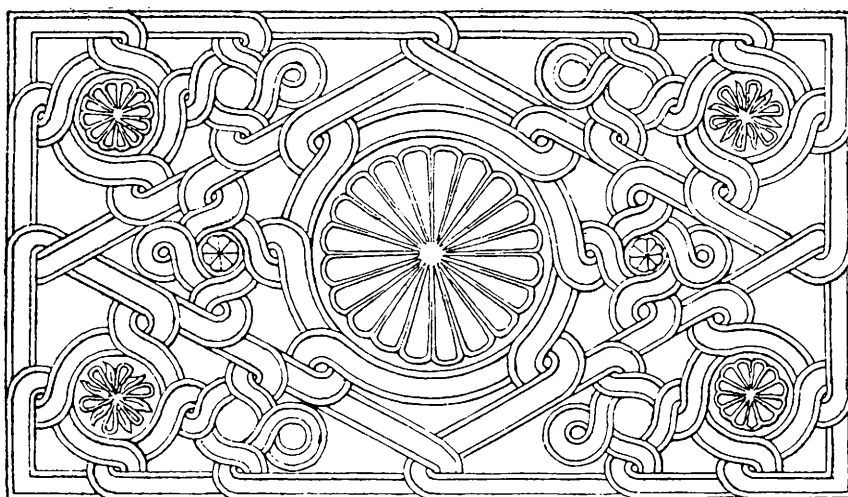
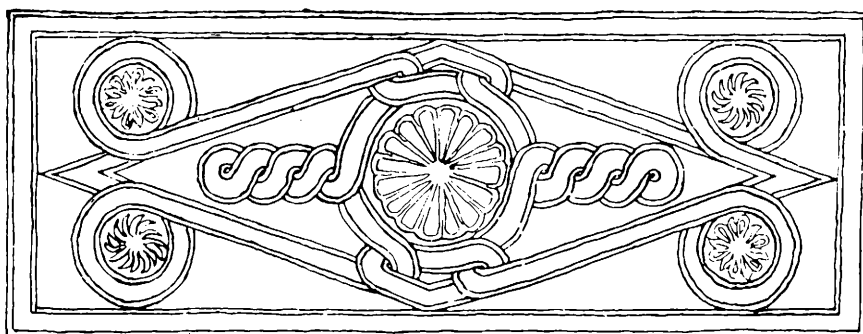
Four mosaic fragments were disclosed during the excavations, the best preserved being the fragment found between the piers of the southern triple arch of the main nave. In the same area, east of the southeastern pier, traces of early repair of the mosaic floor (not later than the 12th century) were discovered. This restoration was made necessary by the warping of the floor, caused by the settling of the pier. D. Mileev observed a similar phenomenon in the altar area of the cathedral.⁸⁵

⁸⁴ *Ibidem*, p. 230f.

⁸⁵ D. Mileev, "Drevnie poly v Kievskom Sobore sv. Sofii," *Sbornik arkheologicheskikh statei*, (St. Petersburg, 1911), p. 215f. Cf., also, M. Karger, *op. cit.*, p. 233.



Bas-relief stone parapets of the upper part of the galleries.
Різьблені шиферні парпетні плити верхньої частини галерій.



Bas-relief stone parapets of the upper part of the galleries.
Різьблені шиферні парапетні плити, верхньої частини галерій.



Fragment of the marble doorframe of the portal.
Фрагмент мармурового одвірка порталю.

Near the northern triple arch, between the octagonal and the cross-shaped piers, where fragments of a slate panel with smalto encrustation had been found, fragments of mosaic floor and mortar bed with a sketch on it came to light. The design here differs from that of the area of the southern triple arch in that it displays only intertwined, concentric circles of various diameters, while in the southern part straight lines were predominant in the composition. Unfortunately both in the southern and the northern areas the heating canals of 1882 cut through these fragments.

In the Peter and Paul altar the fourth group of mosaic fragments and mortar bed with design were laid bare. Here, as well, the heating canal had cut through the middle of the floor (or the mortar bed); nevertheless, on the basis of the remaining mosaic and design, it is possible to form an approximate idea of the mosaic composition of the floor of this altar. The border strip was executed in multicolored smalto (yellow, green, violet and blue), square and triangular in form and arranged in a checkered design. The design and the color scheme of Ukrainian textiles is reminiscent of the sequence of the multicolored squares and triangles of this mosaic pattern.

During the excavations conducted in the main altar apse in 1940, three floor levels were ascertained below the parquet flooring of 1909 which had replaced the cast iron floor of 1882. 0.25 meters below the parquet floor was the 18th century floor made of hexagonal tiles; 0.70



The marble threshold of the western entrance.

Мармуровий поріг західного входу.

to 0.75 meters below the parquet floor the archeologists hit upon the 17th century floor of thin, round, multicolored tiles (blue, yellow, green, white) and gaged green tiles. In the lower part of the walls of the altar apse, the gaps in the 11th century mosaic panel, situated below the mosaic representation of the Church Fathers, were filled with the same type of tiles, only square in form and adjusted to the character and colors of the panel. Both the repair of the panel and the laying of the glazed tiles in this part of the floor is to be dated to the time of the decoration and repair works sponsored by Metropolitan P. Mohyla (the forties of the 17th century).

In places where the 17th century glazed tiles were destroyed, M. Karger disclosed fragments of the original mosaic floor. Its ornamental design was geometric, and the smalto was dark red, yellow, and light green. Owing to the small number of fragments, Karger was not able to reconstruct the general composition of the design of the 11th century mosaic floor. He limited himself to giving the description, made in 1911 by D. Mileev, that the composition of this floor consisted in a border of large dark red rectangular smalt tiles with an inscribed circle of identical tiles, the center of which was covered by a small circle. The intervals were filled by a design in smalto, triangular, rectangular and square in shape.⁸⁶

⁸⁶ M. Karger, *op. cit.*, p. 235f.



Fragment of the 11th century mosaic floor.

Фрагмент мозаїчної підлоги 11 ст.

Thus, this seems to have been a composition of the *omphalos* type known from palaces of Constantinople and churches of Khersonesus. Similar *omphaloi* were found in the churches of the Grand Princely period, such as the Tithe Church, the Dormition Church of Pereyaslav, the Twelve Apostles Church in Bilhorodka and the Annunciation Church in Chernihiv.

The multicolored mosaic floors of the St. Sophia Cathedral, the mosaic panel of the main altar with its characteristic design (either a checkered pattern reminiscent of the *plakhty* patterns or larger squares bordered with an indented ornament), and the choice of colors seem to be of local origin.

The decoration of the metropolitan's marble throne, the *synthronon* of the main altar and the decoration of the cross set into the wall of this altar display the same characteristics. Here, the Byzantine carved braiding on the back of the throne and the inlaid filling of the bow above the cross is freely combined with the local motif of incrustation by means of equilateral triangles (p. 86).

The same observation applies to the carved slate panels of the parapets, set between the piers of the arcades. Their very material (Volynian slate) points to local workmanship. The division of their relief by axes of symmetry and individual geometric figures, as well as the fact that the carvings cover their whole surface, are repeated in modern Ukrainian woodcarving. Of course, in this case we are dealing with a widespread Byzantine braided motif and symbolic decoration (crosses, Chrisma, fish, birds, etc.). Eleven of these parapet panels have been preserved in the galleries, in addition to two panel fragments. The carving of the parapet panels are closely related to the sculptures on the sarcophagi, the fragments of marble jambs and the marble capitals on the columns of the



Fragment of 11th century mosaic floor.
Фрагмент мозаїчної підлоги 11 ст.

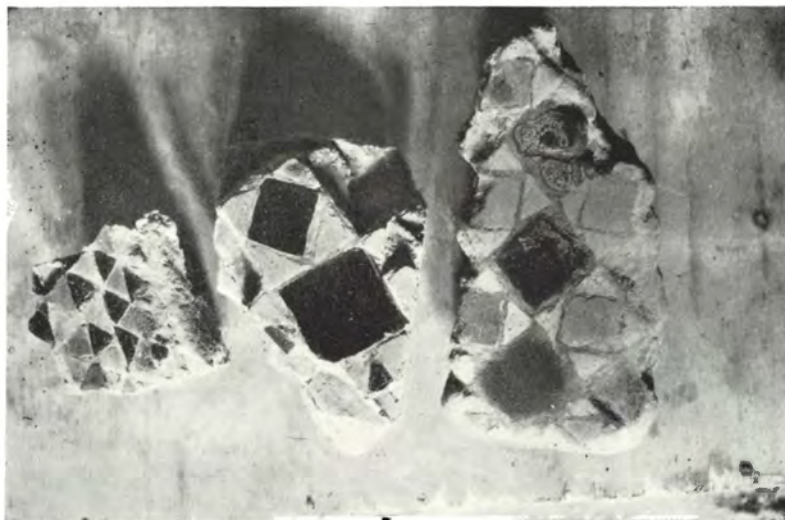
chancel barrier (or on the ciborium over the altar, according to P. Lashkarev and Y. Aseev⁸⁷).

From among the icons made by old local painters, the cathedral possessed the icon of St. Nicolas (Mokry) until it was removed by the Germans in 1943. It was made not later than the 14th century. Kept in a small oaken ambry, the icon hung in the St. Nicholas nave of the gallery. Its gilded silver sheathing dated from 1840. A few years before World War II, the icon was cleaned by the restoration shop of the so-called All-Ukrainian Museum *Horodok* (formerly the Kiev-Pechersky Monastery). It is to be considered among the most prominent examples of early Ukrainian icon painting. After the confiscations mentioned above (Chapter I) only a very small number of old icons remained in the cathedral.

Large segments of the cathedral's decoration date from the 17th to the 19th century. Among these belong the 19th century oil paintings, covering the old frescoes and filling the gaps in the mosaics, the (much less extensive) paintings of the 17th and 18th centuries and the 19th century cast iron panels, set 0.70 meters above the level of the original mosaic floor.

Artistically, the most valuable parts of the later interior decoration date from the period of the Cossack hetmans (17th and 18th centuries).

⁸⁷ P. Lashkarev, *Tserkovno-arkheologicheskiya ocherki, izsledovaniya i referaty*, (Kiev, 1898), p. 159, where the author says: "These columns may have been part of the chancel barrier. It is more probable, however, that they supported the ciborium over the altar, since at that time the sanctuary without a ciborium was unthinkable." Y. Aseev in *Ornamenty Sofiys'koyi* (ed. S. Hrabovs'ky, Kiev, 1949), p. 7, says almost the same thing.



Fragments of the 11th century mosaic floor.
Фрагменти мозаїчної підлоги 11 ст.

The skillfully carved and richly gilded wooden iconostases have to be mentioned in first place. The iconostasis in front of the main altar, erected in 1731-1747 by Metropolitan Raphael Zaborovs'ky is the most interesting specimen of 18th century Ukrainian wood carving. It replaced a wooden iconostasis of the 17th century, made under the auspices of Mohyla. In the 11th century the emplacement of the iconostases was occupied by a low marble chancel barrier. The 18th century iconostasis has not remained in its original form. At first, it was composed of three bands of icons; now, only the lower band remains in place. The upper band was removed in 1853 and the middle one in 1888. It was installed in the altar of the Presentation nave. The rich carvings of the iconostasis were executed by skilled local masters in Ukrainian Baroque style with some rococo elements. Some echoes of the Renaissance are felt in the general composition of the iconostasis.

The vine motif, widespread in iconostases of Ukrainian 17th and 18th century churches, has been replaced in the St. Sophia iconostasis by a rose design which picturesquely winds around the spiral columns. This motif was widely used in the Renaissance as well as in the Baroque. All of the other iconostases of St. Sophia (eight of which were of particular interest) were destroyed by the Soviet authorities between 1935 and 1940.

The silver royal gate of the iconostasis (also confiscated by the Soviet Government) was a true masterpiece of Ukrainian metal work. In happy harmony with the Ukrainian ornamentation, figures were cast in each of the panels of the gate, representing the Annunciation (above), the four Evangelists (in the center) and King David flanked by SS. Joachim and Anna (below). The royal gate was executed on the order of Metropolitan Zaborovs'ky by the Kievan goldsmiths Petro Volokh and



Interior of the main nave.
Інтер'єр головної нави катедрі.

Ivan Zavadovs'ky after a copper model prepared by another goldsmith of the city, Semen Taran. During the tsarist regime, a double-headed eagle was attached to the crown of the gate. Many visitors found this addition in rather dubious taste. The same opinion prevailed concerning the eagles added on the first story wall of the St. Sophia bell tower.

The *namisni* icons of the main iconostasis were covered with beautiful silver sheathings by Metropolitan Arsenius Mohylyans'ky. In technique, these sheathings surpass even the royal gate. Silver lamps, cast in relief, hung before the *namisni* icons. They had the form of flattened spheres and were richly adorned with the perforated design and winged *putti* characteristic of the Ukrainian art of the first half of the 18th century.

Prior to the period of confiscations undertaken by Soviet authorities, a bronze chandelier, dating from the time of Metropolitan Zaborovs'ky, hung in the central nave, over which the scene of the Resurrection was depicted. Its branches and candleholders were executed in local baroque

forms by a skilled master. Another interesting chandelier (time of Metropolitan Timothy Shcherbats'ky) hung in front of the ambo.

There still remains in the western entrance a gilded copper door of local workmanship of the 17th century, which replaced that of the Princely period. The relief plant ornament on the door in stylized Baroque displays the hand of a skillful master.

Along with the *namisni* icons of the iconostasis, characteristic of the church paintings of the 17th and 18th centuries (excluding later alterations), the painting of Holy *Sophia*, God's Wisdom, is outstanding. The picture represents the doctrine of the Incarnation of the Son of Man. The Mother of God is seen with her Child in her arms standing on a seven-step estrade, under a rotunda supported by seven columns. God the Father hovers over the rotunda attended by seven angels. The Prophets (Moses, Aaron, David and Isaiah) are standing on the steps. Each of the seven columns is adorned with emblems (a book with seven seals, a seven-armed candelabrum, seven trumpets). This icon of *Sophia* dates from the middle of the 17th century at the earliest, inasmuch as the preceding, much older icon was removed from the church by the Poles in 1651, when Kiev was taken by Hetman Janusz Radziwill.

Not less interesting is the painting installed to the left of the royal gate and the icon of the Mother of God. It may have been executed by the master of the *Sophia* painting. As interesting as the latter, it is a composite work, representing the Church Fathers and the Holy Ghost with a chalice above them, a column of fire, a heart with Christ's name, the Holy Trinity, and the icon of the Holy Virgin with her monogram outlined by pastoral staffs. All of the icons are local work of the 17th and 18th centuries and display the characteristics of the Baroque with their dynamic figures, rich draperies, gay colors and exquisite ornamentation. Among the wall paintings of the 17th and 18th centuries, several portraits of the Oecumenical Councils and the 18th century representation of the Dormition in the chapel of that name deserve special mention. The latter was whitewashed during the remodeling of this chapel for the offices of the St. Sophia Architectural and Historical Museum.

In the Grand Princely period the church had three altars, a *prothesis*, and a *diakonikon* which corresponded to its five naves. In the first half of the 17th century, under Metropolitan Mohyla, the number of altars had already risen to ten; by the end of the 17th century, there were fifteen. The plan of the ground floor and of the two stories of the cathedral made by Ivanov towards the beginning of the 19th century indicate the arrangement of these altars in different naves and chapels. None of these altars stands in the cathedral today. Most ornate was the altar of the main sanctuary, built in the first half of the 17th century to replace the destroyed altar of the Grand Princely period. Its dimensions corresponded to those of the cave of Christ's entombment in Jerusalem. On all four sides the altar was faced with cypress, and the slab into which a silver reliquary was set was of marble. On this slab there were gilded copper plates

with silver relief fittings on its corners, representing the Last Supper, the Crucifixion, the Entombment and the Resurrection. Silver strips ran along the edge of the four corners of the altar.

Baroque additions to the interior decoration of St. Sophia, although later in date and different in style, do not disturb the artistic unity of the cathedral's interior as much as do the additions of the 19th century, executed in Russian pseudo-Byzantine style (cast-iron floors, restored frescoes, etc.). But the interior of the cathedral, even with its Baroque additions, strikes the visitor by the harmony of its architectural forms and the variety of perspective effects opening from any place on the ground floor and galleries. The picturesque combination of two-story triple arcades, vaults, arches, stern rows of piers, deeply recessed altar apses, bands of galleries with carved parapets, broad slate imposts, crowned from every viewpoint by the gamut of fresco colors and the glitter of mosaic — all that in its logical unity represents the synthesis of early Ukrainian art.



Columns of the triple arch structure in the northern part of the transept (ground floor level). Here, the floor was lowered to its 11th century level in 1939.

Колони нижнього ярусу триаркової конструкції північної частини архітектурного хреста плану. В 1939 р. в цьому місці понижено підлогу до її первісного рівня 11 ст.



Marble sarcophagus of Yaroslav the Wise. Lateral view.
Мармуровий саркофаг Ярослава Мудрого. Вид збоку.

THE SARCOPHAGUS OF YAROSLAV AND OTHER TOMBS

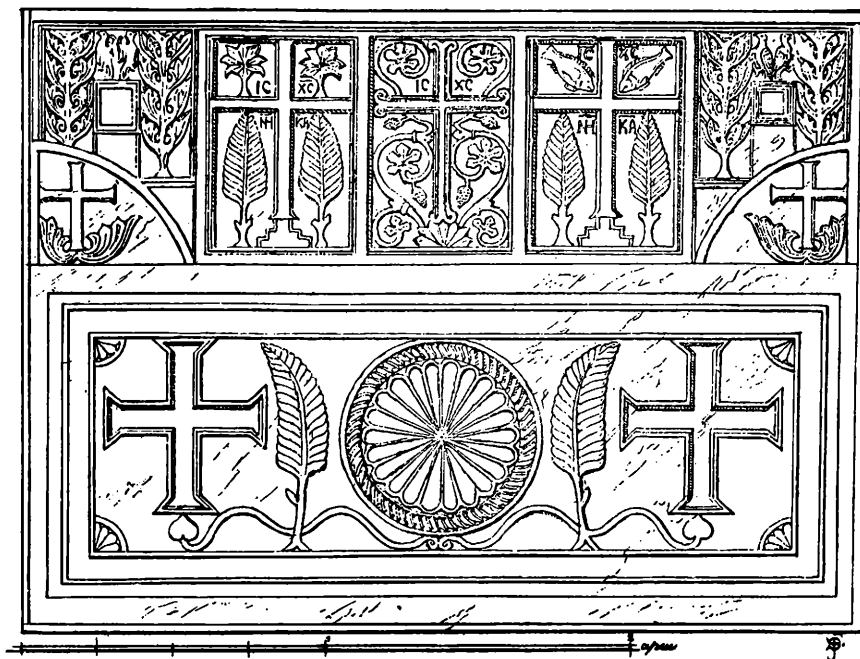
The richly carved marble sarcophagus of the founder of St. Sophia now stands in the St. Volodymyr Sanctuary. Until recently this sarcophagus was partly recessed into the southern wall of that sanctuary in a doorway formerly leading into the St. George Sanctuary. Because the sarcophagus, which had been installed in the doorway sometime between 1685 and 1690 under the rule of Metropolitan G. Chetvertyns'ky, blocked the passage, the doorway was walled up. Before that it had stood in the western part of the St. George aisle according to Strykovski, other descriptions, and Innocent Gizel in his *Synopsis*. Zachary Kopystyns'ky in the *Palinody* of 1621 says that Prince Yaroslav "is buried above the doorway of the Great Church" (in other words near the western portal and not in the sanctuary), since, according to ancient custom, the Greek Church allowed the burial of the dead, including prominent personages and founders of a given church, in chapels or galleries but not in the central nave.

In the fifties of the last century a new floor of cast-iron relief panels was laid in the cathedral, more than thirty centimeters above the 17th century tile floor, but the sarcophagus was not raised to the level of the new floor. In 1936, during a partial restoration of the church and investigation of its floors, the floor around the sarcophagus was lowered to its original level and the sarcophagus itself moved from its niche to the middle of the sanctuary to make it more accessible to investigators.

The fairly spacious sarcophagus measures 1.22 meters in width, 2.36 meters in length and 0.91 meters in height without the cover (with cover the height is 1.61 meters); and the sides are 0.15 meters thick. It is made of white marble with gray veins now broad and straight and now turning almost imperceptibly into a bluish shade.

Of the same kind of marble are the architectural details now on exhibit in the narthex of the cathedral. They include the shafts of the columns and the bases of the portico of the main entrance, the jambs of the same entrance, the capitals of the columns of the former chancel barrier as well as other architectural fragments. The marble threshold, recently disclosed in the western part of the church, is also made of the same material.

The form of the sarcophagus of Grand Prince Yaroslav reflects Hellenistic traditions. Its lower part is a massive rectangular chest cut out of a block of marble, while its upper part (the cover) is shaped like a pitched roof. The latter, as is the case in Constantinopolitan sarcophagi, is adorned with acroteria on all four corners. The outer surfaces of the sarcophagus carry symbolic relief ornamentation characteristic of early Christian art. The skillful technique of this relief, the general composition of the ornamental motifs and the bold outlines of the design reflect the hand of an outstanding sculptor. On all the carved surfaces, the representations are mostly of crosses with plant, geometric and animal ornamental motifs, such as palm and olive leaves, vines, trees, branches,



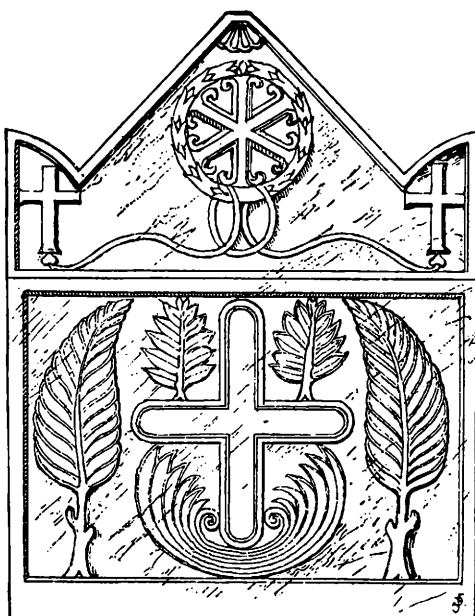
Marble sarcophagus of Yaroslav the Wise. Front elevation.
Мрамуровий саркофаг Ярослава Мудрого. Вид з фронту.

rosettes, birds and fish. All these are early Christian symbols whose meaning has often been lost, although scholars (Aynalov, Redin, Tolstoi, Sherotski) explain them in various ways.

The Greek word for fish is composed of the initial letters of the phrase "Jesus Christ, Son of God, Saviour." The birds with their young about their nests, drinking water from basins (rimmed square recesses) placed among the trees, symbolize Christian souls who are drinking the Water of Salvation.⁸⁸ Vines symbolize for the Greeks the Afterlife; the representations of cypresses and wreathes are peculiar to *stelae* and tombs of Syria, Palestine, Khersonesus and other places. The same origin has to be postulated for crosses resting upon acanthus, palm and ivy leaves, from which spring curved branches which touch a rosette with their tips and entwine themselves into a monogram cross (of the early Christian Chrismon type) as is the case on the fronton of the sarcophagus cover.

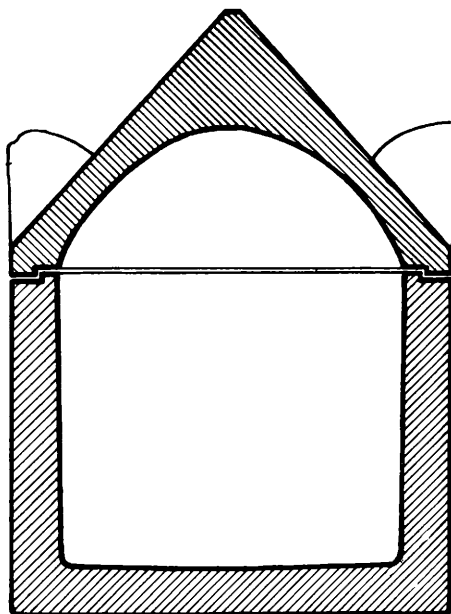
In addition to pictorial representations, the cover bears the letters ΙΣΧΣΝΙ.ΚΑ Φ.Χ.Φ.Π. (Φῶς Χριστοῦ φωτίζει πάντας): "Jesus Christ is Victorious" and "Christ's light shineth unto all." The back of the sarcophagus was destined for a sculptured ornament as it shows outlines of planned but unfinished design.

⁸⁸ K. Sherotski, *Kiev, Putevoditel'*, (Kiev, 1917), p. 61.

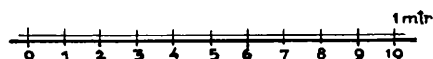


Marble sarcophagus of Yaroslav the Wise. Side elevation.

Мармуровий саркофaг
Ярослава Мудрого. Вид збоку.



Cross section.
Перекрій.



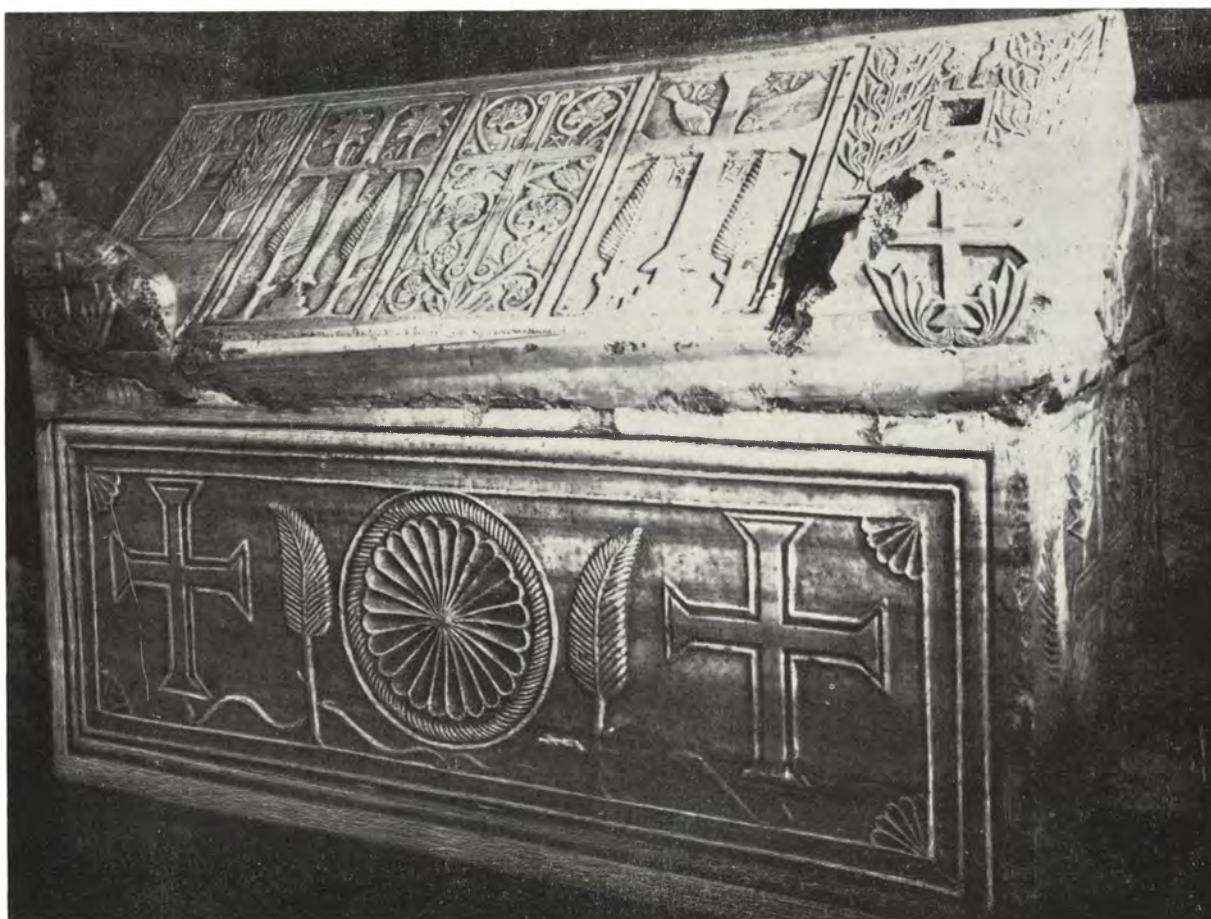
For a long time Yaroslav's sarcophagus presented a number of problems. Some scholars even doubted whether Prince Yaroslav the Wise had ever been buried there, although the chronicle information under the year 1054 is unambiguous: "Grand Prince Yaroslav passed on and they laid him in a marble tomb in the Church of St. Sophia."⁸⁹ Shortly before World War II, the Yaroslav sarcophagus was opened twice, in 1936 and again in 1939. The results of the detailed investigations of 1939 are to be found in a volume of articles published by the Academy of Sciences of the U.S.S.R.⁹⁰ According to the report in this publication, the sarcophagus contained skeletons of a man sixty to seventy years of age, a woman, fifty to fifty-five, and a number of smaller bones belonging to the skeleton of a child of approximately three years. All of the bones were mixed together, but it could be established that the heads of the skeletons had been turned to the west. No other objects were found, nor

⁸⁹ P. ex *Hypatian Chronicle*, sub anno 1054, ed. of the Archeographical Commission (St. Petersburg, 1871), p. 113f.

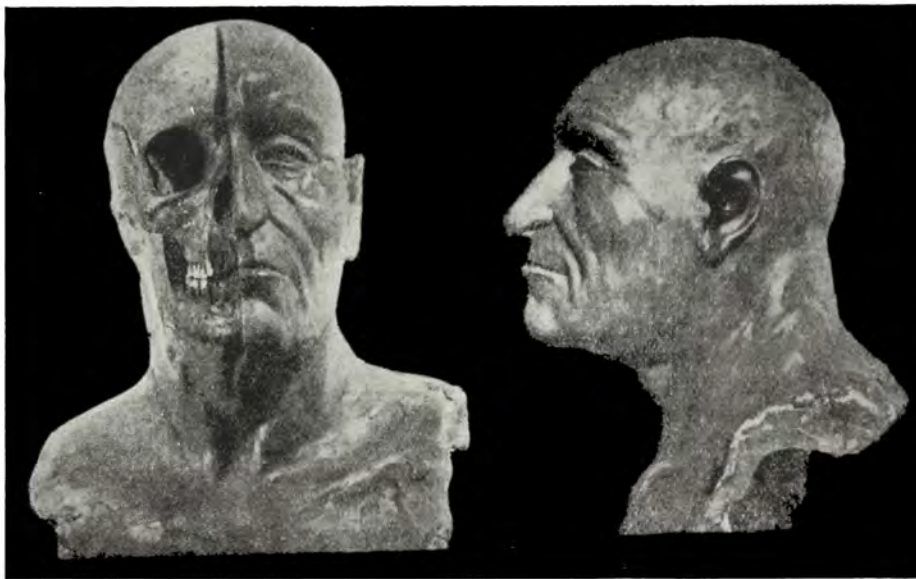
⁹⁰ D. Rokhlin, "Itogi anatomicheskogo i rentgenologicheskogo izucheniya skeleta Yaroslava Mudrogo," *Kratkie soobshcheniya i doklady o polevykh issledovaniyakh instituta istorii material'noi kul'tury* VII (1940). V. Gingsburg, "Ob antropologicheskome izuchenii skeletov Yaroslava Mudrogo, Anny i Ingigerd," *ibid.*, pp. 57-66; M. Gerasimov, "Opyt rekonstruktsii fizicheskogo oblika Yaroslava Mudrogo," *ibid.*, pp. 72-76.



Sarcophagus of Yaroslav the Wise. Detail of the lid and general view.
 Саркофaг Ярослава Мудрого. Деталь віка і загальний вид.



Sarcophagus of Yaroslav the Wise. Detail of the lid and general view.
Саркофаг Ярослава Мудрого. Загальний вид.



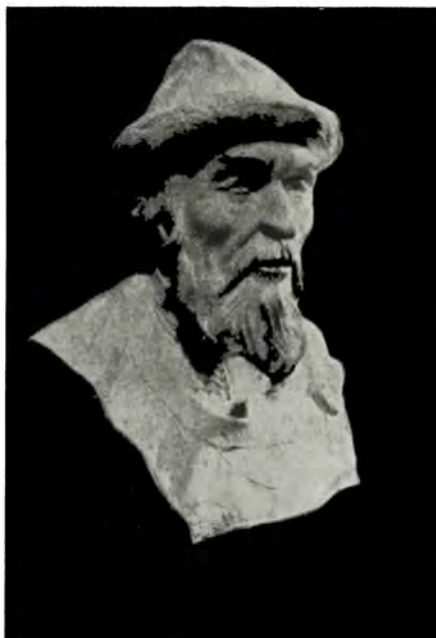
An attempt at reconstruction of the head of Grand Prince Yaroslav the Wise.
The work of the sculptor-anatomist M. Gerasimov.

Спроба реставрації голови вел. кн. Ярослава Мудрого. Робота скульптора-антрополога М. Герасімова.

were there any remains of clothing except for a small piece of faded, possibly silk, fabric. It is to be supposed that someone (probably before 1594⁹¹) had carefully put these skeletons back into the sarcophagus from which they had been cast during one of many sackings of Kiev. As it was reasonable to assume that the skeletons were of Yaroslav and his wife, Princess Ingigerd-Irene, they were sent to the Institute of Anthropology and Ethnology of the Academy of Sciences of the U.S.S.R. (in Lenin-grad) for study. The investigations, led by such scholars as Ginzburg, Rokhlin and Gerasimov, revealed that the bones were those of a man of over sixty years (this tallies with the age of Prince Yaroslav at the time of his death) and, moreover, that it was the skeleton of a cripple. We know from chronicle sources that during the war with Svyatopolk the Accursed, Yaroslav, then forty years of age, was already limping. The investigation disclosed, in addition to a dislocation in the hip joint, which had caused the limp, a deformation of the right knee which was the result of a bone fracture. This fracture occurred at a mature age. On the basis of this data, the measurements of the skull, and anatomic and X-ray research, the anatomist M. Gerasimov, at the request of the Academy of Sciences, made a porcelain bust of Prince Yaroslav, later exhibited

⁹¹ Erich Lassota, who saw St. Sophia in 1594, reports that Yaroslav and his wife were lying in a well-preserved *schönen weissen Alabaster Bergräbnis*. Cf. E. Lassota von Steblau, *Tagebuch*, (Halle, 1866), p. 203.

Reconstruction of the head of Yaroslav the Wise by the sculptor-anatomist M. Gerasimov. For a discussion of the reliability of this reconstruction, see below; also compare with the pictures of the original fresco of the 11th century showing Yaroslav's family made by Westervelt in 1651 on pages 138, 139.



Реконструкція голови Яросл. Мудрого роботи скульптора-антрополога М. Герасімова. Для порівняння див. рис. А. Вестерфельда 1651 р. з фрески 11 ст. „родина вел. кн. Ярослава (ст. ст. 138, 139).

in the St. Sophia Museum. The question of the reliability of Gerasimov's reconstruction is still open to discussion. In the opinion of the present writer this reconstruction, based on the so-called portrait of Yaroslav Vsevolodovych on one of the frescoes of the Church of the Redeemer at Nereditsa (1197), is far from being a definitive solution, nor is the assertion of M. Karger (supporting Gerasimov) convincing. Karger maintains that the fresco represents Yaroslav Volodymyrovych and not Yaroslav Vsevolodovych, the father of Alexander Nevsky, as is generally assumed.⁹²

On the other hand, earlier reconstructions of Yaroslav's face made by Gerasimov (without long hair, beard, pointed cap, and the vestments peculiar to later Muscovite princes) are reminiscent of the portrait of Yaroslav on a copy of one of Westervelt's drawings, made in 1651, of the now destroyed fresco on the western wall of the main nave in St. Sophia. It may also be remarked that this latter portrait resembles the picture of the ruler (represented with his wife and one other person in the loggia of the so-called Constantinopolitan Hippodrome) on a fresco of the southwestern tower of St. Sophia.

It has long been maintained that Yaroslav's sarcophagus was already finished when brought to Kiev from elsewhere. Scholars date it variously from the sixth to the ninth century. Recently (1943), Professor Kybal'chych attempted to identify the Yaroslav sarcophagus and a similar marble sarcophagus, fragments of which had been found in 1939 during the excavations of the Tithe Church, with two *kapishchi*, which, accord-

⁹² N. Voronin and M. Karger, eds., *Istoriya kult'ury drevnei Rusi. Domongol'ski period*, (Moscow-Leningrad, 1951), p. 375 (chapter entitled "Zhivopis'," by M. Karger).



Sarcophagus of Grand Princess St. Olga (?).
Саркофаг великої княгині св. Ольги (?).



Lower part of the sarcophagus of Grand Prince Volodymyr Monomakh (?).
Нижня частина саркофагу вел. кн. Володимира Мономаха (?).

ing to the chronicle, Prince Volodymyr brought from Korsun'. In Kybal'chych's opinion, Grand Prince Volodymyr brought the relics of St. Clement and his disciple Phoebus in these *kapishchi* (interpreted as sarcophagi). The word *kapishchi* may be taken to mean sculpture or statues in general but not necessarily those of pagan gods. In addition to these *kapishchi* Volodymyr also brought a (probably) antique bronze quadriga ("four bronze horses" in the words of the chronicle) to Kiev. *The Primary Chronicle*⁹³ states that all the objects were of bronze: "Going back, he took two copper (*medyany*) statues (*kapishchi*) and four copper (*medyany*) horses," and adds, "only ignorant people think they are of marble."⁹⁴ Therefore Kybal'chych's comparison of *kapishchi* with sarcophagi seems implausible.

It may be assumed with greater probability that the sarcophagi were executed in Kiev from marble brought there for the decoration of the city's churches, possibly from the very Proconnesus quarries which furnished marble to the Greek cities of the northern Black Sea shore.⁹⁵ In F. Shmit's opinion early Ukrainian artisans did not know how to work with marble, a skill with which only overseas craftsmen could have been familiar.⁹⁶ This is an unconvincing assumption. It may be asked who decorated so skillfully the St. Olga sarcophagus (made out of Volynian slate long before the construction of the St. Sophia Cathedral — assuming that the date of this sarcophagus has been correctly established). The same observation applies to the later carved slate parapets of the St. Sophia galleries. Even an average craftsman can easily adapt himself to different types of material. No one denies the possibility of the participation of foreign craftsmen, possibly as instructors, in the extensive building works of Princely Kiev. It can be plausibly asserted, however, that the majority of decorative work in St. Sophia was done from the same type of marble as that used for Yaroslav's sarcophagus by local masters, who also employed their own ornamental motives in the carvings (cf. those on the fragments of the marble jambs). The assumption that the sarcophagus of Yaroslav was made in Kiev in the 11th century, to be more precise, just before his death in 1054, is corroborated by the fact that the back surface of the sarcophagus was prepared for carving which never was completed, probably because the sarcophagus was needed for the prince's burial. It is quite possible that the sarcophagi were executed during the lifetime of the persons for whom they were destined. Such

⁹³ The theses of Kybal'chych's lecture were published in 'L'vivs'ki Visti,' Nos. 273 (693) and 288 (708) of 1943 by L[inchevs'ky] under the title "Tayna sarkofahu Yaroslava Mudroho."

⁹⁴ P. ex., *Laurentius Chronicle, sub anno 988*, PSRL I (2d ed., Leningrad, 1926), p. 116.

⁹⁵ B. Grekov, *Kievskaya Rus'*, (Moscow, 1949), p. 367. Cf., also, the information of Paul of Aleppo, transl. by F. C. Belfour, *The Travels of Macarius, Patriarch of Antioch*, I (1836), p. 231.

⁹⁶ F. Shmit, *Mystetstvo staroyi Ukrayiny-Rusi*, (Kharkov, 1919), pp. 65-68.

cases are known in the Princely period (cf. chronicle data on the burials of Grand Prince Volodymyr and the Princes Boris and Gleb).

Under the pedestal of the tomb of the martyr Macarius (situated parallel to the right choir, near the southern wall of St. Michael's nave) another sarcophagus was found made of the same marble as that of Yaroslav and with the same architectural details as the cathedral. This sarcophagus is empty and without a cover. Its carvings, in the forms of rosettes, plants, and crosses, are identical with those on one of the slate parapets of the gallery. P. Lebedintsev thinks that this was the sarcophagus of Prince Volodymyr Monomakh.⁹⁷ A traveler named E. Lassota, who visited Kiev in 1594, i.e. before the church had been taken over by the Uniates, writes in his diary that he had seen four tombs, in addition to Yaroslav's, in St. Sophia.⁹⁸ They have disappeared from the church. After the tearing down of the new Tithe Church in 1935, two tombs were moved to the St. Sophia Architectural and Historical Museum along with various fragments of architectural details of the old Tithe Church. One of the tombs is a slate sarcophagus said to be that of the Princess Saint Olga, the second, of slate with a flat cover, is traditionally held to be the tomb of the Prince Saint Volodymyr. These tombs were found during the earlier excavations of the old (St. Volodymyr's) Tithe Church and up to 1935 remained in the new Tithe Church built in the thirties of the last century.

In 1939, during the excavations of the Tithe Church, a secret caved-in subterranean vault was discovered and among the ruins there were found fragments of a corner of the cover of another sarcophagus along with other marble architectural fragments. Its carvings are closely related to those of the Yaroslav Sarcophagus. All of these fragments, as well as other sarcophagi and architectural detail, are now in the narthex of St. Sophia. M. Karger suggests that these fragments belong to the sarcophagus in which Grand Prince Volodymyr was buried.⁹⁹

The *Chronicle* describes the burial of the prince in some detail:

But at night his companions took up the flooring between two rooms and after wrapping the body in a rug, they let it down to the earth with ropes. After they had placed it upon a sledge, they took it away and buried it in the Church of the Virgin that Volodymyr himself had built. . . They laid him in a marble coffin, and buried the body of the blessed Prince amid their mourning.¹⁰⁰

Thus it is possible that the Cathedral of St. Sophia now shelters fragments of the marble sarcophagus of St. Volodymyr.

⁹⁷ P. Lebedintsev, "O Sofii Kievskoi," *Trudy 3-go Archeol. S'ezda*, (Kiev, 1875).

⁹⁸ Erich Lassota von Steblau, *Tagebuch*, (Halle, 1866), p. 203.

⁹⁹ M. Karger, "K voprosu o sarkofagakh kn. Vladimira i Anny," *Kratkie soobshcheniya i doklady o polevykh issledovaniyakh instituta istorii material'noi kul'tury*, VII (1940), p. 76-80.

¹⁰⁰ P. ex., *Laurentius Chronicle*, sub anno 1015. PSRL, I (2d ed., Leningrad, 1926), p. 130. Cf. S. H. Cross, *Russian Primary Chronicle*. . . , p. 212f.

THE MOSAICS AND FRESCOES

The most magnificent adornment of the interior of St. Sophia is the 11th and 12th century mosaics and frescoes. Parts of mosaic compositions remain in the concave of the main dome, on the walls between the window apertures of its drum, on the pendentives, on the soffits of the drum bows, on the triumphal arch in front of the sanctuary, and in the main altar apse. All of them are executed by passing small cubes of smalt into wet gypsum plaster, following a sketch of the mosaic design prepared in advance.

Only the most sumptuous churches and palaces of Byzantium (and places where Byzantine influence was paramount, such as Sicily, Rome, Venice, Ravenna, Khersonesus, Kiev) received mosaic decoration. The only place in north and central Eastern Europe to possess monuments of mosaic art is Kiev. The mosaic of St. Sophia and of the Michael (Demetrius) Monastery are the first specimens of 11th century mosaic art to exhibit local characteristics. Besides these two churches, the no longer extant 10th century Tithe Church and the 11th century Dormition Church of the Kievan Lavra are also known to have been adorned with mosaics.

The portrait of Christ, cleared of plaster by A. Prakhov in 1885, is set into a medallion in the concave of the main cupola. This composition hovers above the central part of the church at a height of approximately thirty meters. In order to produce the appropriate optical effect, the mosaicists took into account the sphericity of the surface of the cupola. Christ appears as the Apocalyptic Pantocrator holding the Gospel in His left hand while His right is lifted in blessing. The letters IC and XP are arranged on either side of the nimbus. The grandeur of the Christ is equalled by the monumental dimensions of this image, inscribed in a medallion measuring nearly five meters in diameter, as well as by the vast spherical surface of the dome itself. The majestic impression is completed by a number of concentric circles in rainbow colors which border the medallion. The color scheme used in the portrait of the Pantocrator is restrained: He wears a blue *himation* and a blue-violet *chiton* with light red *claves*. These colors are in perfect harmony with the stern divinity and distinctly traced features of Christ, with the color of His face and hands and the light brown of His hair. The background of the medallion is in gold.

The composition is similar in treatment to contemporary mosaics in Daphni and Monreale, where the Pantocrator is equally monumental and displays similar features and vestments. The Pantocrator of Monreale differs slightly from that of St. Sophia in that this representation is adapted to the concave surface of the apsidal conch instead of the cupola. The location of the St. Sophia Pantocrator follows the model of the *Nea* of Constantinople where the type first made its appearance.

The central medallion of the main cupola was once surrounded by four mosaic representations of archangels, but of these only a part of

one has been preserved (the lower half of the body and part of the wings are missing). Identifiable by his light colored variegated wings, the Archangel is wearing the Byzantine imperial robe: a blue *chiton* with a gold border, set with precious stones of green, red and other colors, with *claves* on the shoulders and a *loros*, also adorned with gems. In his hands, he carries a *labarum* with the words ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ (Holy, Holy, Holy) and an orb. The other three archangels were similar in appearance; they were painted over with oils in the middle of the 19th century. The parts of the mosaic figure of the fourth archangel which had fallen off have also been restored in oil paints.

Below the figures of the archangels, there once ran a band of a tri-colored crimped ornament, remnants of which remain on the northern side of the drum. The twelve wall surfaces between the windows of the drum were covered with full-size figures of the Twelve Apostles. Half of one of them, that of the Apostle Paul, can still be seen. Its lower part has been replaced with oil paints, as have the complete figures of the other eleven Apostles. Although in the mosaic of Saint Paul, as in that of the Archangel, the artist strove to express a solemn poise, this figure is not among the best specimens of the St. Sophia mosaic work. Paul is clad in a bluish white *chiton* adorned with blue violet *claves* and a white *himation*, this time of a brownish cast.

From the four mosaic pictures of the Evangelists on the pendentives, only one, that of the Apostle Mark (p. 121), has been partially preserved. The other Apostles, except for small fragments still in place, are 19th century oil restorations. Saint Mark is represented sitting on a stool, clad in a light brown *chiton* with a pale green *khlamyd* thrown over it. He holds a style and a papyrus scroll. His feet rest on a pedestal with a checkered design running along its edge. A low table stands before the Evangelist and behind it a lectern with the open Gospel upon it.

The soffits of the four arches supporting the main cupola were covered with portraits of the Forty Martyrs of Sebasteia in medallions; only fifteen of these pictures (ten in the southern arch and five in the northern) exist today. Their arrangement is as follows: Counting from the crown of the southern arch, the eastern part of the soffit contains the medallions of Acacius ΑΚΑΚΙΟC, Nicolaus ΝΙΚΑΛΟC, John ΙΩΑΝΝΗC, Khudion ΧΟΥΔΙΟΝ, and Lysimachus ΛΥCΗΜΑΧΟC; the western, those of Alexander ΑΛΕΞΑΝΔΡΟC, Valerius ΟΥΑΛΕΡΙΟC, Vivianus ΒΗΒΗΑΝΟC, Crispin ΚΡΗCΠΟΝ, and Gaius ΓΑΙΟC. On the soffit of the northern arch counting from the center are arranged the medallions of Leontius ΛΕΟΝΤΙΟC, Severianus CΕΥΗΡΙΑΝΟC, Angias ΑΓΓΙΑC, Ekdicius ΕΚΑΙΚΗΟC, and Aetius ΑΕΤΙΟC. The martyrs are clad in *chitons* of various colors with *tablia* (broad purple stripes) and *claves* (signs of patrician dignity) and have *khlamydes* thrown over their shoulders and buttoned on their right shoulder. The compositions, bold and perfect in design, display deep colors. Each martyr is holding a cross in his right hand and a martyr's wreath in his left.

The representations of the martyrs on the eastern, western and part of the northern arch have been repainted in oils after the model of the preserved mosaics.

In the lunette over the triumphal (main) arch is the mosaic of the *Dæsis* (Supplication). It is composed of three medalions with portraits of the Saviour (in the center), the Virgin Mary (to the left) and John the Baptist (to the right). Christ faces the onlooker while the two other figures are represented in profile turned towards Him with their hands stretched in supplication. All three compositions crown the triumphal arch in an impressive manner, standing out distinctly against a golden background. A cross in bluish white color forms the background for the portrait of the Saviour. The colors of the composition are soft and pleasant. The Saviour is wearing a white *himation* with gold ornaments and a pink *chiton*, His right hand is raised in blessing and His left holds a Gospel. The Mother of God is clad in a light pink *omaphorion* and John the Baptist in a green *himation*. The inscriptions ΙΣ. ΧΣ., ΜΡ. ΘΥ. and Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ are laid in dark smalto over the heads of the three figures.

Fragments of mosaics of Christ-Emmanuel and the Virgin Mary have been preserved over the eastern and western arches. On both the piers of the triumphal arch, above the level of the present iconostasis, appear the mosaics of the Annunciation, with the Archangel Gabriel on the left (northern pier) and the Virgin Mary on the right (southern pier). The figure of the Archangel Gabriel is full of expression and movement. He is clad in a white *chiton* with *claves*, red bands on the upper sleeves and a white *himation* thrown over the left arm. The Archangel's wristbands are gold with red trim, matching the sleeve bands, and adorned with precious stones. The movement of the Archangel towards the Virgin is rendered very skillfully. He blesses Her with his right hand and in his left holds a red measuring rod crowned with a cross. On both sides of the nimbus runs the (restored) inscription: ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΠΟΙΤΩΜΕΝΗ Ο ΚΥΡΙΟC ΜΕΤΑ CΟΥ (Hail, Thou that art highly favored, the Lord is with thee; Blessed art Thou among women). The Virgin Mary is represented life size as is the Archangel. The mosaicist illustrates the apocryphal tradition that the Virgin Mary was spinning the thread for the curtain of the Temple of Jerusalem when the Archangel appeared to Her. On the mosaic, the Virgin holds a spindle in Her left hand; She is richly clad in a blue violet *maphorion* bordered and fringed in gold and a *stole* of the same color belted with a narrow red sash. The cuffs of Her sleeves are adorned with golden bands and crosses. On the hood and shoulders, the *maphorion* is worked with crosses (*segmenta*). Her slippers are red and set with gems. The inscriptions ΜΡ and ΙΔΟΥ Η ΔΟΥΛΗ ΚΥ[ΡΙΟΥ] ΓΕΝΟΙΤΟ ΜΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ ΠΗΜΑ CΟΥ (Behold the handmaiden of the Lord; be it unto me according to Thy Word) run along either side of the nimbus. The noble traits of the Virgin's face and the imposing figure revealed by the folds of Her free-falling garment may reflect the local ideal of feminine beauty. Both figures of the Annunciation impress the onlooker with the mastery of their design and the sensitive feeling for



The Pantocrator. 11th century mosaic in the main cupola.
Пантократор. Мозаїка головної бані 11 ст.

form and proportion. In contrast to the ascetic dryness of late Byzantine painting this composition gives an impression of softness and deep emotion. In truth, the figure of the Archangel yields in finesse to that of the Virgin.

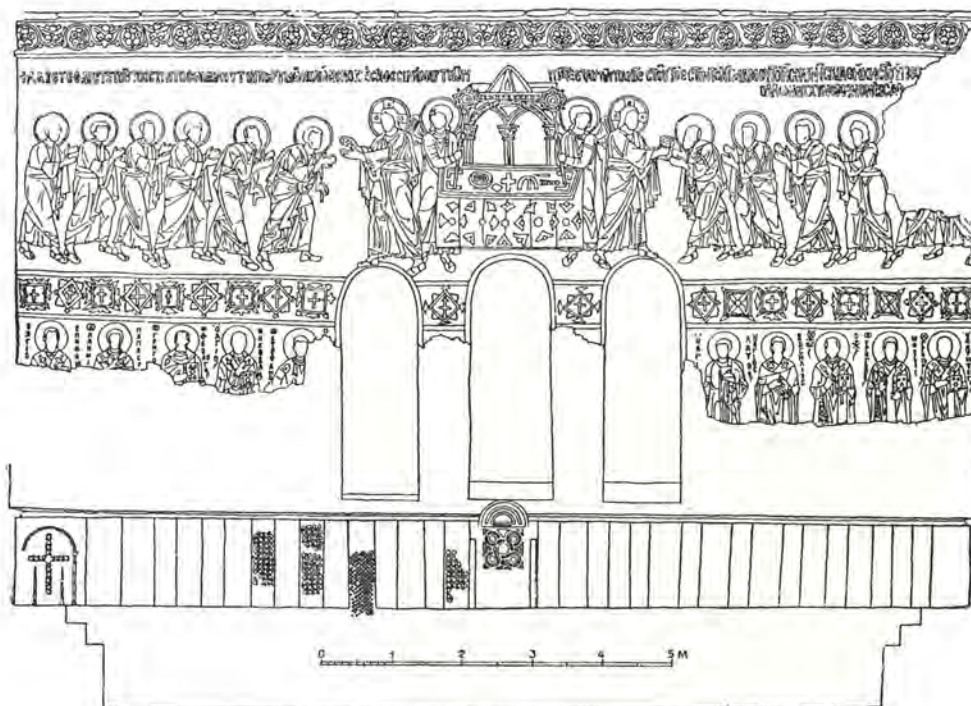
The main sanctuary of the cathedral is covered completely with mosaic representations arranged in three bands separated by ornamental borders. The conch of the main sanctuary is occupied by an imposing figure (five meters in height) of the Virgin Mary in prayer (*Virgin Orante*). A sumptuous purple *maphorion* falls from Her shoulders, Her blue-violet stole is held by a narrow belt into which a gold embroidered handkerchief has been tucked. The *maphorion* is richly decorated with golden bands. Three white crosses adorn the hood and shoulders of the



Christ as a Priest (mosaic of the 11th century).

Христос у вигляді священика. Мозаїка 11 ст.

maphorion and each of the wristbands displays a golden cross. The Virgin's slippers are red and She is standing on a rug with an ornamental border. The majestic appearance of the Virgin *Orante* is underlined by a golden background made of small cubes with gold leaf placed upon them and covered with glass. A gold nimbus slightly different in shade from the color of the background surrounds the head of the Virgin. It is separated from the background by two narrow concentric bands, the outer white, the inner red. On either side of the nimb the letters ΜΡ ΘΥ are laid in black smalto. A wide ornate polychrome border in the form of a chain of oval links with flower and cross designs in the center of each runs around the golden background. Above the border runs a golden band encompassing the whole conch and bearing the inscription: Ο ΘΕΟΣ ΕΝ ΜΕΣΩ ΑΥΤΗΣ ΚΑΙ ΟΥ ΣΑΛΕΥΘΗΣΕΤΑΙ ΒΟΗΘΗΣΕΙ ΑΥΤΗ Ο ΘΕΟΣ ΗΜΕΡΑ ΚΑΙ ΗΜΕΡΑ (God is in the midst of Her; She shall not be moved: God will help Her day after day. Ps. 46,51).



Eucharist (mosaic). Measurement based on panoramic photograph by the Ukr. Academy of Architecture in Kiev. (Designed by Archt. V. Levyts'ka).

Мозаїчна композиція Євхаристії. Виміри за фоторозгорткою Української Академії Архітектури в Києві. (Викон. архіт. В. Левицька).

For almost nine centuries, the figure of the Virgin *Orante* remained in all its grandeur, in its gleaming gold, its freshness, and harmony of color, although the cathedral had been repeatedly plundered and ruined. This circumstance (and the words of the inscription) may have been the wellspring of the tradition which calls the figure of the *Orante* "The Indestructible Wall" (*Nerushyma Stina*).

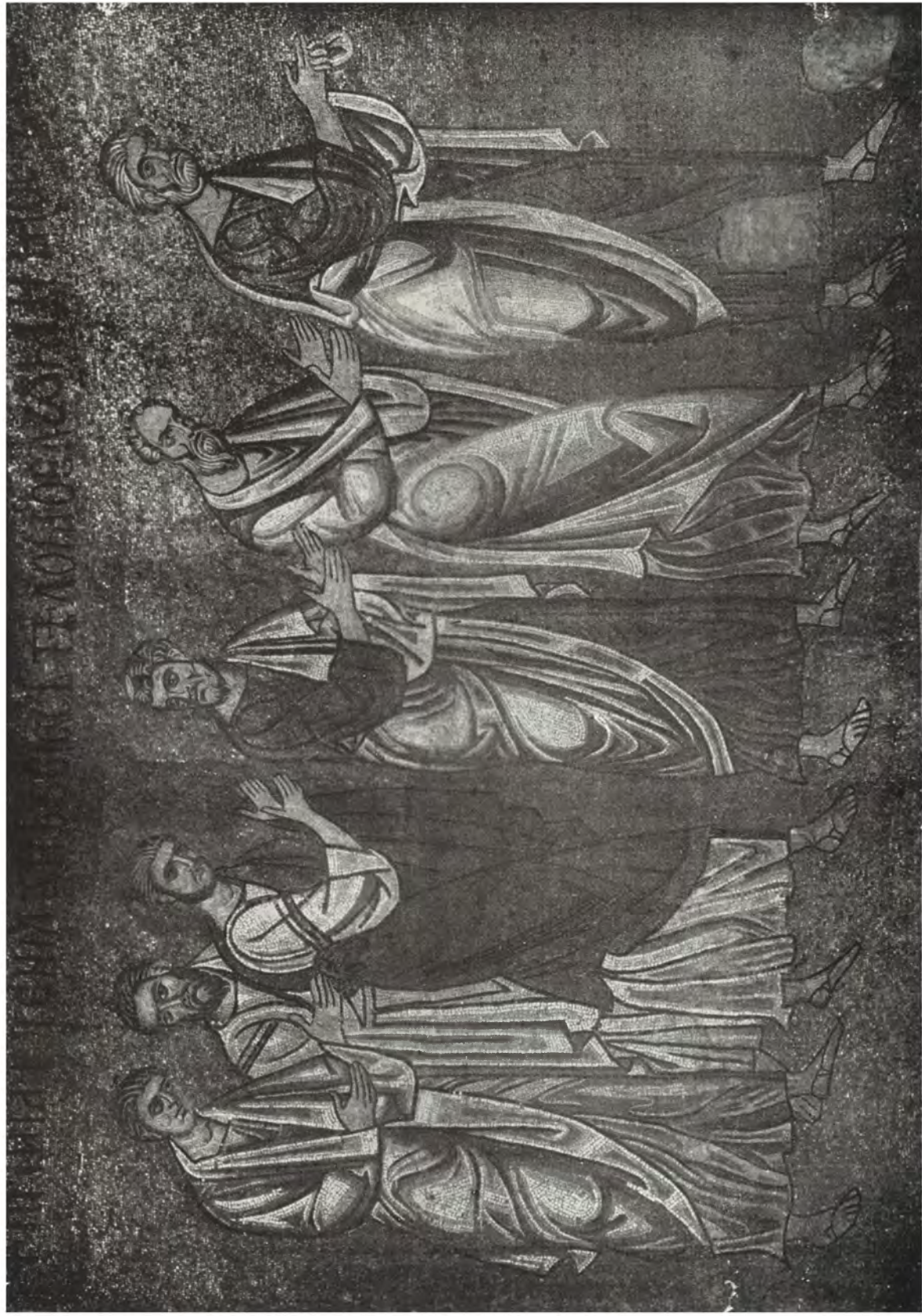
In the manner of the execution of the *Orante*, in the stylized elegance of the drapery of Her garments, and in the choice of color, a refined Byzantine style integrated with local taste in color is evident. The *Orante* of St. Sophia, although imbued with stern Byzantinism, differs, nevertheless, from similar contemporary works in its bold manner. A certain elongation of the proportions of the Virgin's body is brought about by the concave surface of the conch. As was the case with the bust of the Pantocrator on the spherical surface of the dome, the figure of the *Orante*, towering high above, was executed with a view toward creating the impression of natural proportion for the onlooker. In order to achieve this effect, the surface of the conch was slightly flattened, probably during the construction of the church.

Two mosaic bands, one of them consisting of silvery circles enclosing a stylized plant design on a black background, the other, a polychrome Byzantine ornament, separate the figure of the *Orante* from the monumental composition of the Eucharist below. Christ, represented on both sides of the altar with a *ciborium*, distributes the Eucharist to the Apostles arranged in groups of six on either side. The Apostles approach Christ in pious attitude, almost symmetrically from either side of the picture. Such was the means by which Byzantine art attempted to express the spiritual and religious content of the sacrament of Communion. The altar, occupying the center of the composition, is covered by a cherry-colored cloth with broad blue and gold stripes. A golden *diskos* with pieces of holy bread, a silver star cover and a knife are lying on the altar,



Eucharist. 11th century mosaic in the main altar apse.
(Left section of composition).

Ліва частина мозаїчної композиції Євхаристії 11 ст., у головному вівтарі.



Left section of 11th c. mosaic Eucharist from destroyed (1934) St. Michael Monastery on exhibit in St. Sophia Cathedral (see p. 25).
Ліва частина мозаїки композиції Євхаристії 11 ст. із зруйнованого в 1934 р. Михайлівського монастиря. (Знаходиться в св. Софії).



Right section of 11th c. mosaic Eucharist from destroyed (1934) St. Michael Monastery on exhibit in St. Sophia.
Права частина мозаїки Євхаристії 11 ст. із зруйнованого в 1934 р. Михайлівського монастиря. (Знаходиться в св. Софії).



Eucharist. 11th century mosaic. (Middle section).

Центральна частина Євхаристії. Мозаїка 11 ст.

behind which stand two angels in white *sticharia* and blue *chitons*. In their hands the angels bear *flabella* symmetrically inclined over the communion table. Christ is garbed in a blue *himation* and a gold trimmed *chiton* of brownish purple. The garments of the Apostles are light in tone, with distinct, symmetrically modeled draperies. In order to achieve a certain variety in the movement of the Apostles, the mosaicist has made them stand with right or left foot alternately forward. Over the left group of the Apostles, the words of the Eucharist are laid in black smalto: ΛΑΒΕΤΕ, ΦΑΓΕΤΕ, ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙΝ ΤΟ ΣΩΜΑ ΜΟΥ, ΤΟ ΥΠΕΡΥΜΩΝ ΚΛΩΜΕΝΟΝ ΕΙΣ ΑΦΕΣΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ (Take, eat, this is my body, broken for you for the remission of sins). Over the right group is the inscription: ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ, ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙΝ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΟΥ, ΤΟ ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΑΙ ΥΠΕΡ ΠΟΛΛΩΝ ΕΚΧΥΝΟΜΕΝΟΝ ΕΙΣ ΑΦΕΣΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ (Drink ye all of it; this is my blood of the new testament which is shed for ye and many for the remission of sins).

Under the Eucharist is located a mosaic band representing the Fathers of the Church and separated from the Eucharist by a wide polychrome mosaic border consisting of alternate Greek crosses and swastikas. Unfortunately, the lower parts of the figures in the mosaic of the Church Fathers no longer exist; they have been reconstructed in oils. In the two spaces between the windows in the main sanctuary, on the same level

with the Fathers of the Church, once appeared the Apostles Peter and Paul, but a nimbus with the inscription $\delta \text{ ἅγιος Πέτρος}$, is all that remains. In their place oil portraits of Peter and Alexius, Metropolitans of Kiev, were painted in the middle of the 17th century. The partly extant mosaics of the Fathers of the Church are arranged in one row in the following order (from left to right) : Saints Epiphanius, Clement (the Pope), Gregory the Theologian, St. Nicholas the Thaumaturge, the Archdeacons Stephen and Laurentius, Basil the Great, John Chrysostom, Gregory of Nyssa, and Gregory the Thaumaturge. The names of the Fathers are set vertically in Greek letters. On one side of the nimbus runs the word $\delta \text{ ἅγιος}$ (Saint) and, on the other, the name of the Father. The name of John Chrysostom is accompanied by the monogram of the word Χρυσόστομος . All the Fathers are represented without mitres, *panagiae* or pectoral crosses. They are clad in light colored bishop's vestments with white *omophoria* adorned with crosses. To avoid monotony the mosaicist varied the form of the crosses on the *omophoria* of the Fathers by alternately making the ends rounded on one robe, squared on the next.

All three of the mosaic compositions of the main altar — the *Orante*, in her static attitude, the Eucharist, with its restrained dynamism, and the severely static figures of the Fathers — complement each other so as to form a majestic unity. The composition of the middle band, that of the Fathers, stands out from the ensemble of the main altar mosaics by its perfection; it reflects most clearly the Hellenistic tradition of portrait painting. Below the Fathers runs the decorative panel, the marble facings of which alternate with a checkered pattern of mosaic. Although only fragments remain, the mosaic figure of Aaron standing level with the

St. Mark the Evangelist. 11th century mosaic composition in the south-western pendentive.



Св. Марк-Євангеліст. Мозаїчна композиція 11 ст. на півд. - зах. межилучникові.



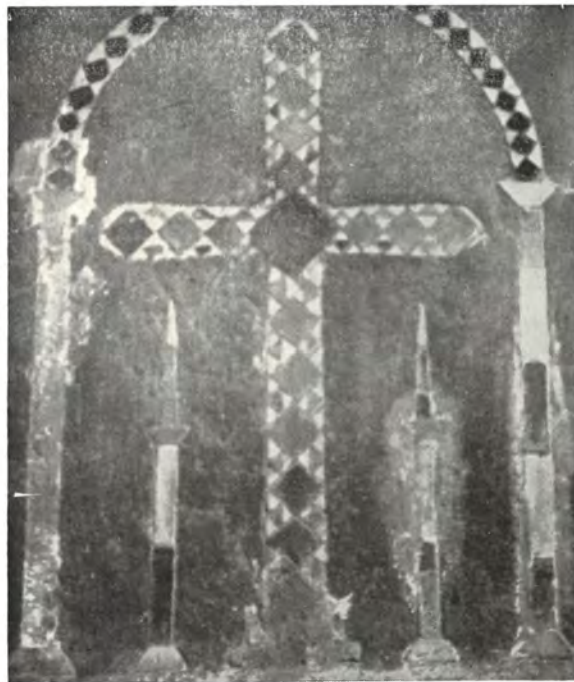
An Archangel. 11th century mosaic in the main cupola. The mosaic which had pulled away was reinforced in the 19th century by simply driving large nails into the wall.

Архангел. Мозаїка 11 ст. в головній бані, укріплена в 19 ст. залізними бретнями.

Eucharist scene on the inner surface of the triumphal arch (northern pier) deserves particular attention. Aaron has on the vestments of an archpriest; in his right hand he holds an incensory and, in his left, the Ark of the Covenant. This mosaic supplements that of the Eucharist. On the opposite pier of the triumphal arch Melchizedek, Archpriest and King, must have been represented as a pendant to Aaron. Probably, nothing remains of this figure over which now is painted in oils Moses with his Tablets.

The most important parts of the St. Sophia Cathedral, the triumphal arch, the main altar apse, and the main cupola were decorated with mosaic compositions; the remaining walls of the church, adorned with frescoes. This same principle of decoration had been followed in the Tithe Church and in other Kievan shrines, such as the Michael (Demetrius) Monastery and the Dormition Church of the Kievan Lavra.

In their broad and monumental technique and execution, the frescoes of St. Sophia Cathedral differ from the usual, strictly two-dimensional mosaic composition. The frescoes were executed on a wet plaster surface following the method widely applied in antique painting. As was the case with the mosaic work, the execution of frescoes was preceded by a sketch of the composition made with a metal stylus, or by a monochrome ground, followed by the painting. The colors in fresco paintings differ basically from those in mosaics by their clear, light, airy tones. The execution of frescoes on wet plaster required great skill and rapidity of execution on the part of the worker since hardened plaster, even if only a day old, absorbed the paint badly and was not suitable for working. On the other hand, fresco paint, penetrating the wet plaster to a depth of about a centimeter, is very durable, and it is to this circumstance that today we owe the possibility of restoring the frescoes even though they were covered by oils in the 19th century .



11th century mosaic cross in the main altar.

Мозаїчна композиція хреста в головному вівтарі.

Among the least harmed frescoes of the cathedral, the most interesting are those of the Saints Joachim and Anna sanctuary (*diaconicon*) situated to the right of the main sanctuary. In the sequence of the subjects, these frescoes follow the Apocrypha relating to the life of Saints Joachim and Anna and the Virgin Mary and often transmitted in contemporary collections of ecclesiastical writings illuminated with miniatures illustrating the text. In the frescoes of this sanctuary, Byzantine motives are clearly intertwined with the representations of local life. The first scene (in the order of the Apocryphal narration) depicts St. Joachim as a shepherd in the wilderness with his flocks. Then we see St. Anna praying in a garden in front of a bird's nest, asking for an end to her barrenness. The very interesting following scene shows the happy encounter between Joachim and Anna near the Golden Gate, where Anna tells her husband that God has blessed her. There follows the scene of the Virgin's birth after the model of the Nativity. Anna is half-reclining on a sumptuously decorated couch with a high headboard. Three young women present her with gifts; behind them we see an entrance way with a curtain; in the foreground a midwife and female attendant prepare a bath for the newborn child. The Presentation of the Virgin in the temple combines two scenes. To the right Joachim and Anna lead the Virgin child toward the priest, who is standing between the ciborium and the altar barrier. To the left, within the sanctuary, the Virgin is shown with an angel who is bringing her food. There follow the scenes of the Virgin's betrothal; the handing of the purple and wool to the Virgin from which she was to weave the curtain for the temple, two scenes of the Annunciation, first before the well when she was on her way to draw water and



St. Nestor. 11-th century fresco
in the center of the Cathedral.

Св. Нестор. Фреска 11-го століття
в центральній частині катедрі.

then at her home when she is spinning. Finally, the Visitation is shown as the last event in the Virgin's life before the birth of Christ.

In this series of frescoes, the striking element is the fullness of the content and the directness and immediacy in the treatment of subject. In many of the compositions one may discover reflections of the local environment. For instance, in the fresco of the Annunciation, the Virgin is shown against a background of what might be the Dnieper hills. She is coming to a well with a bucket on a rope and not to a basin or a spring with an amphora as she is usually represented in Eastern and Western pictures of the Annunciation. All the scenes which take place in a temple or in the interior of a house display a rich background ornamentation of ciboria, altar barriers, portals, balustrades and panels adorned with Byzantine braided ornamental motives.

The Archangel Michael sanctuary contains a number of frescoes, recently cleaned and in a relatively good state. They represent the Fathers of the Church, whose features often resemble local types, and some interesting scenes: Michael casting out Satan (later treated in a similar manner in 17th and 18th century Ukrainian churches) and the struggle of the Archangel with Jacob. The whole breadth of the apsidal conch is filled with a monumental fresco of the Archangel with widespread wings. The artist has succeeded in providing the young, regular, heroic features of the Archangel with an expression of magnificent calm and assurance in his victory over Evil. On the ceiling of the sanctuary are representations of the appearance of the Archangel Michael to Joshua, son of Nun, and to Zachariah and Barlaam. These pictures have been partly covered by oil painting. The frescoes of the St. Peter sanctuary (*prothesis*) have

The martyr Troadios. 11th century
fresco in the center of the
Cathedral

Мученик Троадіос. Фреска 11-го
століття в центральній частині
катедри.





St. Adrian. Fresco of 11th-12th centuries in the northern (Presentation) nave.

Св. Адріян. Фреска 11-12 стол. в північній (Стрітенській) наві.

also been subjected to extensive restoration and partly painted over in oils. They represent scenes of the life of the saint, such as the baptism ceremony in the house of the Centurion Cornelius and the departure of the Apostle Peter from prison. The altar of the great martyr St. George was richly adorned with frescoes illustrating the traditions pertaining to the ascetic life of this Christian martyr, whose name was adopted by the founder of St. Sophia. Unfortunately, little remains of the fresco. After the oil paint had been removed it appeared very damaged and scarcely visible. Similar to the arrangement of the Michael sanctuary, the conch of the St. George altar contained a large bust of the martyr, only a few traces of which now remain.

In the St. Volodymyr sanctuary, a polished fresco representing St. Panteleymon was cleared of later oil coats in the nineteen-thirties. Up to the present, it is the only known specimen of polished fresco in St. Sophia. In the northern lateral (Presentation) nave, in the eastern bay of the former arcade, frescoes of St. Adrian and St. Natalia have been cleared. The portrait of St. Adrian is a marvelous example of a type of fresco more related to icon painting than to monumental wall technique. These frescoes were discovered by Professor A. Prakhov in 1882. They are usually dated in the second half of the 11th century (1055-1062), i.e.

St. Natalia.
Fresco of 11th-12th
centuries in the northern
(Presentation) nave.



Св. Наталія.
Фреска 11-12 століть
в північній (Стрітенській)
наві.

after the building of the exterior galleries.¹⁰¹ The two frescoes of the southern exterior gallery (later the chapel of the Twelve Apostles) belong to the same period. They are busts of saints and in a much worse state of preservation than those of St. Adrian and St. Natalia. Nevertheless, A. Grabar, who made a detailed investigation, identified them as St. Domnus (western wall) and St. Philppolus (?) (eastern wall), both local saints of Thessalonica.¹⁰² The interesting frescoes of the central part and the main transverse arm of the cathedral have been partially restored or painted over in oils. They represent the scenes of the Passion Cycle and the ensuing events: Christ before Caiaphas, the Apostasy of Peter, the Crucifixion, the descent into Limbo, Christ appearing before the Three Women and before doubting Thomas, the Mission of the Apostles, and the Pentecost.

The galleries contain frescoes with representations of the Old Testament cycle completing the symbolic treatments of liturgical subjects from

¹⁰¹ V. Myasoedov, "Freski severnago pritvora kievo-sofiiskago sobora," *Zapiski otd. russkoi i slav. arkheol. imp. russkago arkheol. obshchestva* XII (1918), 1-6.

¹⁰³ A. N. Grabar, "Freski Apostol'skago pridela kievo-sofiiskago sobora," *Zapiski otd. russkoi i slav. arkheol. imp. russkago arkheol. obshchestva* XII (1918), 98-106.



St. Kyrkus.
Св. Кірик.



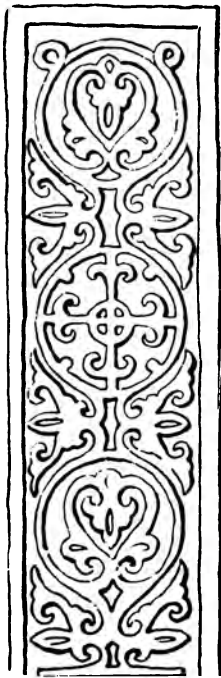
St. Elevarios.
Св. Елевариан.

the New Testament. As it was thus necessary to place these frescoes near the altars, they adorned the walls in the eastern part of the northern and southern galleries. The southern gallery displays frescoes illustrating Christ taking food with two of His disciples after His Resurrection, under which appears the representation of the Miracle in Cana. In the northern gallery we see the Last Supper above the scene of Judas' Treason, repainted over an old rendition of the same scene. To the right and left respectively of these frescoes, in the direction of the western part of the gallery, are represented Old Testament scenes: The Sacrifice of Isaac, the Encounter of Abraham and the Three Travelers, Abraham's Hospitality, and the Three Children in the Furnace.

On parts of the ceilings are pieces of frescoes of Cherubim, Seraphim and the four Evangelists, placed around a medallion enclosing an eight-armed cross, and other figures. All over the church, on the walls, on the piers supporting the galleries and cupolas, and on the pilasters, frescoes, in full figure or medallion bust, represent apostles, prophets, fathers of the church, martyrs and holy women. The compositions representing the holy men are placed nearer the altars while those of the holy women occupy the western part of the church, an arrangement long employed. It is followed for instance in the Capella Palatina and St. Mark's Cathedral in Venice and corresponded to the habit of assigning different parts of the church to the men and women of the congregation (observed even today in Ukrainian churches). For, according to the canons of the Church, women cannot enter the altar area and must worship at a distance. There-

fore representations of saintly women must also be placed in the *gynaecium*. It is probable that a half of the galleries of the cathedral served as a *gynaecium*, where the princess, her daughters and their suite worshipped. The male members of the princely family and the prince's entourage, boyars and military commanders may have worshipped in the opposite half of the galleries. This hypothesis seems to be corroborated by the arrangement of the frescoes representing the men and women of Prince Yaroslav's family. The simple faithful, assembled on the ground floor, probably followed the order observed in Ukrainian churches, the women worshipping apart.¹⁰³

Frescoes of the walls, piers and vaults of both towers form a group apart. They have a value not only from the great skill displayed in their execution but for their lay subject matter which tells the story of princely life. We see here colorful hunting scenes, games, musicians and entertainers, wrestling, processions, pictures of princes, princesses and their



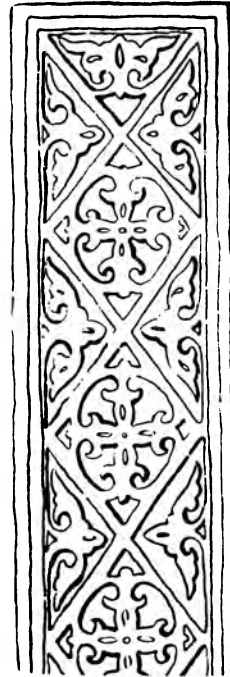
Ornamental motif,
11th century.

Орнамент 11 ст.



Unknown Martyr.
Fresco of 11th century.

Невідомий Мученик.
Фреска 11 ст.



Ornamental motif,
11th century.

Орнамент 11 ст.

¹⁰³ In St. Sophia of Constantinople, the entire triforium (gallery) was reserved for women in the time of Justinian. By the time of Constantine Porphyrogenitus, they were restricted to the middle and western part of the northern nave (aisle). Cf. E. H. Swift, *Hagia Sophia* (1940), pp. 103, 113, 122f., with source references.



The Handing of Purple
and Wool to the Virgin.

Вручення пурпуру
і вовни св. Діві Марії.

suites or bodyguards, single riders (among these, an imposing representation of a young princess on a white thoroughbred out for a ride), horse races, and a hippodrome (or a court of law). Moreover, monograms, decorative flabella, griffins, a pigeon and an eagle (or perhaps a falcon) are represented in separate medallions. An exquisite braided Byzantine ornament (in friezes and borders which accentuate the architectural line and completely fill parts of the wall) combined with oriental and local motives, provides a worthy framework for these genre scenes. This ornamental design is uniform in the towers, as well as other parts of the cathedral, where it covers the shafts bordering the pilasters, piers, bows, door and window jambs and all other surfaces where there is no portraiture.

Attempts at explaining the contents of the frescoes of the tower staircases are numerous. The theory expounded, mostly by late 19th century scholars (D. Aynalov, E. Redin, I. Tolstoi, N. Kondakov), according to which these frescoes reflect the life of the Byzantine emperors¹⁰⁴ is

¹⁰⁴ D. Aynalov and E. Redin, "Kievski sofiski sobor. Izsledovanie drevnei zhivopisi, mozaik i fresok sobora," *Zapiski imp. russkago arheol. obshchestva* IV, 3-4 (St. Petersburg, 1890); and, *Drevnie pamyatniki iskusstva Kiev. Sofiski sobor, Zlatovercho-Mikhailovski i Kirillovski monastyri* (Kharkov, 1899). D. Aynalov "Kiev-Tsar'grad-Khersones," *Izvestiya tavrcheskoi uch., arkhivnoi komisii* no. 57, (Simpferopol, 1920); N. Brunov and M. Alpatov, "Die Altrussische Kunst in der wissenschaftlichen Forschung seit 1914," *Zeitschrift fuer Slavische Philologie* II (1925), 474-505; III (1926), 387-408; M. Alpatov, *Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskowitischen Zeit*, (Berlin-Leipzig, 1932); I. Tolstoi and N. Kondakov, *Russkiya drevnosti v pamyatnikakh iskusstva*, IV (St. Petersburg, 1891); P. Polevoi, *Ocherki russkoi istorii v pamyatnikakh byta* II (St. Petersburg, 1880); among modern scholars, A. N. Grabar establishes a connection between the Byzantine imperial imagery and the tower frescoes of St. Sophia, cf. "Les fresques des escaliers à Sainte Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine," *Seminarius Kondakovianum* VII (1935), 103-117.



The Virgin's Betrothal.

Заручини св. Діви Марії.

no longer tenable. Nor is the view of the contemporary Ukrainian archaeologist P. Kurinny any more convincing. Professor Kurinny finds in the tower frescoes a reflection of princely life in the time of Grand Prince Volodymyr Monomakh and considers them as illustrations for the Prince's "Autobiography" (*Zapovit ditjam*) and for his *Didactic Testament*.¹⁰⁵ However appealing this interpretation may be, we can follow the writer only with respect to the frescoes of the southwestern tower built (after 1055, together with the exterior gallery) during the rule of Izyaslav Yaroslavych; it could have been covered with frescoes, as Professor Kurinny suggests, some time later, in the time of Volodymyr Monomakh (1113-1125). But, the northwestern tower was built simultaneously with (or very shortly after) the main body of the church to provide a special princely entrance to the galleries. It is therefore difficult to believe that it would have been devoid of frescoes until the time of Volodymyr Monomakh.

In any case, the frescoes of the towers were executed on the order of the Grand Prince of Kiev, who was not necessarily interested in copying scenes of Byzantine life and portraying Byzantine emperors, but might have preferred more familiar scenes. Only future investigation can decide to which of the two princes, Yaroslav the Wise or Izyaslav Yaroslavych, we have to credit the decoration of the towers of St. Sophia. But even today, it is a matter of general knowledge that one of the towers was built later.

As stated before, all the interior of St. Sophia not covered by mosaics was adorned with fresco representations and compositions. Only a few of them still remain intact, part having been destroyed in wars; most of the rest, so clumsily repainted that, in many cases, the contents of the frescoes

¹⁰⁵ P. Kurinny, "Fresky katedry sv. Sofii," *Materiyaly do referatu na konferentsiyi Ukr. vil'noyi akad. nauk* (Augsburg, 1948).



Presentation of the
Virgin in the Temple.

Введення в храм
св. Діви Марії.

and the identity of the saints represented were changed. From 1935 to 1938 about five hundred square meters of frescoes were uncovered. It is believed that the total frescoed surface of the church's interior amounts to five thousand square meters. This presupposes a large number of painters who had worked at them in Prince Yaroslav's time. No team of Byzantine artists could have succeeded in completing such an extensive task within a relatively short period without assistance from local painters. The hand and the tastes of local artisans is recognizable in some frescoes recently uncovered in the church. The local painter, while following Hellenistic and Byzantine traditions, has also introduced features of his own devising whether consciously or not. He expressed familiar features in the faces and garments of the saints, painting them with long mustaches, short beards and hair styles typical to the region; he depicted the so-called *skomorokhy* (entertainers) with local musical instruments (reminiscent of the long and short pipes, and the lutes of the region) and depicted scenes which could have occurred in early Ukraine-Rus' (wrestling, a camel driver who might have come to Kiev bringing wares from the east and south, princes at the hunt, and horse races).

In the western part of the central nave appear fresco portraits of Prince Yaroslav's family. In the best preserved fresco on the southern wall of the nave stand (so it is generally believed) the Princess Irene with her daughters Anna, Anastasia and Elizabeth. (It can also be argued that the figures are those of the Princesses Anna, Anastasia and Elizabeth and one of the sons of Prince Yaroslav.) During the restorations of 1858, this fresco was painted over and its name changed; the princesses became Wisdom, Faith, Hope and Charity (*Sophia, Vera, Nadezhda* and *Lyubov*).

On the opposite side stood the men of Prince Yaroslav's family. Only two figures, of young men representing Yaroslav's younger sons, remain of the 11th century fresco. The remaining part of the fresco must have fallen. It is believed that new plaster was laid in its place in the 14th and 15th centuries and covered with new figures (probably of Lithuanian princes). This composition also was painted over in the 19th century.

Christ before
Caiaphas.

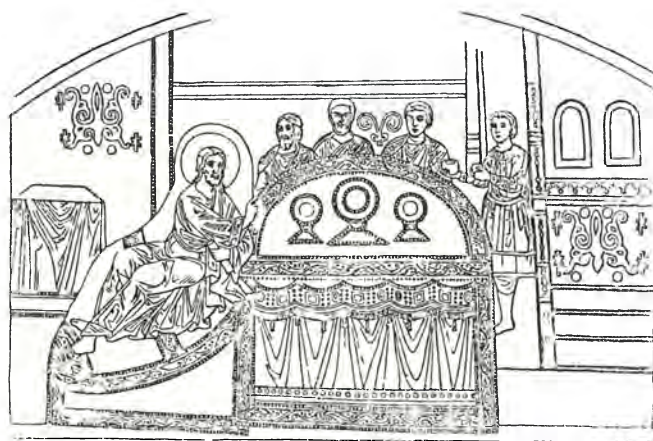
Христос перед
Каяфою.



The fresco of the western wall (running perpendicularly to the two mentioned above) is the central composition in which are depicted members of the princely family, Princess Irene and the Prince himself presenting to Prince Volodymyr the model of a church (probably the Tithe Church rebuilt by him after the fire of 1017). This invaluable fresco was destroyed completely together with the western wall. We know it only from a drawing Westervelt made of it in 1651.

The uncovered fresco representing the Apostle Paul is a noble specimen of the art. Both this and the St. Nicholas fresco follow the tradition of early Byzantine painting. They display the hand of a very skilled master to whom the "Ukrainicized" frescoes of the Saints Photinia, Pollaktia and Nadiya also probably belong. These figures bear the features of the great aristocratic beauty of Kievan women and particularly Nadiya, whose head and shoulders are swathed in the dignified manner traditional to the ladies of the city of Kiev. These frescoes show many traits in common with the representations of the princess and her entourage on the walls of the northwestern tower. Recent cleanings have uncovered frescoes of Saints Kyrkus, Troado, Basiliscus, Agathia, Nestor, Michael, Lucia, Dorothea, Marinus and others, in the central nave. The frescoes of St. Laurentius, Zachary and another unidentifiable saint may serve as proof of the excellent state of the preservation of still uncovered frescoes.

The technique of the frescoes which have come to light is excellent. Some of them have been executed without preliminary sketches; the brush strokes are bold and show a great deal of virtuosity. The frescoes are interrelated by the warmth of their tones. Those of the Sanctuaries of Saints Joachim and Anna, Michael, and Gregory the Theologian (al-



Meal in Emmaus.

Вечеря в Еммаусі.

ready familiar from the preceding descriptions) show many traits in common with those recently uncovered. It may be surmised that original frescoes, which in the future may be uncovered, will make it possible to formulate a general conception which governed the adornment of the whole church with frescoes and mosaics. Such an assumption seems warranted by the treatment of known compositions and the character of their color scheme. The frescoes of a secular character arranged on the walls of the towers are also closely related to the style of the frescoes of other parts of the church.

In the southwestern tower there appears the so-called Constantinople Hippodrome with the Emperor and the Empress in the main *loggia* and the imperial entourage occupying the galleries. It may be urged that this fresco represents Grand Prince Yaroslav with Princess Irene holding court in the Hippodrome at Kiev. Of course, for the time being this is only an hypothesis.

Even now it is quite possible to assume that the frescoes and mosaics of St. Sophia, of the so-called St. Michael Monastery with the Golden Roof, the Dormition Church of the Kievan Lavra and the frescoes of the St. Cyril Monastery have been produced by teams of local artisans. At the beginning they probably worked under the leadership of Byzantine teachers but quite soon the disciples (such as Olympius of the Kiev-Pechersky Monastery) became outstanding masters themselves.

An important supplementary part in the mosaic and fresco compositions is played by the ornamentation filling the free space on the piers, arches, vaults, spandrels, the staircases of the towers and the window jambs. These ornamental motives may be divided into plant (mostly braided ornaments of arnica flowers), geometrical, mixed and animal designs. The mixed compositions of stylized plant and geometric motives are in the majority. Stylized leaves or braiding are inscribed into a rec-



The Crucifixion.

Розп'яття.

tangle, square, rhombus, circle or oval. There exist many individual compositions in the form of medallions, decorated crosses and tridents. Many of these compositions reappear in modern Ukrainian embroideries. The bands of geometrical ornaments in these compositions also have their parallels in modern Ukraine. Professor H. Pavluts'ky classes the ornamental motives of St. Sophia among Byzantine types, but at the same time he acknowledges their early Ukrainian peculiarities.¹⁰⁶ The color scheme of the mosaic ornaments is either tricolored — where white or yellow borders on black and are framed in red — or polychrome, where blue, green, red, pink and white are set against a gold background. Polychrome compositions run under the *Orante* (second band) and under the Eucharist and adorn the triumphal arch. Yu. S. Aseev is of the opinion that the compositional motif on the ornamental frieze below the *Orante* and of the composition of the triumphal arch (stylized arnica flowers) may be derived from the technique, polychrome character and motives of the well-known early Ukrainian enamels.¹⁰⁷

The artist who filled the walls, the surfaces of the piers, arches and the horizontal bands with ornamentation did not insist upon absolute symmetry in his design, not even in places where it might seem necessary. Nevertheless, the firmness of a master's stroke and the creative character of his imagination shine through the compositional perfection of the design and this approximate symmetry. His work may be paralleled to that of today's folk artists (e.g. in Easter egg painting, the interior decorations in houses, embossing, rug weaving). Of course stylistically these works are far different from the ornaments of St. Sophia but they remain related by the character of their composition. The ornamentalist was aware of the necessity of subordinating his compositions to the architectural lines of the interior. But these lines, too, do not always display regular geometric forms. Thus, for instance, arches and vaults show soft, not always circular, curvatures and the conches of the apses and the

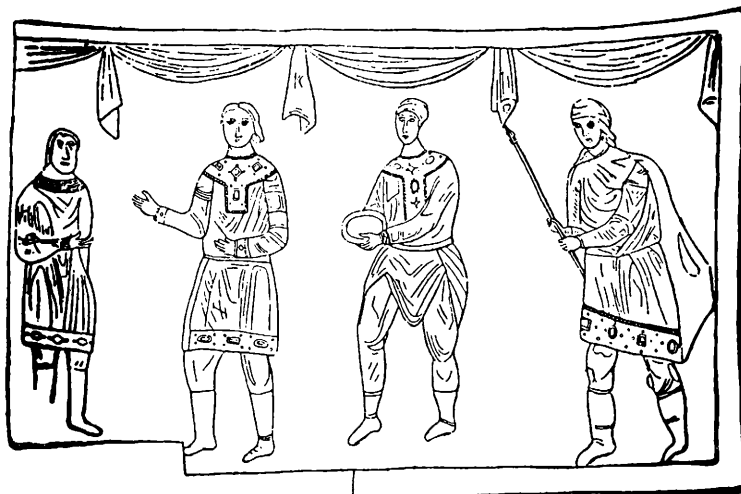
¹⁰⁶ H. Pavluts'ky, *Istoriya ukrayins'koho ornamentu* (ed. Vseukr. akad. nauk), Kiev, 1927.

¹⁰⁷ Yu. Aseev, *Ornamenty Sofiyi kyyivs'koyi* (S. Hrabovs'ky, ed. for the Akad. arkhitektury URSS), (Kiev 1949), p. 9.



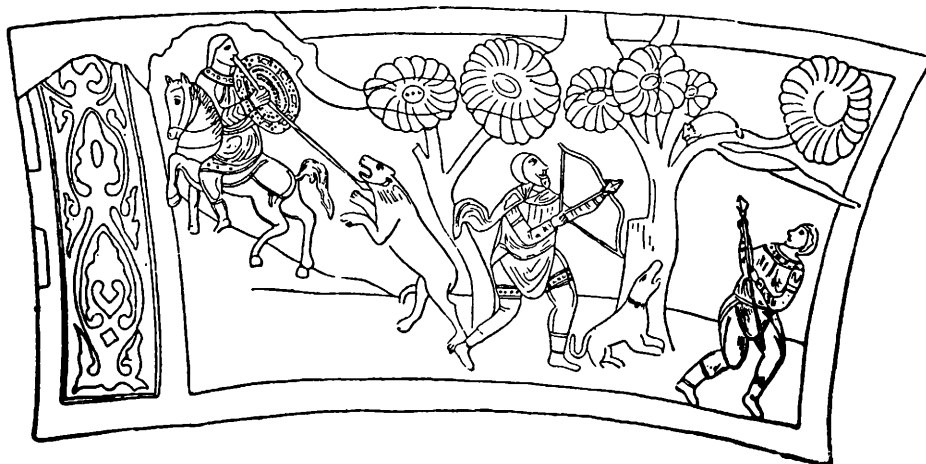
Exit of Princess
from palace, fresco of
northwestern tower.

Вихід княгині з па-
лацу. Фреска північ-
но-західної вежі.

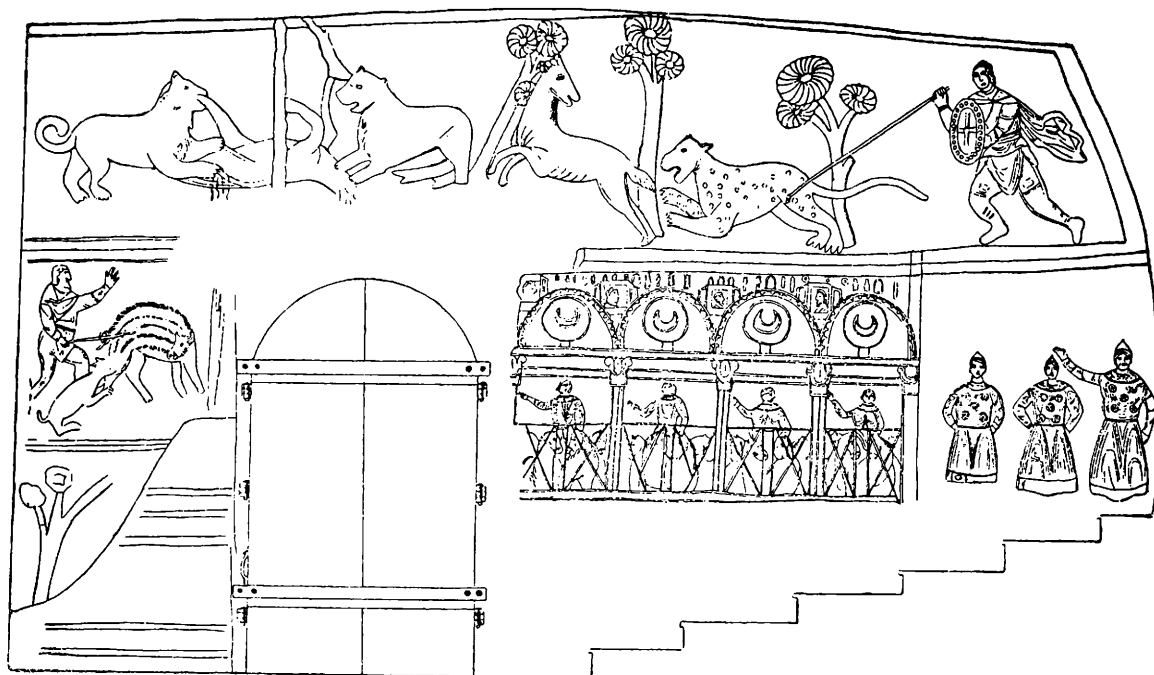


Frescoes on
tower walls:
The so-called
carollers.

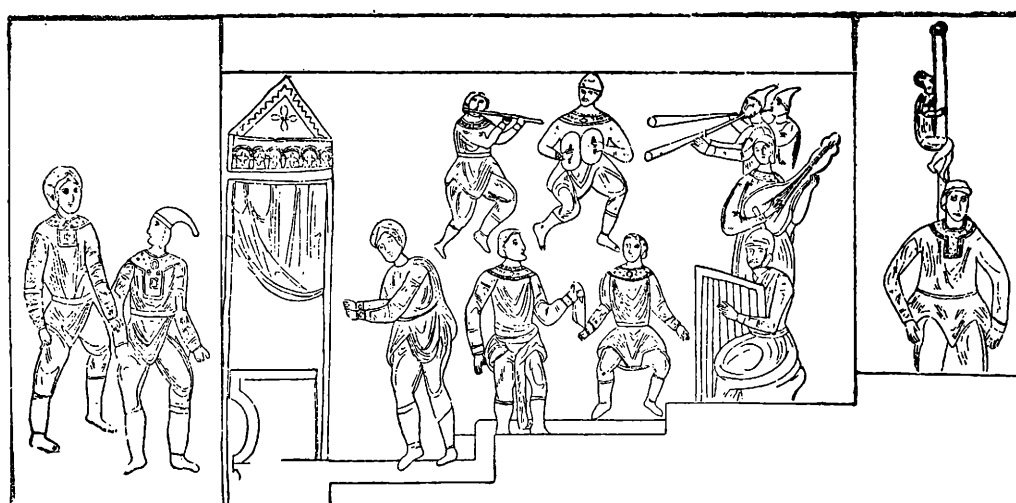
Фрески
на стінах вежі.
Колядники. (?)



Frescoes on tower walls: Hunting scenes.
Фрески на стінах веж: сцени полювання.



Frescoes of the southwestern tower.
Фрески південнозахідньої вежі.



Frescoes on the tower walls: Wrestlers, "skomorokhy," and athletes.
Фрески на стінах веж: Борці, скоморохи, змагуни.



Family of Grand Prince Yaroslav. By A. v. Westervelt (1651) from a fresco of the 11th c.
Родина вел. кн. Ярослава. Малюнок А. Вестерфельда 1651 р. З фрески 11 ст.

cupolas also depart from a precisely spherical form. Nevertheless, the combination of the rhythm, scale and form of the architectural lines with the fresco ornaments and the figures of the saints creates an impressive artistic whole.

The ornamentalist worked in close collaboration with the iconographer. It is even possible that both used the same palette. In this case the ornamentalist would be the iconographer's assistant. They would decide together about the general composition of the fresco. In some cases the ornamentalist would even help the iconographer finish the figure of the saint, a procedure which may be observed on the frescoes of St. Sophia. The fresco's most important parts (the general outline, the head and the hands) have been made by a more skilled master than the one who executed the garments and the background. On the other hand, an opposite phenomenon may be observed on numerous frescoes in St. Sophia where a large number of artisans must have been employed. In such cases, both the figure of the saint and the ornament were executed by the same person.

The opinions of scholars concerning the painters and mosaicists of St. Sophia are no less divergent than those concerning its builders. It was Academician Kondakov who expressed the opinion that the Cathedral of St. Sophia had been built and decorated by Greek artists. Although no chronicle mentions any invitation to "Greek masters" from Prince Yaroslav, this view has since been repeatedly given with varying hypotheses suggested as to the origins of these foreign artists (Constantinople, Bulgaria, Asia Minor, Khersonesus and the Caucasus). Towards the end of the last, and the beginning of this, century doubts began to arise concerning the exclusive role of Byzantine artists in the creation of the cathedral. N. Pokrovski declared that local masters worked in Kiev side by side



Family of Grand Prince Yaroslav. By A. v. Westervelt (1651) from a fresco of the 11th c.
Родина вел. кн. Ярослава. Малюнок А. Вестерфельда 1651 р. з фрески 11 ст.

with Greeks. It is true, however, that he refers to the period of Olympius' (of the Kiev-Pechersky Monastery) activity.¹⁰⁸ A. Prakhov, who believes in the artistic superiority of the mosaics of the Michael and St. Cyril Monasteries over those of St. Sophia, (which he thinks were executed by Greeks) notes that the 11th century was for Rus' a time of apprenticeship, while the next century witnessed the beginnings of the independent artistic creativity. Then the local disciples of Byzantine artists began to note the things about them and introduce these observations into their works.¹⁰⁹ It must be remarked, however, that the Michael (Demetrius) Monastery is now dated not in the 12th but in the 11th century.

These scholars were vigorously opposed by the representatives of Kondakov's school, such as D. Aynalov. F. Schweinfurth belongs to the same group; but he even rejects the possibility of Kievan participation in the decoration of the Michael Monastery.¹¹⁰

In his analysis of the paintings of St. Sophia, Professor A. Nekrasov admits that the iconography of the mosaics in the main apse is related to Constantinopolitan tradition but is based on eastern Byzantine artistic sources. He finds a similarity between the treatment of the frescoes and that of the mosaics (especially the Eucharist); in speaking of the frescoes of the towers, he notes that they give us a picture of princely life and of the decoration in the princely palaces, although they also reflect

¹⁰⁸ N. Pokrovski, *Stennyya rospisi v drevnikh khramakh grecheskikh i russkikh* (Moscow, 1890), pp. 36, 45-49.

¹⁰⁹ A. Prakhov, "Kievskie pamyatniki vizantiisko-russkago iskusstva," *Trudy moskovskago arkheol. obshchestva* IX, 3, (Moscow, 1887), 24f.

¹¹⁰ Ph. Schweinfurth, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter* (Haag, 1930), pp. 38-59.

the scenes of social and official life in Constantinople. Nekrasov thinks that it is not necessary to assume that the authors of these paintings were of Constantinopolitan origin, since the subjects and themes of the capital were widespread on the periphery of the Byzantine cultural sphere, though absorbing particular local influences in the West or the East. These peculiarities are distinctly expressed in the style of Kievan paintings.¹¹¹

The chief exponent of the so-called Caucasian hypothesis concerning the origin of the first Christian buildings of Kiev, F. Shmit, does not believe that local masters played any part in the decoration of St. Sophia. Nevertheless, he concedes that the architectural complex of the cathedral, as well as its paintings, show extraordinary originality. St. Sophia's paintings are an enigmatic phenomenon from whatever angle we approach them. Mosaics and frescoes stand side by side, an arrangement far from usual. Mosaics are set below the cornice which runs around the church flush with the imposts of the vaults, also a plan unusual for the 11th century. Shmit provides the adjective "Byzantine," referring to the art of St. Sophia with quotation marks and stresses that the church, executed on the order of the Kievans of the 11th century, is a reflection of their history and concepts and contending that if the foreign artisans did work on the cathedral, they were the "hands" and not the "heads." The Kievans ordered and directed the construction of the building and into the framework and decoration worked the pictures of their life and concepts so that the church is a reflection of the life and concepts of the people of Kiev.¹¹² Unfortunately, Shmit did not live long enough to see the recently uncovered frescoes on which he might have distinguished the hand of Kievan artists.

It is worthwhile to mention in this list of opinions the view of the contemporary Russian scholar V. N. Lazarev, expressed in his excellent *History of Byzantine Painting*. Lazarev is not very consistent in his surmises as to the nationality of the mosaicists and fresco painters of St. Sophia. He sees the hand of Constantinopolitan and provincial Byzantine craftsmen in the mosaics (in the Church Fathers and the Eucharist, respectively). For the frescoes, he postulates the activity of local masters (whom he calls "Russian") as assistants to the Byzantine artists.¹¹³ A modern Ukrainian artist, S. Hordyns'ky, following the earlier interpretations, speaks of Greek artists at St. Sophia, applying "chronicle data" which, however, does not refer to this church.¹¹⁴

¹¹¹ A. Nekrasov, *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo*, (Moscow, 1937), pp. 35-38.

¹¹² F. Shmit, "Pro vydannya sv. Sofiyi," *Zbirnyk sektsiyi mystetstv ukr. naukovo-hovoh tovarystva*, (Kiev, 1921), p. 109; cf., also, by the same author, *Mystetstvo staroyi Rusy-Ukrainy* (Kharkov, 1919); "Zametki o pozne-vizantiiskikh khramovykh rospisyakh," *Vizantiiski Vremennik*, XXII (1915-1916); *Iskusstvo, ego psikhologiya, ego stilistika, ego evolutsiya* (Kharkov, 1919).

¹¹³ V. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi, I-II* (Moscow, 1947), p. 92f.

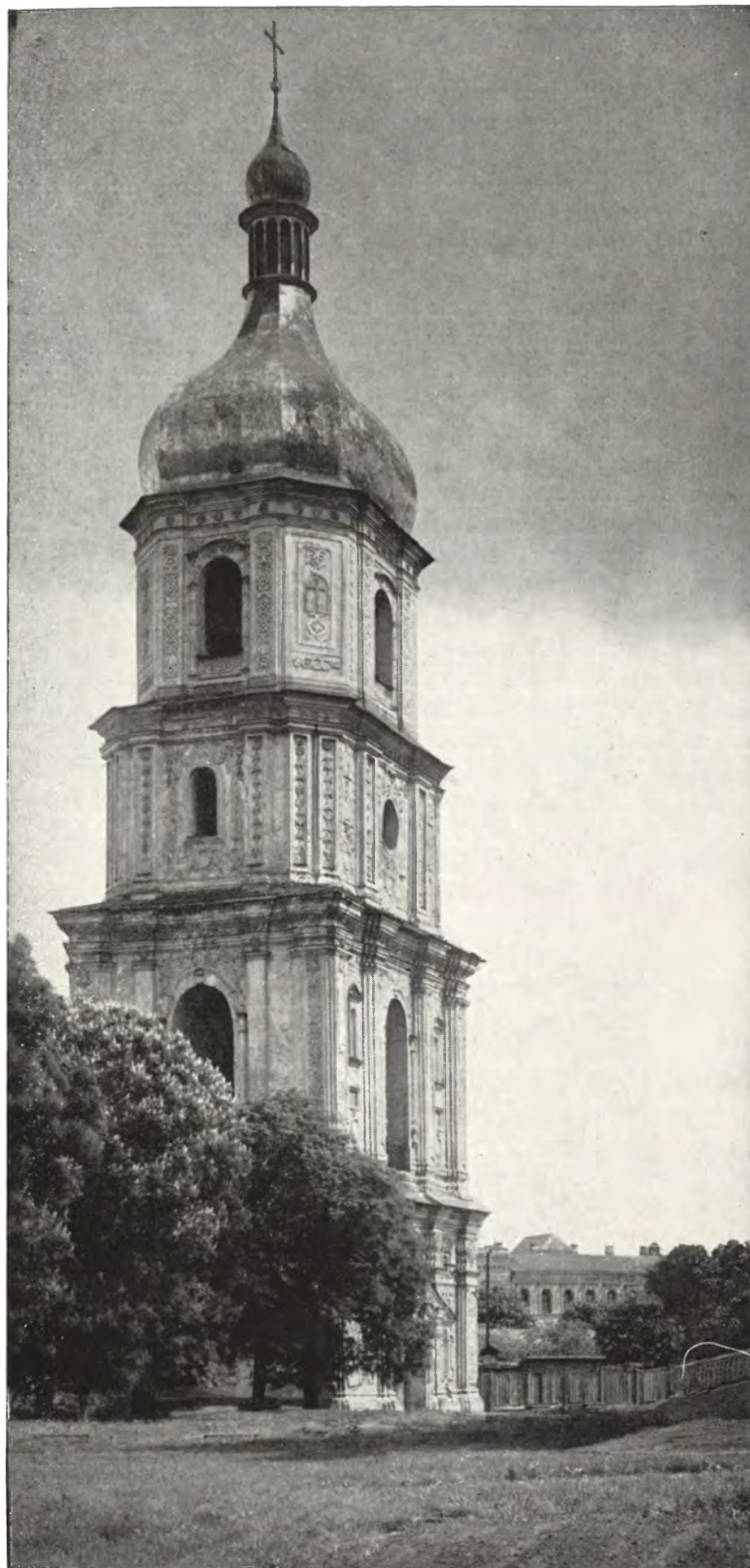
¹¹⁴ S. Hordyns'ky, "Mystets'ki skarby kyyivs'koyi Sofiyi," *Kovcheh*, III, 1952.

The fact that some Kievan princes invited "masters from Greece" is undeniable, but the chronicles are mute as to whether Prince Yaroslav did so. This was only an hypothesis of Professor N. Kondakov and the followers of his school. The present writer must correct his own previous similar view for which he depended upon the same sources. He is now of the opinion that there exists sufficient data in support of the thesis that the Cathedral of St. Sophia was built and decorated by local artisans. They worked with their Byzantine teachers or supervisors, but these latter may have come to Kiev from not farther than the Khersonesus, as the administrator of the Tithe Church, Nastas Korsunyanyn, whose pupils (from both Kiev and Khersonesus) may have acted as builders and decorators of St. Sophia. Nastas, that accomplice of Volodymyr during the siege of the Khersonesus (if we follow the version of the *Primary Chronicle*), who later became the prince's trusted aide and administered a tenth of the prince's revenue for the upkeep of the Tithe Church, may have been a Byzantinized Slav. The same can also be said for other immigrants from Tauris who may have come to help their new Kievan "brethren in Christ" by building and decorating temples of the faith which they had already held for a long time. In Kiev, they would encounter no language barrier. During Yaroslav's reign, they still had active intercourse with Ukraine-Rus'; therefore the prince did not have to invite "masters from Greece" for he could draw artists from this nearby Byzantine outpost.



Grand Prince Yaroslav the Wise.
By Professor V. H. Krychevsky.
From A. Westervelt's drawing
of 1651.

Вел. князь Ярослав Мудрий.
Рис. проф. В. Г. Кричевського.
За мал. А. Вестерфельда 1651.



St. Sophia Bell Tower.
Софійська дзвіниця.

THE BUILDINGS OF THE ST. SOPHIA MONASTERY

The building activity of Hetman Ivan Mazeppa, a patron of Ukrainian arts, contributed vitally to the development of local Ukrainian, or, as it is sometimes called, Cossack Baroque — a style which continued in vigor for a considerable time after the battle of Poltava (1709). As a result of the thorough repair and enlargement of St. Sophia undertaken in the 17th and 18th centuries, the church's external appearance acquired Ukrainian Baroque characteristics. Moreover, within a relatively short span of time, new brick structures in the same Baroque style replaced the wooden monastery buildings of the St. Sophia courtyard. The building and restoration of Kievan churches started by Mazeppa, especially the repairs of St. Sophia and the erection of the new buildings in its precinct, was continued by Metropolitans V. Vanatovych, R. Zaborovs'ky and T. Shcherbats'ky.

Among the architectural ensembles of this period, the buildings of the former St. Sophia Monastery are justly renowned. The new St. Sophia bell tower, called by Kievans the Triumphal Tower, also belongs to the Mazeppa period. It replaced a wooden structure which had burned down and had dated probably from Mohyla's time. Initially, the new brick tower had three stories and a tower gate leading into the St. Sophia courtyard (precinct). As fissures were found in the tower's two upper stories in 1744-1748, they had to be dismantled and rebuilt. It is probable that the project was done by Johann Gottfried Schädel, who executed many architectural works in Kiev, on the order of Metropolitan R. Zaborovs'ky. The new stories are on the whole successfully integrated with the architectural style of the lower part belonging to the Mazeppa period. It is even possible that the original structure was faithfully reproduced.

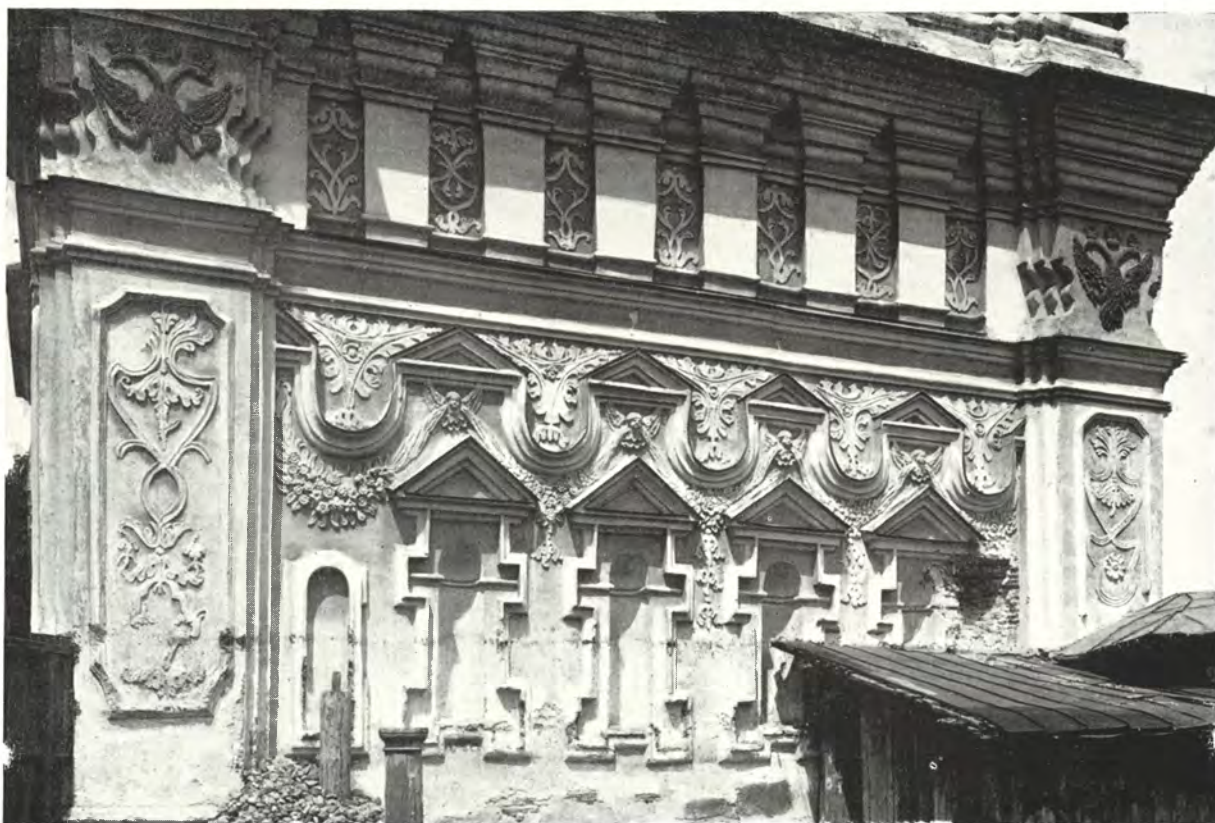
In 1807 the bell tower was struck by lightning which destroyed its cupola. The latter was replaced by a new one with a high spire corresponding to the classical taste of the time. In 1851-1852 the tower was raised a story and covered with a gilded cupola. Academician F. Solntsev, the designer for the projects, gave to it a baroque character to harmonize with the other cupolas of the St. Sophia ensemble. Nevertheless, the fretwork of this story, although corresponding to the decorations of the lower stories, is slightly inferior to them as well as to the picturesque decorations of the first story facade. All of the surfaces of the tower are clearly articulated owing to the wide, overhanging cornices covered with metal sheeting. Still, the well thought out proportions of these surfaces, subordinated to the general vertical composition, endow the edifice with impressive unity and completeness.

Between the stucco moldings of the third story facades, figures of Prince St. Volodymyr, the Archangel Raphael, the Apostle Andrew and St. Timothy have been installed in relief. Along the axis of symmetry and above the tower gate, the aperture of the belfry, an ellipsoidal opening for the clock, richly decorated in stucco, and openings for the uppermost story are arranged in architectural order. The ground story, which



St. Sophia Bell Tower. First and second floors from the courtyard.

Софійська дзвіниця. 1-ий і 2-ий поверх з двору.



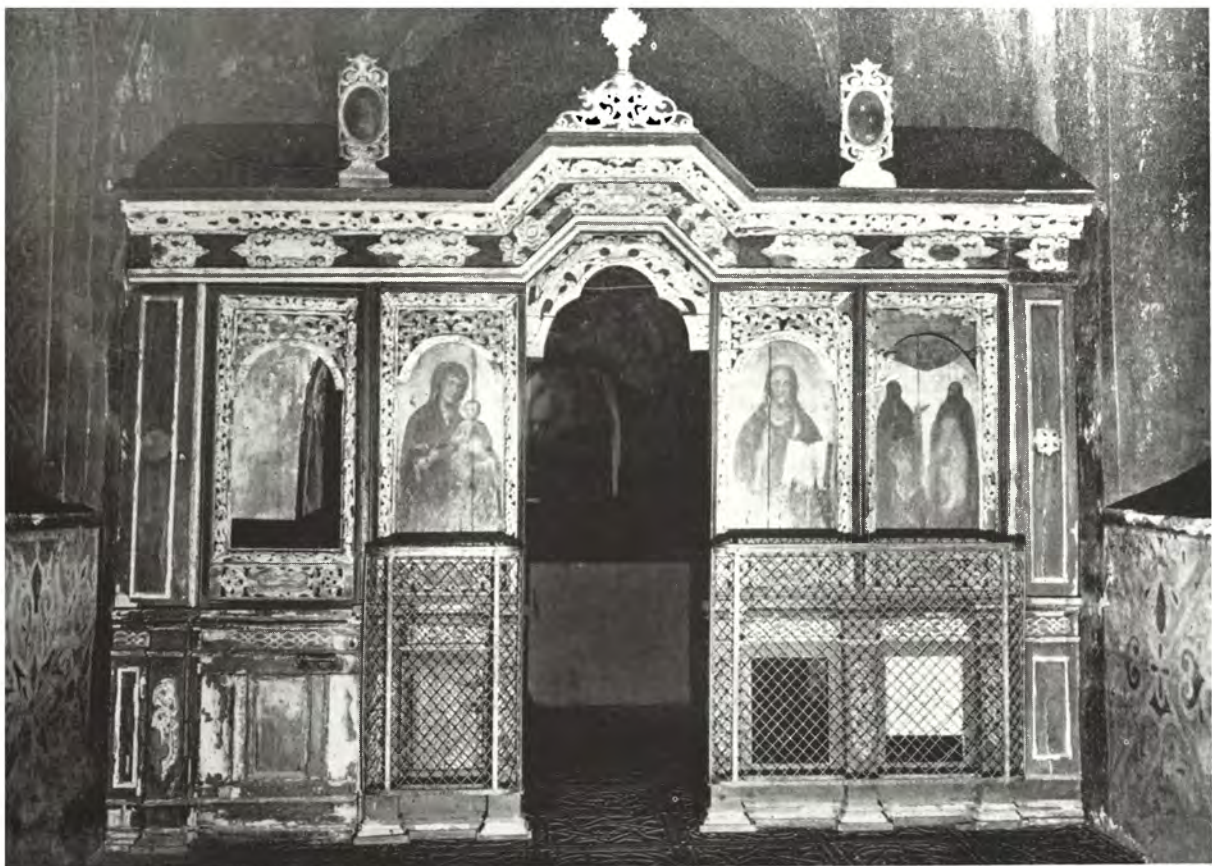
St. Sophia Bell Tower. Details of first floor. Above, eastern façade; below, southern façade.
 Софійська дзвіниця. Перший поверх. Вгорі: східня фасада; внизу — південна фасада.



St. Sophia Bell Tower. Second and third floors from St. Sophia courtyard.
Софійська дзвіниця. 2-ий і 3-ій поверхи, вид з двору.



St. Sophia Bell Tower. Second and third floors from St. Sophia Square.
Софійська дзвіниця. 2-ий і 3-ій поверхи з площі.



Above, iconostasis of the Preobrazhens'ky altar; below, iconostasis of the Voznesens'ky altar.
 Вгорі, іконостас Преображенського вівтаря; внизу, іконостас Вознесенського вівтаря.

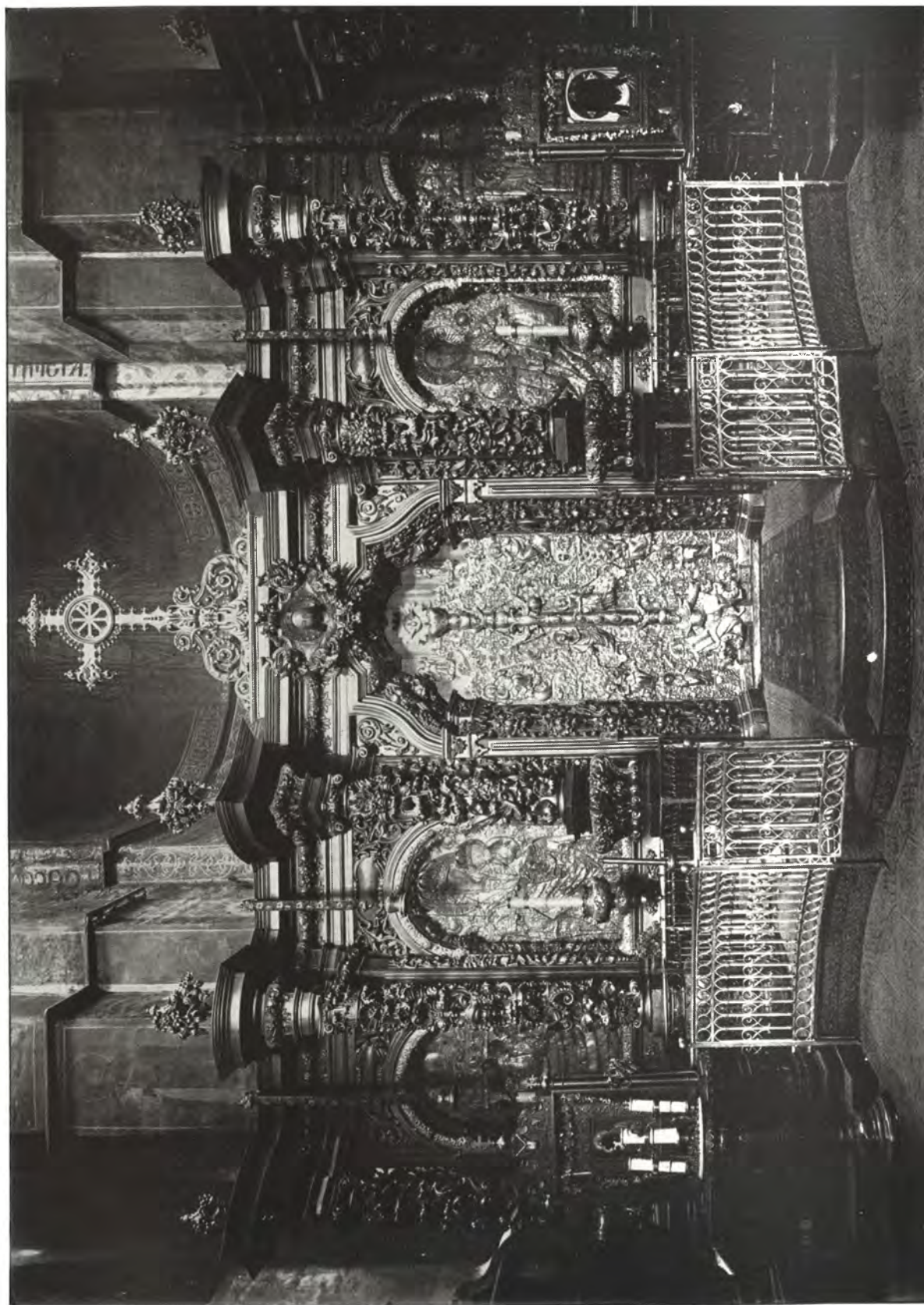
has retained its original appearance, displays most of the ornaments characteristic of Ukrainian High Baroque. The pronounced articulation of pilasters, their socles and capitals with elaborate cornices, picturesque arches and niches, as well as small windows bordered with stone garlands, crowned with small frontons, and boldly installed into the bands of relief under the wide cornice — all of this has been successfully integrated by the artist, and in its harmonious unity aims at creating a pleasant play of light and shade.

The portal arches of the ground floor are surmounted by broken pediments in rich relief. Its decoration is completed by beautiful figures of angels over the niches of the western facade; their vestments the artist has endowed with Ukrainian characteristics, representing them in belted Cossack overcoats (*zhupany*). The gilded Imperial Russian double-headed eagles later added on the corner pilasters are out of harmony with the rest of the decorations.

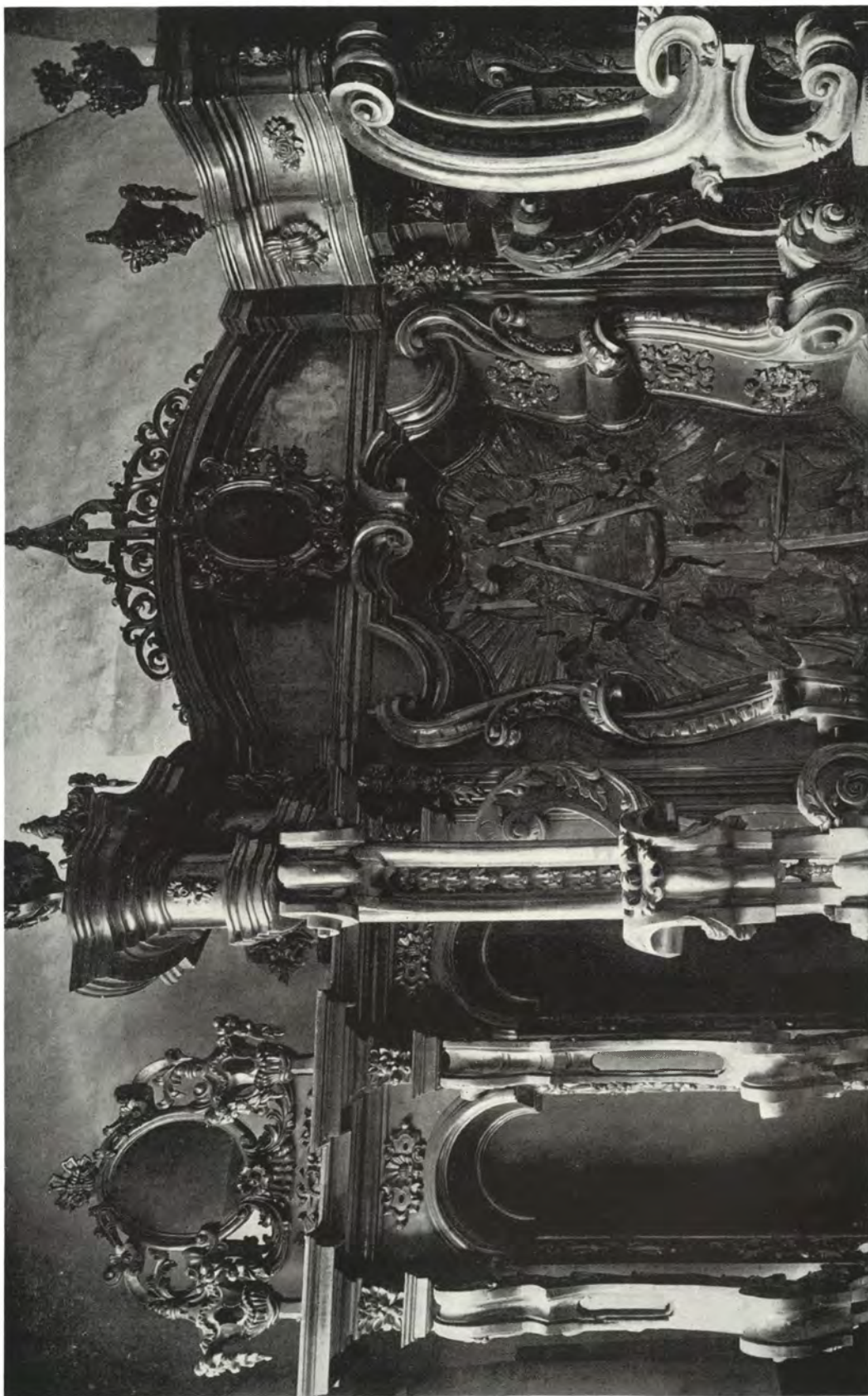
On both sides of the bell tower, a few remnants of the brick wall which surrounded the St. Sophia courtyard in the 17th century still exist. A part of the ancient walls of the enclosure can still be seen on Strilets'ka Street and on St. George Lane, but those on Volodymyr the Great Street and the St. Sophia Square are newer 19th century classical replacements with rusticated surfaces. The St. Sophia courtyard can also be entered from the Volodymyr the Great Street through the southern tower. The building of the former theological school, where the wall was once broken by a gate, may be entered from Strilets'ka Street and the St. Sophia Square. On the west, the St. Sophia courtyard was once accessible by the so-called Zaborovs'ky Gate.

The southern gate tower was built towards the beginning of the 18th century. It is square in plan, with a room built above the arch of the gate. The second story facades are adorned with shafts, between which interesting baroque windows (later altered) were cut. The tower is capped by a massive hemispherical cupola with a spire upon which, until recently, was an embossed metal weather vane in the form of the Archangel Michael. It was taken down in the thirties by official orders and lay for a long time among the rubble in the St. Sophia courtyard.

Between 1722 and 1730 a small one-story monastery building, called the bakery, was erected in the courtyard to the left of the southern gate tower. It was rebuilt in 1853 and changed into a consistory, at the same time losing its original baroque appearance. The older parts of this building run over into the neighboring yard. A refectory for the monastery was built between 1722 and 1730 to the right of the southern gate tower in front of the southern facade of St. Sophia. With the erection of lateral naves, it was turned into a beautiful Baroque structure in basilica form with a one-apse sanctuary crowned by an impressive gilded cupola. The roof of the refectory is provided with a characteristic baroque fold. The western facade is adorned with a beautiful fronton with fluted pilasters and vases and a decorative flabellum along its upper edge. The windows of the bottom story are decorated with shafts. Under the refectory are



Iconostasis of main altar, 18th century.
Іконостас головного вівтаря 18 століття.



Upper part of side iconostasis, 18th century.
Верхня частина бічного іконостасу 18 століття.

spacious cellars, used by the former monastery as storehouses and subterranean passageways.

In 1822 under the metropolitanate of Eugene Bolkhovitinov, the refectory was transformed into a winter church which has retained the name of "Little Sophia" up to the present time. In 1872, the architect M. Ikonnikov added one-story pentroofed naves to Little Sophia on the south and north which gives the church the appearance of a three-nave basilica. The church possessed an iconostasis in rococo style, which had been brought there from the Metropolitan's Palace.

Opposite the northern facade of the church a large two-story building of the former St. Sophia theological school, almost ninety meters long, was built in 1763-1767 from funds collected in Zaporizhzhya. This building also has spacious cellars. In the beginning, the monks of the St. Sophia Monastery lived in the building; after the abolition of the monastery, the St. Sophia ecclesiastical school was housed there. For a short time, under Metropolitan Eugene Bolkhovitinov, the building served as the metropolitan's palace but in 1839 it was changed back into a dormitory. The style of the edifice is Ukrainian Baroque; it is covered with an impressive, high pitched roof with a baroque fold. On both sides of the main facade we see picturesque salients which serve as entrances to the building and together with the facade form a drive before it. The facades are adorned with pilasters which provide pleasant rhythmic divisions for the rather long building. The well-proportioned windows are provided with casings, common in Kievan architecture of the 18th century. The architect of this building is unknown but, judging by its style, it can be assumed that it was the 18th century Kievan architect Ivan Hryhorovych-Bars'ky. In the first half of the 19th century, low porticos were added to the salients of the main facade, adorned with Doric columns and rusticated in the Classical style then in vogue.

At right angles to, and north of the former St. Sophia theological school, a rather long one-story building of the Church Fraternity of the St. Sophia Monastery was built in the fifties of the 18th century. Its western facade displays picturesque galleries. Another story was added to it in the sixties. Later alterations spoiled the building's architecture.

Opposite the western facade of the cathedral stands the Metropolitan's Palace. Built between 1722-1730 by Metropolitan Barlaam Vanatovych, it was originally a one-story structure. The site of the building corresponds to the hypothetic site of the palace of Yaroslav the Wise. It is even possible that the Metropolitan's Palace rests partially on the old foundations of Yaroslav's residence. Metropolitan Vanatovych was not able to finish building his palace since the Tsarist government deposed and banished him in 1730. His successor, Metropolitan Raphael Zaborovs'ky (1731-1747), brought the work to completion by erecting an additional story. Further architectural and ornamental works were continued under Zaborovs'ky's successor, Metropolitan Timothy Shcherbats'ky (1748-1757). We owe the creation of this worthy specimen of Ukrainian lay Baroque architecture to the familiarity of these metropolitans with



Upper detail of the iconostasis of Stritens'ky altar.

Деталь верхньої частини іконостасу Стрітенського вівтаря.



Refectory Church of the former St. Sophia Monastery ("Little Sophia").
Трапезна Церква колишнього Софійського монастиря („Мала Софія”).



Above, the Metropolitan's Palace, northwestern part. Below, the southern gate.
 Вгорі, Митрополича палата (півн.-зах. частина). Внизу, Південна брама.



Chapel of the Assumption. Picture of the Assumption of the Virgin Mary, 18th c. (plastered over in 1938).

Успенський приділ. Образ Успіння св. Богородиці XVIII ст.
(Затинкований в 1938 р.).



Above, the former St. Sophia Theological School. Below, fronton of the Metropolitan's Palace.
 Вгорі, будинок колишньої Софійської бурси. Внизу, фронтон Митрополичої палати.



Metropolitan's Palace, front view.
Митрополича палата. Вид з фронту.

the architectural arts. Metropolitan Zaborovs'ky even drafted plans himself. For this purpose, the Empress Elizabeth sent him a special set of drawing tools.

It is not difficult to recognize the basic character of Ukrainian domestic architecture in the plan of the St. Sophia Metropolitan's Palace. The main entrance occupies the center of the facade; to the left and right are the main rooms, as in all larger Ukrainian houses. The main entrance of the eastern facade is topped by a beautiful attic story crowned with a richly adorned fronton. The ornamentation of the story and the fronton are composed of pilasters, volutes, stucco molding, wall paintings, gilded stars and flabella. On either side of the eastern facade the palace has symmetrically placed salients which form a drive in front of the porch at the main entrance. The palace is covered with a steep roof with a baroque fold and attic windows in its lower section. The thick walls of the ground floor are pierced by deep-set round-headed windows emphasizing its monumental forms. The walls of the second story are lighter and more graceful; its windows are adorned with triangular frontons whose tympana are filled with stucco molding. These windows are arranged in groups of three which clearly reveal the room arrangement inside. The main transverse partitions of these rooms appear on the facade as pilasters setting off the groups of windows and giving a certain rhythm to the facade. The intricately molded cornice running along the pilasters

forms a kind of capital for them, united, however, with the cornice band. Stylized geometric ornaments run below the cornice.

In the 18th century the Metropolitan's Palace had two main facades, one, turned towards St. Sophia, the other, towards the entrance to the monastery leading from the Golden Gate to the impressive gate of Metro-



Gate of Metropolitan Raphael Zaborovs'ky.
Брама митрополита Рафаїла Заборовського.



Detail of the Gate of Metropolitan Raphael Zaborovs'ky.
Деталь брами митрополита Рафаїла Заборовського.

politan Zaborovs'ky. This gate, executed by Johann Gottfried Schädel (also considered to be the designer for the second story of the palace), led into the metropolitan's main courtyard. Inside the yard, on both sides of the gate, outbuildings were constructed.

In the 19th century the palace suffered so many alterations that the harmony of its style was destroyed. The beautiful Zaborovs'ky Gate was walled up; the outbuildings were torn down and the whole courtyard changed into a closed garden. Low clumsy buildings and a massive balcony were added to the western façade. In the interior, the metropolitan's chapel, built in Zaborovs'ky's time, was altered.

The once magnificent Zaborovs'ky Gate is now hidden in the narrow St. George Lane for, since the 19th century, the modern city has swallowed up the old. In many places its rich stucco ornamentation has begun to fall off but, even so, it is impressive to behold. The fronton of the gate is completely filled with charming baroque ornamentation. The lunette over the arch of the gate is also fully filled with decorations: volutes, acanthus leaves, grotesque masks, cartouches, and medallions containing the metropolitan's tiara and the coat-of-arms of the Zaborovs'ky family. The pilasters and the columns at the side of the gate with their handsome capitals complete the general composition of this beautiful structure.

At the very beginning of the Soviet occupation of the Ukraine 1920, all the buildings of the former St. Sophia Monastery were confiscated. Shortly afterwards, all the clergy were expelled and the buildings altered to shelter various Soviet institutions; all that was reminiscent of their original religious character was excluded. Only the building of the St. Sophia theological school (the former dormitory) remained relatively unscathed by these transformations since the D. Antonovych Historical Archives were installed there in 1921. The administrative staff of the Archives kept the building in order and avoided unnecessary alterations during repairs. Other buildings of the former monastery fared less well. The Metropolitan's Palace, which had at first housed the Kiev Architectural Institute, soon came under the jurisdiction of the Kievan military commander. It was basically altered for the needs of the new institution. The metropolitan's chapel was destroyed and the ecclesiastical library and church objects removed. The cellar of the palace was turned into an air raid shelter. The wall paintings inside and out as well as valuable icons were destroyed. As the staff of the military commander occupied the Sophia courtyard, the cathedral was fenced off and the enclosed area declared restricted.

The refectory church, transformed into the press archives, has not been repaired since the beginning of the Soviet regime (at least to 1941) and therefore was in a state of complete neglect. Enthusiasts from the Society of Militant Atheists removed the massive Baroque cross from its cupola. The bell tower also looked delapidated as it was used for living quarters and stores. The stucco ornaments had begun to fall from its facades and almost all of its bells have been confiscated for the needs of the "industrialization" of the country. The consistory has been turned

into a children's library and the Fraternity House and smaller buildings, once erected near the southern wall for the monastery's needs, have been turned over for housing to Kiev's poor; they live there (as in the monks' cells of the Kievan Lavra) in overcrowded conditions where one room often housed a whole family. As these places were not suitable for such a great number of occupants, the yards are in a very unsanitary state and constitute a constant fire hazard to the St. Sophia courtyard. During the Second World War the buildings of the St. Sophia precinct reached an even worse state of destitution. In order to camouflage the military headquarters of the city, the gilded cupola bulbs and even the crosses of the church as well as the cupolas of the bell tower and refectory church were painted over in an ugly brownish red.

Hitler's army, upon entering Kiev, began by destroying all Soviet military installations, including the headquarters of the city commander, thus contributing to the impairment of the buildings of the former St. Sophia Monastery. From 1945 on, the entire complex of buildings in the St. Sophia precinct has been under the protection of the Ukrainian Academy of Architecture housed in the Metropolitan's Palace. Since 1945, the Ukrainian Academy of Architecture has been conducting new scientific investigations about St. Sophia. They are also repairing and restoring the interior and exterior of the cathedral and adjacent buildings.

St. Sophia of Kiev, guardian over nine hundred years of the land and the people of Ukraine-Rus' and survivor of a thousand years of sackings, violence and desecrations, today still rises lone and sublime in majestic grandeur, a living symbol of the dispensation of the *Orante* to the people of the Ukraine: "The Indestructible Wall."



УКРАЇНСЬКИЙ ТЕКСТ
UKRAINIAN TEXT



Загальний вигляд катедри св. Софії з боку Софійської площі.
General view of the St. Sophia Cathedral from St. Sophia Square.

КАТЕДРА св. СОФІЇ у КИЄВІ
THE CATHEDRAL of St. SOPHIA in KIEV

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕКСТ
UKRAINIAN TEXT



ЗАУВАГИ ДО УКРАЇНСЬКОГО ТЕКСТУ

Всі підтекстові примітки вміщено в англійському тексті. В українському тексті вони позначені тільки відповідними до англійського тексту числами.

Частина цитат в українському тексті подана за вибором автора мовами джерел.

Числа в дужках означають сторінки англійського тексту, на яких знаходяться відповідні ілюстрації.

Абетковий показчик імен і географічних назв подано англійською мовою в кінці книжки.



ІСТОРИЧНІ ВІДОМОСТІ

Катедра св. Софії у Києві заснована великим князем Ярославом Мудрим на місці його перемоги над печенігами „на поле внѣ града”, як говорить тогочасний літописець.¹ На цьому місці вел. князь Ярослав розбудував нову частину міста Києва, значно поширивши міську цитаделю вел. князя Володимира і обгородив її додатковими валами та стінами з трьома брамами. Майже одночасно з будівництвом катедри св. Софії князь Ярослав споруджує тут монастирі св. Орини і св. Георгія, церкву Благовіщення над Золотими воротами та інші будови.

Точна дата спорудження Софійської катедри губиться в різних літописних даних. Літописи „Софійський”, „Воскресенський”, „Ніконів”, і „Руський Временник” датують навалу печенігів і заснування катедри св. Софії роком 1017, літописець Нестор відносить час навали печенігів до 1036 р., а час побудови міських стін з Золотою брамою Софійської катедри і монастирів св. Орини та св. Георгія — до 1037 року. Під тією самою датою (1037 р.) спорудження катедри св. Софії та інших будов вел. кн. Ярослава записано і в таких літописних списках, як Лаврентієвому, Кенігзберзькому, Іпатіївському, Архангельському та інших.

З тексту Несторівського літопису маємо під 1037 р. такі дані про будівельну діяльність кн. Ярослава:

„В лѣто 6545 (1037 р.) заложи Ярославъ городъ великій Києвъ, у него же града суть Златая Врата; заложи же и церковь святія Софѣя, митрополью, и посемь церковь на Золотехъ Воротѣхъ святое Богородица Благовѣщенъе; посемь святого Георгія монастырь и святія Орины”.

Протоієрей П. Лебединців вважає, що цю дату заложення катедри (1037) можна прийняти за правдоподібну.² Хоч у Новгородському літопису під 1017 р. говориться, що „Ярославъ иде къ Берестью и заложена бысть св. Софѣя Києвъ”, за свідомством Дітмара, єпископа Мерзбургського в наступному 1018 р. храм св. Софії відвідав польський король Болеслав Хоробрий та кн. Святополк Окаяний.³ На думку П. Лебединцева, це могла бути якась інша церква св. Софії, дерев’яна, споруджена вел. кн. Ярославом на місці церкви св. Софії, що її мала б збудувати ще св. княгиня Ольга в 950-их рр. (вона також була дерев’яна і згоріла десь в 1017-18 рр.), а на питання, як довго будували катедру св. Софії, протоієрей П. Лебединців відповідає припущенням: не менш як п’ять і не більш як чотирнадцять років.

Якщо прийняти за підставу літописні джерела, де говориться про перше посвячення катедри св. Софії митрополитом Феопемптомдесь між 1042-49 рр., то з думкою протоієрея Лебединцева можна було б погодитися, проте сучасні дослідники (А. Айналов, В. Завітневич, Н. Сичов⁴ та ін.) вважають, що св. Софію споруджено між рр. 1017 і 1037, а першу добудову її датують XII століттям.

Назва цього стольного храму — Софія (що означає — Премудрість Божа) запозичена від столичного Константинопільського храму (Айя Софія), а документальну згадку про цю назву зустрічаємо в Несторовому літопису (за Іпатіївським списком): „заложи церковь св. Софья, Премудрость Божью, митрополью”.

Будували Софійську катедру найліпші, добре обізнані з візантійським мистецтвом майстри; виконуючи таке відповідальне завдання великого князя й застосовуючи у будівництві катедри свої національні форми вже на той час високорозвиненого українського мистецтва, вони створили цю чудову споруду в сучасному для тієї доби українсько-візантійському стилі.

Храм святої Софії, велична й епохальна фундація великого князя Ярослава Мудрого, був тоді найімпозантнішою будовою стольного Києва. Він увінчував собою весь архітектурний ансамбль великокняжої столиці України, домінуючи над тогочасними навколишніми будовами. Катедра св. Софії, крім того, завершувала собою високо розташовану над широким Дніпром-Славутою цілу старокіївську гору, на якій знаходились адміністративна частина Києва, фортеця і резиденція великого князя України-Руси.

Багатими прикрасами оздобив кн. Ярослав свою стольну катедру-митрополію: „Ярославъ же се, якоже рекохомъ, любимъ бѣ книгамъ, многи написавъ положи въ Святѣй Софѣи, церкви, юже созда самъ, украси ю златомъ и серебромъ и съсуды церковными”.⁵ Отже, крім прикрашення катедри золотом, сріблом і дорогоцінними іконами, кн. Ярослав заснував у ній також бібліотеку, при чому багато книг він написав сам. Митрополит Іларіон у своєму похвальному слові вел. кн. Володимирові так оцінює діяльність вел. кн. Ярослава:

„Він (тобто Ярослав) невикінчене тобою (Володимиром) закінчив, як Соломон премудрий заходи Давидові; створив дім Божий, великий і святий в честь Його Премудрості, на освячення твого міста і прикрасив його всякою красою: сріблом, золотом, дорогоцінними каменями, дорогим (церковним) посудом. Отже церква, створена ним, стала славною й дивною в усіх навколишніх країнах, і на всій півночі земній від сходу і до заходу не знайдеться храму, подібного до нього”.⁶

Величний храм святої Софії в Києві був катедрою митрополитів усієї України-Руси. В ній відбувалось висвячення на вищі ієрархічні ступені. В ній же з р. 1051 відправляв служби Божі перший з українців — митрополит Іларіон.

В катедрі св. Софії відбувались церковні церемонії при вступі українських князів на великокняжий престол. В ній же відбулось і перше вінчання вінцем великого князя Володимира Мономаха і покладення на нього барм візантійських цісарів.⁷

В давніх літописах є прямі вказівки на славу традицію церковного благословення в катедрі св. Софії українських князів при вступі їх на великокняжий престол:

„Вячеславъ (Володимирович) же уѣха в Киевъ, и ѣха къ св. Софѣи и сѣде на столѣ отца своего и дѣда своего...”; „Рюрикъ (Ростиславович) же вшедь во святую Софѣю и поклонися святому Спасу и святой Богородицѣ, и сѣде на столѣ дѣда своего со славою и честию великою”.⁸

Крім того, катедра св. Софії була місцем поховання великих князів і митрополитів. В ній поховані: фундатор катедри вел. князь Ярослав Мудрий († 1054), син його вел. кн. Всеволод († 1093), онуки: — вел. князь Володимир Мономах († 1125), князь Ростислав Всеволодович († 1093) та правнук — вел. кн. Вячеслав Володимирович († 1154).

В бічній, південній наві поховані київські митрополити з часів великокняжої доби. Тут теж поховані і митрополити гетьмансько-козацької України: Сильвестр Косів (1647-1657), Рафаїл Заборовський (1731-1747), Арсеній Могиллянський (1757-1770), Гавриїл Кременецький (1779-1783), Самуїл Миславський (1783-1796), Ієрофей Малицький (1796-1799), Серапіон Олександрівський (1802-1824); у Володимирському вівтарі — Гедеон Четвертинський (1685-1690). З пізніших поховань (в Стрітенській наві) — митр. Євгеній Болховітінов (1822-1837).

Найвидатніший Український Палладіум — Софійську Катедру з великою побожністю відвідувала щороку велика кількість прочан з усіх місцевостей України і навіть багато чужинців, що в захопленні оповідали про її блискучу красу і величезні багатства.

На Софійській площі, а також у дворі катедри впродовж її багатовікового існування відбувались численні великі народні і церковні урочистості. Перед катедрою св. Софії була влаштована всім духовництвом і народом великоурочиста зустріч гетьмана Богдана Хмельницького (1648 р.), що вступив до Києва з козацтвом після свого переможного походу. В роки визвольних змагань перед катедрою св. Софії 22. I. 1918 р. четвертим Універсалом Української Центральної Ради проголошено самостійність України, а 22. I. 1919 р. там же проголошено об'єднання українських земель в одну Соборну Українську Державу.

Давня катедра св. Софії не збереглась до нашого часу в її первісному вигляді. За дев'ять століть свого існування вона була свідком багатьох подій з історії українського народу. В наслідок численних воєн храм св. Софії зазнав чимало грабунків і руйнацій.

Великі багатства Київської держави, велич і розкіш її храмів манили різних грабіжників. За даними літопису ще в 1169 р. на Київ напав суздальський князь Андрій Боголюбський. Заволодівши Києвом, він пограбував киян, монастирі і церкви, в тому числі і Софійську катедру. Всі дорогоцінності, церковний посуд, ікони, хрести, богослужбові книги і навіть дзвони він вивіз з Києва. Року 1180 храм св. Софії потерпів від пожежі. В 1203 році Києву довелося зазнати другого грабіжницького нападу. Це був наскок кн. Рюрика Ростиславо-

вича, про який Лаврентіївський літопис залишив нам таке сумне оповідання:

„... Мѣсяца генваря въ 2-й день... взятъ бысть Кіевъ Рюрикомъ и Ольговичи и всею Половецкою землею, и сотворишася зло велико в Рустѣй земли, якого же зла не было отъ крещенья над Кіевомъ... не токмо едино Подолье взяша и пожогша, но и гору взяша, и митрополью, святую Софью, розграбиша, и Десятинную святу Богородицу розграбиша, и монастири вси, и иконы одраша, а инья поимаша, и кресты честные и сосуды священные, и книги и порты блаженныхъ князей, еже бяхуть повѣшали в церквахъ святыхъ на память о себѣ”.

В 1240 році Київ зазнав першого нападу монголів (хана Батия), які, руйнуючи місто, знищили Десятинну церкву і немало лиха вчинили св. Софії, що вразила їх своїм великим багатством ззовні і в середині. Вони шукали дорогоцінностей скрізь — навіть у стінах, склепах і гробницях князів — і все, що знайшли для себе підхожого, забрали з собою.

Після цієї навали храм св. Софії занепав. Служби Божі довгий час у ньому не відбувались, бо і людей у Києві залишилось мало, та й не було довго нового митрополита на місце митрополита Йосипа I, який після монгольського погрому невідомо де подівся. Щойно за яких десять років після страшного погрому Києва митрополит Кирило III (1250-1280 рр.) подбав про відновлення спустошеного монголами храму. В 1375 р. храм св. Софії підновлює митрополит Кіпріян.

Року 1416 Київ руйнує і грабує хан кримських татар Едігей, а в 1482 році — хан Менглі-Гірей. Пограбувавши Софію, Менглі-Гірей надіслав московському князеві Івану III, в ознаку свого респекту до нього подарунок: софійський золотий келех з диском.

В тому ж 1416 р. відбувся розподіл руської митрополії на Московську і Литовсько-Київську, і литовський князь Вітовт видав таку постанову:

„Сидѣтъ кіевскимъ митрополитамъ на своемъ столѣ в св. Софѣи”.

Настрашені татарами київські митрополити довгий час не виконували цієї постанови і жили в Новгородку Литовському або у Вільні. Один з митрополитів — Макарій вирішив 1497 р. відвідати спустошений Київ і храм св. Софії, але, не доїхавши до Києва, був убитий татарами. Після цього випадку на протязі цілих 80 років жоден з митрополитів не наважився проживати у Києві. Отже храм св. Софії залишився без нагляду. Як видно з рапорту, поданого київським урядовцем в кінці XVI ст. на ім'я польського короля, в храмі знаходять притулок дикі звірі, а на оголених склепіннях проростає бур'ян (Єпископ Верещинський).

З XVI ст. за митрополита Іллі Кучі (1577-1578) про храм св. Софії дбає Богуш Гулькевич-Глібовський, намісник Софійський, який...

„своими власними пѣнзми учинилъ немалый поратунокъ и подможеніе въ оправѣ великоѣ церкви святоѣ Софѣи, ее покрилъ и побилъ”.⁹ (Під словом „побилъ” треба розуміти оббиття даху драницями або гонтами).

Проте з 1597 р., тобто через рік після прийняття митрополитом Михайлом Рогозою унії, знову наступає занепад катедр св. Софії. Галицько-руські шляхтичі звертають увагу київського митрополита Онисифора Дівочки на те, „... что Архиепископская киевская (тобто св. Софія) нѣкоему еретику есть отдана...”¹⁰ І що при цьому „еретику” не було покрівлі, стеля і склепіння Софійської катедр значно постаріли, обсунулись і почали наближатися до розвалу, а тому і служби Божі в храмі припинились.

До 1595 р., відносяться відомості про Софію київського католицького єпископа Верещинського (наводимо в українському перекладі):

„Храм цей був розбудований пишно і не мав ціни. Не тільки сама храмова споруда була виведена з каменю, схожого на халцедон, але і всередині, замість живопису фарбами, вона була прикрашена зображеннями святих ликів з золочених та емальованих камінців різного кольору; ікони ці були зроблені з такою вмілістю, що зображені на них святі могли видаватися живими людьми... Вгорі він увінчаний дванадцятьма банями, а тринадцята баня, подібно до ліхтаря, височіє над серединою церкви. Всередині ця остання баня прикрашена добірними мозаїчними зображеннями чотирьох євангелістів та інших апостолів і прегарно освітлює майже всю церкву. Вельми багато хто згоден з тим, що в цілій Європі нема храмів, які дорожчійстю прикрас стояли б вище за Константинопольський і Київський... На жаль, ця святиня в часах теперішніх не тільки стала приміщенням для худоби, коней, псів і свиней, але і втрачає свої оздобы через дощі, які проходять через діряву покрівлю. Де-не-де вже і стіни почали падати... Провиною тому — лихий догляд київських митрополитів і байдужність достойників грецької віри”.¹¹

З цього повідомлення про стан катедр св. Софії ледве чи можна зробити висновок про об’єктивність католицького єпископа, бо ж не українські митрополити призвели храм до такого стану.

З 1569 р. Гайденштейн, секретар польського короля Сігізмунда III, залишив нам про Софію такі відомості:

„Храм св. Софії є в такому жалюгідному вигляді, що служба Божа в ньому не відбувається... Ще й тепер знати сліди величності і пишності; весь храм укритий мозаїкою (та фресками) на взір храмів константинопольських і венеційських. Структурою і вмілістю в роботі не поступається він ні перед одним із них. Притвор і колони — з порфіру, мармуру та алябастру. А проте в такім занеханні ця прекрасна будова, що покрівлі на ній нема, і вона щораз більше наближається до зруйнування...”¹²

Цікавий також опис стану Софійської катедр, залишений нам ще одним сучасником кінця XVI ст.:

„Между развалинами возносится церковь св. Софьи, сооруженная нѣкогда по греческому образцу съ величайшими издержками и трудами. Полъ в ней изъ мозаики, золото и лазуръ еще свѣтились въ надземныхъ сводахъ и придѣлахъ; въ самом зданіи колонны изъ порфира, алебастра”.¹³

В роках 1610-1633 храм св. Софії був в посіданні уніятів. Але ще й до цього часу священник Філіп віддав срібний ковчег з храму св. Софії протопопові Івану Островерцькому, забрав скриньку з мощами і —

„камень тесаное по столбахъ и сходахъ разнымъ людямъ пороспродавалъ”.¹⁴

В 1605 р. храм св. Софії від священника Філіпа відібрали, і вона знову стала соборним храмом для всього київського духовництва і вірних, але проте, не надовго, бо:

„року 1609 св. Софія отстала отъ службы, не почали священники со кресты до нея ходити и службы Божей отправляти”.¹⁵

Коли 1621 р. київські горожани скаржились на те, що пан Садковський —

„церковъ Софійскую обыдралъ, олово обобралъ, а тресками покрылъ умыслене, абы се обалити, якъ и иншие муръ повалялися” — і просили покрити її хоч соломою, „жеби ей не гнити”.¹⁶ (У вказівці „олово обобралъ” треба розуміти — поздирав первісне олов’яне покриття дахів катедри).

Соборний монах Києво-Печерського монастиря Афанасій Кальнофойський у своєму творі „Тератургіма” (1638 р.) подає такі відомості про стан катедри св. Софії:

„6 вересня 1625 року, за воеводи Хоми Замойського, двері собору були завалені великою брилою упалої стіни і купою грузу; видно навіть було наскрізні розколини в стінах”...¹⁷

Православне духовництво всіма силами домагалось відібрати свій храм від уніятів, вдаючись зі своїми домаганнями навіть до польського короля. Нарешті, р. 1632 було одержано згоду короля Владислава IV на посідання храму православними, але щойно р. 1633 київський митрополит Петро Могила перебрав від намісника уніятського митрополита — Веніаміна Рутського Софійську катедру, але:

„... безкровлюю, украшенія внутренняго и виѣшняго не имущую”...¹⁸

Отже, правдоподібно, деє в рр. 1497-1633 були зруйновані й мозаїчні підлоги храму. Протоієрей П. Лебединців вважає, що вони були зруйновані саме між 1610-33 рр.¹⁹

Львівський друкар М. Сльозка у своїм виданні „Цвѣтной Тріоди” 1642 р. залишив нам відомості, що митрополит П. Могила відновив в храмі св. Софії службу Божу і поклав початок оновлення храму. Щоб відбудувати напівзруйнований і спустошений храм, потрібно було багато часу і великих витрат, але митрополит перед цим не зупиняється.

На відбудування катедри св. Софії митрополит П. Могила витрачав свої власні кошти і пожертви дародавців-патріотів. Він покритив храм новим дахом, зашпарував щілини в стінах і банях, добудував чотири малі апсиди в зовнішніх притворах з новими престоломи, укріпив контрфорсами головну апсиду, відновив важливіші внутрішні частини і головний престол, від якого до нашого часу залишилася тільки мармурова плита (бо большевики зруйнували престол). Підлогу було встелено різнокольоровими керамічними плитками. Митрополит Петро Могила замовив також і новий іконостас, про який Павло з Алеппо (архидиякон антіохійського патріярха Макарія) писав, що „нікому не сила його описати — через красу та різноманітність його різьби та золочення”. Крім того митрополит Петро Могила постачав храмові богослужбові книги, одяг для священнослужителів, церковний посуд та ін.

Року 1647 митрополит Петро Могила помер, не закінчивши ремонту Софійської катедри. Для повного відновлення, очевидно, залишилося ще багато роботи, бо архидиякон Павло Алепський з антіохійським патріархом Макарієм, які, подорожуючи до Москви, відвідали Київ в 1654 р. — застали св. Софію в такому вигляді:

„... Західня стіна її в руїнах і два приділи її праворуч від головного входу засипані брилами упалої західньої стіни”.²⁰

За два роки перед цим, р. 1651 в Київ вступило військо литовського гетьмана Януша Радзівіла. Гетьмана супроводив голландський мистець-маляр Абрагам ван Вестерфельд, який виконав серію малюнків тогочасного Києва, в тому числі і декілька малюнків київської Софії. На цих малюнках Вестерфельд зображує св. Софію в жахливих руїнах, особливо в частині зовнішніх галерій.

З 1647 до 1657 р. ремонт, розпочатий Петром Могилою, продовжував митрополит Сильвестер Косов. Він закінчив ремонт двох приділів. Зовнішній вигляд Софійської катедри за митрополитів Петра Могили і Сильвестра Косова, порівняно до її первісного вигляду, ще був мало змінений.

В 1657-1685 рр., в сумні часи т. зв. „руїни”, коли на Україні після смерти гетьмана Богдана Хмельницького постали страшні міжусобиці в зв'язку з приєднанням України до Московщини, вище духовництво майже не жило в Києві, тому і храм св. Софії був залишений без належного догляду. Року 1685 на митрополичий престол вступив Гедеон, князь Святополк-Четвертинський, який підпорядкував київську митрополію московському патріярхові, зігнорувавши при цьому впертий опір всього українського духовництва і вірних, що хотіли зберегти автокефальність своєї церкви, а не поєднання її з московською, тим більше під зверхністю московського патріярха. За розпорядженням митрополита Гедеона Четвертинського був очищений західній бік храму і відновлена західня стіна (саме тоді, правдоподібно, загинула дорогоцінна центральна композиція фрески з зображенням сім'ї вел. кн. Ярослава) та два приділи біля головного західнього входу в храм — до Георгіївської і Предтеченської нав.

В першому з них (Георгіївському) під руїнами був знайдений саркофаг вел. кн. Ярослава. Саркофаг перенесли в північно-східній бік храму, у вівтар Володимирівського приділу, де він знаходиться і по цей час.

Нарешті, за митрополита Варлаама Ясинського (1690-1707 рр.) Софійська катедра була остаточно обновлена щедротами гетьмана Івана Мазепи.

Впродовж часу гетьманування Ів. Мазепи, коли у Києві і на цілій Україні меценатством гетьмана та козацької старшини було споруджено багато будов у шляхетному стилі українського барокко, було викінчено також і відбудову храму св. Софії, який зберіг в основному (за винятком західньої частини) свій тогочасний вигляд.

Під час цієї репарації над зовнішніми, південною і східною галеріями були надбудовані другі поверхи з двома банями над кожним

надбудованим поверхом. На цих поверхах були влаштовані нові нави і вівтарі. В зв'язку з потребою ремонту був перебудований дах.

Постарілі верхи веж були перекриті новими банями, при чому верх південнозахідньої вежі був розібраний зовсім і збудований — для симетрії з другою (північнозахідньою) вежею — над хрищальнею. Під цими вежами були влаштовані нави з вівтарями — Вознесенським і Преображенським.

Зовнішні входи на вежі були закладені, а замість них зроблено внутрішні ходи із храму. Стіни святині були підведені під один карниз і прикрашені барокковими фронтонами (р. 1887 деякі з цих фронтонів були зняті). Була споруджена також західня стіна з прекрасним барокковим фронтоном (також 1887 року цей фронтон розібрано). Всім баням замість первісної напівсферичної форми було надано характеристичної для України грушовидо-бароккової форми.

Для укріплення zdeформованих стін південної і північної бокових галерій, над якими мурувалися стіни другого поверху та західньої зовнішньої стіни, були змуровані контрфорси. (Два контрфорси, що підпирають вівтарні апсиди, були споруджені ще за митрополита Петра Могили; їх видно на малюнку Вестерфеляда).

До цього часу відноситься і побудова триярусної мурованої дзвіниці замість старої дерев'яної, збудованої, очевидно, ще за митрополита Петра Могили.

Наступники митрополита Варлаама Ясинського все більше і більше розмальовують храм усередині олійним живописом, закриваючи зовсім давні фрески.

В 1730-40-х рр. київську Софію збагачує митрополит Рафаїл Заборовський. Бувши таким самим великим аматором мистецтва, як і гетьман Іван Мазепа, він відремонтував і, відповідно до потреби, перебудував більшість київських церков. Немало добра зробив він і для св. Софії.

В зв'язку з деформацією стін Мазепиною дзвіниці Рафаїл Заборовський перебудував два її верхні поверхи (архіт. Й. Шедель), відлив для неї два великі дзвони, обвів усе Софійське подвір'я високою мурованою стіною, спорудив новий, на три яруси іконостас (замість іконостасу з часів митрополита П. Могили) з срібними, визолоченими царськими вратами до нього, прикрасив храм срібними паникадилами і ін.

В роках 1747-1757 київський митрополит Тимофій Щербацький на свій власний кошт покрит дахи Софії білим залізом, а маківки бань визолотив.

„Височайшим указом” цариці Єкатерини II з 1786 р. від катебри св. Софії були відібрані всі мастки, більша частина земельних ділянок і десятина від рибного лову, а видавання скарбової допомоги припинено. Тоді ж із монастиря при катебрі св. Софії були виселені ченці, а сам храм став іменуватись Кієво-Софійським Кафедральним Соборомъ.

В 1843 р. при ключарі протоієреєві Сухобрусові в Феодосіївському вівтарі раптово відвалилася частина тинку, відкривши давній фресковий живопис. На це звернули увагу академіка живопису Ф. Солнцева, який висловив здогад, що стіни всього храму покриті такими ж фресками.

Про це важливе відкриття доповіли імператорові Ніколаю I і той „соизволилъ повелѣть Синоду”:

„Изыскать средства для открытія и возобновленія древнихъ фресокъ на всѣхъ стѣнахъ и столбахъ собора”.

В зв'язку з цим наказом було створено спеціальний комітет у складі митрополита Філарета, генерал-губернатора Д. Бібікова, акад. Ф. Солнцева і кількох архітектів. І от з 1843 р. почався для храму св. Софії фатальний період:

„... полного возстановленія его (Кієво-Софійського Собора) древняго благолѣпія и благоустройства, какъ внутренняго, такъ и наружнаго... — главные мозаичные изображенія времени великаго князя Ярослава, простоявшіе болѣе восьми вѣковъ, записывали маслянными красками”²¹

Відчищення фресок з-під тинку було доручено „комнатныхъ живописныхъ дѣлъ мастеру” Фогтові.

В цьому ж 1843 році почалось т. зв. „возобновленіє” відчищених від тинку фресок; воно було спочатку доручене якомусь Пешехонову, а нагляд за „живописними” роботами був покладений на академіка Ф. Солнцева. За два роки через невімілість Пешехонова звільнено і його роботу передано лаврському соборному старцеві Іринархові, „человѣку совершенно незнакомому со стилемъ древняго иконописанія”, як відмічає історик Києва — Н. Сементовський.²² А в 1862 р. над поновленням фресок працював уже священик — Іосиф Желтоножський.

За цей час перемальовано мало не всі софійські фрески; вийняток становили фрески Михайлівського вівтаря. З 1843 до 1853 рр. підмальовано або цілком замальовано олійними фарбами цілі фрескові композиції, окремі фігури, орнаменти тощо — загальним числом 2487 зображень.

Щоправда, не можна в цьому обвинувачувати одного академіка Ф. Солнцева. Крім нього, існував ще спеціальний комітет для обнови катедри. Акад. Ф. Солнцев не міг, очевидно, за всіма роботами доглянути або переконати інших членів комітету провадити обнови роботи за належними (і можливими на той час) методами.

Зате акад. Ф. Солнцев зробив величезний вклад для пізнішого наукового дослідження київської Софії своїми ретельними обмірами храму, реконструкціями і детальними зарисами мозаїчних та фрескових композицій, що були потім видані в двох розкішних альбомах.²³

За цей же час було проведено ряд інших робіт всередині храму: головна баня і склепіння головної нави були визолочені (а також тло поміж зображеннями святих), верхній ярус іконостасу був знятий, щоб відкрити вид на вівтарну мозаїку, весь іконостас був визолочений наново, а підлога храму в усіх навах на хорах і навіть на

східцях веж була покрита (р. 1864) чавунними рельєфними плитами. Тоді ж над дзвіницею був надбудований четвертий поверх, бання якого була покрита міддю і визолочена.²⁴

Року 1882 на місці обваленої колись західньої частини опасання, між хрищальною і північнозахідньою вежею був збудований новий притвор — екзонартекс, а під ним закладено на досить значній глибині теплову камеру для опалення катедри. В місцях глибоко прорізаних каналів цього опалення зовсім знищено первісну підлогу храму.²⁵

В цей же час був перебудований чудовий барокковий фронтон (кінця XVII — початку XVIII ст.) західньої фасади — власне тоді, коли перебудовували і двоспадисте покриття катедри на покриття безпосередньо по давніх склепіннях (як це було з самого початку).

Після цього у св. Софії довший час не провадилося ніяких особливих робіт — крім поточного ремонту та часткового укріплення мозаїк, що облуплювались, відстаючи від стін. Укріплювали мозаїки, просто прибиваючи їх до стіни великими залізними бретнями.

Лише з початком українських визвольних змагань 1917-1919 рр. і з часу створення української незалежної держави стали можливі глибші досліді св. Софії київської, якими керував з 1917 року Центральний Комітет Охорони Пам'яток Старовини і Мистецтва у Києві, а з 1918 р. — Всеукраїнська Академія Наук. Протягом цього часу провадилося детальне фотографування храму св. Софії (зовні і всередині). Дуже цінні світлини виконали Н. Негель, С. Аршеневський, М. Макаренко та Ю. Красицький.

Катедро св. Софії зазнала чималих пошкоджень під час російського нападу на Україну, а саме — на початку 1918 року, коли російсько-більшевицьке військо під командою Муравйова, підступивши до Києва, стало нещадно руйнувати його гарматними набоями. Московські нападники не порахувалися навіть з тим, що уряд Української Народньої Республіки оголосив місто вільним (з огляду на його дорожочінні архітектурні пам'ятки) й залишив Київ.²⁶

Гарматний вогонь, умісне більшевиками спрямований на найвизначніші старовинні будови столиці (коло 200-250 гарматних попадань), зруйнував дощенту дорожочінні колекції з українського мистецтва разом з будинком президента УНР — проф. М. Грушевського, колекції архітекта В. Кричевського (батька) та ін. Наслідком обстрілу були жажливі пошкодження в районі старокняжого Києва й на Печерському. З кількох десятків набоїв, що розривалися на старовинних стінах Золотих воріт, в районі Десятинної й Андріївської церков, на стінах Михайлівського монастиря тощо, декілька попало в кол. Трапезну церкву Софійського монастиря, в Софійську дзвіницю й катедру св. Софії. Один з набоїв влучив в стіну давнього вівтаря катедри. На щастя, мозаїки уціліли, хоч місцями повідставали від стіни й частинно обсипалися. Під час повторного більшевицького обстрілу (в жовтні м. 1919 р.) гарматній набій пробив західню стіну над хорами.²⁷

На початку советської влади безпосередню науково-дослідчу роботу при кафедрі св. Софії продовжували такі інституції як Софійська Комісія Всеукраїнського Археологічного Комітету Всеукраїнської Академії Наук, Музей Архітектури Всеукраїнського Музейного Городка та Центральна Краса Інспектура для охорони пам'яток мистецтва. В цей час також виконувались фотографування катедри І. Моргілевським, Д. Демуцьким, М. Скрипником та І. Сталинським (фота ці частково використані в даній праці). Наслідком наполегливої і плянованої діяльності цих закладів, з допомогою державних асигнувань і приватних пожертв, проведено ремонт храму та укріплення його західньої стіни, що була пробита гарматним набоем під час обстрілу Києва в 1918 р. большевиками. Крім того, частково відчищено з-під олійного замалювання XIX стол. давні фрески, промито і укріплено мозаїки, закріплено тинк з фресками у хрищальні тощо. (Ці роботи провадив маляр М. Бойчук 1919 р.). Разом з цим провадились роботи над дослідженням первісної архітектури храму (зондаж і часткове очищення від зовнішнього тинку стін), детальні обміри, реконструкція давньої підлоги та ін. Одночасно налагоджується видання окремих статей і більших розвідок про храм св. Софії.

Проте поряд з науково-дослідною роботою дедалі міцніюча советська влада уперто здійснює свої агітаційно-антирелігійні настанови. З 1934 р. служби Божі в св. Софії заборонено. Советські офіційні путівники-інструкції говорять про причину цього зовсім недвозначно, а саме:

„... на протяжении многих лет собор был не только центром религиозного обдуривания масс, но одновременно и контрреволюционным гнездом, где были сконцентрированы все черные силы реакции...”

І далі:

„... Во время великой октябрьской социалистической революции попы проводили в Соборе агитацию против коммунистической партии, советской власти, провозглашая многолетия власти украинской буржуазии — Центральной Раде”.

Або:

„... в 1920 г. в Соборе была основана автокефальная церковь, где петлюровские офицеры в рясах проводили свою подлую работу, направленную на отрыв Советской Украины от Советской России...”²⁸

Отже, боячися саме останнього, большевики від „имени трудящихся масс” і за постановою партії та уряду позбавляють св. Софію її прямого призначення, перетворивши її на державний архітектурно-історичний заповідник — „Софійський музей”, де науково дослідча робота щільно поєднувалась з агітаційно-антирелігійною.

Після офіційного закриття служб Божих в Софійській кафедрі (а також майже у всіх храмах і монастирях України), духовництво Української Автокефальної Православної Церкви на чолі з бл. п. митрополитами Василем Липківським і Миколою Борецьким було заслано на далекі каторжні роботи або й фізично знищено, як „носіїв релігійного дурману”. Протягом короткого часу було репресовано двох митрополитів, тридцять єпископів, тисячі священників і десятки тисяч вірних.

Поряд з цим радянський уряд почав конфіскувати найкоштовніші церковні речі з храму св. Софії (як і взагалі з усіх храмів та музеїв України). Вилучені (ніби для потреб індустріалізації СРСР та на допомогу голодуючим Поволжя) церковні дорогоцінності вивозилися владою за кордон, а золоті та срібні речі, серед яких були здебільшого високомистецькі твори, перетоплювалися на злитки „цветного металла”. Спротив наукових та музейних робітників цьому нечужому вандалізмові нічого не допоміг, а привів до страшних репресій. Українські мистецтвознавці — професори Ф. Ернст, Д. Щербаківський, М. Макаренко та ін. заплатили за цей спротив своїм життям, а багато інших були репресовані. На їх місце були призначені люди з комуністичної партії. Решта застрашених музейних робітників вже не відважувалась боронити своїх мистецьких скарбів, і внаслідок цього загинула дорогоцінна збірка речей з софійської архієрейської ризниці (т. зв. скарбця), в якій знаходилися такі високоартістичні реліквії, як: кипарисний в сріблі хрест митрополита Макарія (XV стол.); шестираменний хрест з іменем Феодосія; рельєфний, з розп'яттям хрест митрополита Іосифа Тукальського; панагія з розп'яттям і головою Предтечі; панагія у вигляді орла, над яким янгол держить корону (XVIII ст.); панагія Гедеона Четвертинського з чудовим яхонтом; панагія Рафаїла Заборовського (з брильованими та рубінами) і Самуїла Миславського (1784 р.). На одній різьбленій з кости панагії стояв напис: „року 1580 Гедеон (Балабан) єп. Львовський”. Крім цього, в ризниці були коштовні золоті і оковані золотом митри, прикрашені дорогоцінним камінням, коштовні Євангелії XVII-XIX ст. в розкішних оправах та ін.

Заслужують на увагу також вилучені дорогоцінні облачення, що знаходилися в ризниці: Гедеона Четвертинського з золототканого атласу з перлами, з алмазами і яхонтовими прикрасами на патериці; два сріблоткані сакоси Рафаїла Заборовського з самоцвітами; парчовий сакос і омофор митрополита Іосифа Кроковського; грузинський омофор 1611 року з вишитими злотою і сріблом із зображеннями сцен дванадцяти церковних празників; сакос з мантиї, яка покривала у XVIII стол. статую Мадони з Венеції та ін.

За 1935-37 рр. розібрано вісім високомистецьких барокових іконостасів роботи українських майстрів XVII-XVIII ст. З них був дуже цінний іконостас Стрітенського вітваря XVIII ст., що являв собою середній ярус сучасного головного іконостасу і 1888 року був перенесений в цей вітвар. Так загинули іконостаси Миколаївського та Андріївського вітварів, надзвичайно цінні іконостаси Богоявленського вітваря, що в своїй чудовій різьбі зображував цілу подію хрищення Господнього, Преображенського вітваря з зображенням гори Фавор та Преображення, Страсного — з зображенням сцени Розп'яття та інших вітварів.

З цих чудових пам'яток дереворізьби українського барокко, як і з інших іконостасів київських церков, за урядовим розпорядженням здиралась позолота, а самі іконостаси були майже всі спалені.

З головного іконостасу забрано рельєфні, зроблені з срібла і густо визолочені царські врата вагою 114 кг. — прекрасну роботу київських золотарів Волоха і Завадовського (1747 р.).

Забрано чотири срібні підвіски XVII ст. з-перед ікон головного іконостасу, з намісних ікон цього ж іконостасу знято чотири срібні ризи і видалено срібну гробницю з мощами митрополита Макарія, що стояла в Михайлівській наві перед іконостасом.

Вилучені також були дуже цінні панікадила. Одне з них — з центральної частини храму, виконане з бронзи першорядним київським майстром у формах українського барокко, подароване митрополитом Рафаїлом Заборовським (в 1730-40-х рр.); потім два інші чудові панікадила з-перед віктарів Якима і Ганни та Трисвятительсько-го; з-перед амвону панікадило митрополита Тимофія Щербацького, тої ж роботи, що й ризи на намісних іконах.

Крім того, забрано також визолочене окуття з престолів, срібні ставники (канделябри), свічники, церковний посуд, коштовний церковний одяг, килими, цінні ікони і Софійську бібліотеку, в складі якої знаходились неповторні уніками. (Острозька Біблія 1581 р. і Львівський Апостол 1574 р., біля тисячі примірників рукописів, власноручні записки митрополита Петра Могили, автографи митрополита Дмитра Ростовського і багато інших старих богословських творів, надзвичайно цікавих для характеристики місцевої богословської науки XVII-XVIII ст.). Лише частину раритетів з Софійської бібліотеки та дуже малу частину речей з архиєрейської ризниці пощастило перевезти до Всеукраїнського Музейного городка (кол. Києво-Печерської Лаври) та до бібліотеки Української Академії Наук (проте й звідти майже все було пограбоване в 1941-43 рр. німецькими окупантами).

З Софійської дзвіниці забрано дзвони з рельєфними бароковими прикрасами та написами, а саме: дзвін „Рафаїл” вагою близько 1.5 тонни (роботи відомого майстра Моторина, 1733 р.), дзвін „Орел” вагою понад одну тонну та десять інших дзвонів різної ваги. Але цим коротким списком далеко ще не вичерпується вся та велика кількість матеріальних і історично-мистецьких цінностей, якими володіла св. київська Софія перед приходом большевиків до влади. Дуже багато експонатів Софійського архітектурно-історичного музею (як напр., експонати з відділу архітектури і малярства України княжої доби, багато ікон XVII-XVIII ст. тощо), вивезено німецькими окупантами в 1943 р.

Між 1920-40 рр. Софію майже не ремонтували — за винятком ремонту в західній частині арки, пошкодженої большевицьким гарматним стрільбом в 1918 р., та поточного абиякого ремонту даху.

В 1938-39 рр. в Богословському приділі була влаштована виставка архітектурних проєктів архітектурних майстерень Української РСР. Для цієї виставки були перероблені вікна XVII ст., замальовано увесь церковний живопис, настелено нову підлогу і, в довершення цього, встановлено величезну, незграбну гіпсову статую Сталіна. Коли виносили тісними сходами до Богословського приділу великі

підрамники з архітектурними проєктами та частини статуї Сталіна, фрески XI стол. північнозахідньої вежі дуже були подряпані.

В цей же час був перероблений і Успенський приділ під канцелярію музею, де також зафарбовано увесь стінний живопис і, в тому числі, прекрасний образ Успіння Божої Матері XVIII ст. Паркетна підлога у цьому приділі була наставлена на сировій, погано ізольованій основі. З цієї причини завелась грибкова цвіль, що повипинала місцями підлогу й стала загрозою для інших частин будови храму.

Преображенський і Вознесенський приділи (в обох вежах) перероблено на допоміжні музейні кімнати (кабінет, фотолабораторію тощо). Тут перебудовано стелю, зафарбовано стіни й зруйновано чудові бароккові іконостаси XVIII ст. Скрізь в цих перебудованих приміщеннях змуровано примітивні опалювальні груби з виводом бляшаних рур крізь вікна.

Приміщення архиєрейської бібліотеки і ризниці були використані для експонатів архітектурного музею (фотографії й рисунки храмів великокняжої України, уламки деталей з розібраних більшовиками київських храмів XI-XII ст. тощо). В одному з цих приміщень (зі входом до нього безпосередньо з південнозахідньої вежі) уміщено мозаїки і фрески з розібраного Михайлівського (Дмитрівського) монастиря, щоправда не всі, бо мозаїчний образ св. Дмитра Солунського та декілька фресок вивезено до Третьяковської галерії у Москві.

Проте за цей час проведено досить значну науково-дослідчу роботу. Крім реставрації фресок, укріплення і промивки мозаїк, реконструкції давньої підлоги тощо, в 1935-36 рр. виявлено основи восьмигранних стовпів у західній частині центрального хреста пляну, мармурові пороги головного (західного), південного і північного входів, обнижено підлоги в центральній частині храму до їх первісного рівня, при чому виявились правдиві висотні композиції аркових проїм, пілонів, стовпів та рештки фресок в їх нижній частині. Були зроблені розкопи в обох вежах і в північносхідній частині Володимирської нави.

В південній частині архітектурного хреста знайдено шиферну дошку зі смальтовою інкрустацією, а в східній частині храму — фрагменти мозаїчної підлоги.

Під південнозахідньою вежею відкрито приміщення, правдоподібно казносховище, яке було до цього часу невідоме і замуrowане. На стінах і склепінні цього приміщення виявлено фресковий орнамент, що не був ще перемальований, як інші фрески Софії, і чудово зберігся. Дуже багато знахідок дала північнозахідня вежа. Тут були знайдені шматки мозаїчної підлоги, полив'яних плит, окремі шматочки смальти, а також матеріяли-сирівці для виготовлення смальти. Тут же знайдено дуже цікаву вислу патріяршу печатку XI ст. (ст. 25). Ця печатка, виготовлена з цини, має близько 4 см. у діаметрі. На одній стороні печатки — рельєфне зображення Влахернської Божої Матері, а на другій — напис грецькою мовою, що означає:

„Євстратій, милостью Божою, архієпископ Константинополю, Нового Риму і вселенський патріарх”.

+ ΕΥ
ΣΤΡΑΤΙΟΣ
ΕΛΕΘΥΑΡ (ΧΙ)
ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ
ΚΩΝΣΤΑΝΤ(Ι)ΝΟΥ
ΠΟΛΕΩΣ ΝΕΑΣ
ΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΟΙ
ΚΟΥΜΕΝΙΚ (ΟC)
ΠΡΙΑΡ (ΧΗΣ)

М. Каргер слушно вважає, що це печатка патріярха Євстратія Гариди (вступив на патріярший престол р. 1081) і що вона потрапила до Києва під час листування патріярха Євстратія з київським митрополитом Іоанном II (1077-1089).²⁹

В повоснні роки (в 1945 р.) через Софійське подвір'я прокопували глибоку траншею для міської теплоцентралі. Під час провадження грабарських робіт виявлено муровання княжої доби, недалеко від північнозахідного кута катедри. В 1946 р. на цьому місці провадились археологічні розкопи, де виявлено руїни великої трикамерної печі для випалювання цегли. В цьому ж часі був викопаний розвідковий шурф коло північної стіни гаражу (північносхідній кут Софійського подвір'я), де знайдено уламки мармуру, шиферу, фрагменти мозаїк і фресок, уламки віконного скла, шматки цинової покрівлі даху, фрагменти великої різьбленої шиферної плити, що належала, мабуть, до одного з парапетів хор Софійської катедри. Всі ці уламки були звезені сюди на звалище під час репарації катедри, правдоподібно в XVII-XVIII ст.³⁰

За постановою Ради народних комісарів Союзу РСР з 18 квітня 1945 р. (№ 793) дозволено Раднаркомові УРСР створити Академію Архітектури УРСР на базі Українського філіалу Академії Архітектури СРСР. Цією ж постановою було зобов'язано президента Академії архітектури СРСР (тов. Весніна) передати Академії Архітектури УРСР усе майно та цінності Українського філіалу Академії Архітектури СРСР за балянсом на 1 квітня 1945 року. В число наукових закладів Української Академії Архітектури входять (під № 12) Відділ музеїв та архітектурних пам'яток з музеями: архітектури, художньої промисловости та Софійський заповідник.³¹

З того часу катедра св. Софії знаходиться під безпосередньою опікою Української Академії Архітектури. Академія розміщена там же, у Софійському подвір'ї — в будинкові колишнього Митрополитичого палацу.

ЗАГАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР АРХІТЕКТУРИ СОФІЙСЬКОЇ КАТЕДРИ

В своєму закінченому первісному пляні (після добудови зовнішніх галерій) Київська катедра св. Софії являє собою видовжений з півдня на північ прямокутник розміром 37.5×55 м. (119×180 ф.), поділений масивними, хрещатими в пляні стовпами на п'ять нав, які закінчуються на східній стороні півкруглими вівтарними апсидами. З інших трьох сторін в прямокутник пляну вписуються внутрішня галерія і зовнішнє опасання. Зовні середня (головна) апсида має полігональну (п'ятигранну) форму, а решта апсид — півкруглі.

Головна середня нава (шириною 7.50 м.), а також і її апсида вдвоє ширша за бокові. За першим від апсид рядом стовпів розташовано широкий трансепт, що перетинає всі п'ять поздовжніх нав. Дорівнюючи ширині головної нави, цей трансепт утворює в перетині з головною навою квадрат основного центрально-копультного простору храму.

Поруч з великим трансептом, у західній частині прямокутника пляну проходять ще два трансепти, які, в свою чергу, дорівнюють ширині кожної з бокових нав. Утворюючи в перетині з боковими навами симетричну до поздовжньої осі головної нави систему менших квадратів, обидва західні трансепти замикають простір основного, логічно скомпонованого і конструктивно виправданого прямокутника пляну.

З північного, західного і південного боків основну початкову п'ятинавову масу храму опасують дві галерії — внутрішня одноповерхова і зовнішня партерова. Партерові галерії, що опасували з трьох боків увесь храм були відкритими, маючи вигляд опасання, яке ще й досі застосовується в українських церквах. З північного і південного боків зовнішні галерії, що складались із стовпів, арок і склепінь, були покриті низькими односхилими дахами. Ці галерії включали в себе конструкцію підпорних арок (аркбутанів), що були перекриті попарно циліндричними склепіннями. Такої ж конструкції, очевидно, була і західня галерія. Вона замикала простір між вежами; розташованими на північнозахідньому і південнозахідньому кутах храму.

Вежі були розташовані асиметрично у відношенні до осі головної нави. Одна з них — північнозахідня, правдоподібно, є одночасна будівлі храму; протилежна — пізніша. Літописна вказівка про друге посвячення катедри св. Софії митрополитом Єфремом (1055-1062 рр.) дала підставу прот. П. Лебединцеву вважати, що це посвячення відбулося з приводу спорудження вел. кн. Ізяславом Ярославичем зовнішніх партерових галерій разом з південнозахідньою вежею.³²

Дуже цікаві здогади щодо добудови зовнішніх галерій і південнозахідньої вежі висловив проф. І. Моргілевський. Обстежуючи хрищально, він виявив, що верхня п'ята колишньої упорної (зруйнованої) арки не була зв'язана з мурованням пілястри простінка, а до-

тикалася безпосередньо до фрескової поверхні. З цього він робить висновок, що зовнішнє опасання галерії будувалося вже тоді, коли корпус храму (разом з внутрішньою галерією) був не тільки закінчений, але й оздоблений частково стінописом. Будівники катедри мали цілком достатні знання будівельної механіки й мали на увазі добудову опасання — галерій з самого початку будівництва. Як вважає проф. І. Моргілевський, цех стінописців був не дуже добре зв'язаний з цехом мулярським, а тому й трапилось так, що стінописці покрили поверхні стін фресками (знаючи наперед, що ці поверхні мають бути внутрішні) навіть у тих місцях пілястр, де мали бути домуровані підпорні арки для забезпечення рівноваги будови.³³

В 1690-1707 рр. під час капітального ремонту храму, коли постарілі верхи веж перекривились наново, верх південнозахідньої вежі був розібраний зовсім і збудований над хрищальною (для симетрії з північнозахідньою вежею).

Хрищальня (баптистерій), розташована поруч з південносхідньою вежею, виникла, очевидно, внаслідок перебудови частини західньої відкритої галерії ще в XII ст. Вона мала вхід безпосередньо знадвору. Тепер на місці цього входу маємо вікно, а сучасний вхід до хрищальні прорубано в південній стіні західнього нартексу. Апсида хрищальні змурована в тому ж XII ст. на місці аркової пройми південної одноповерхової галерії (вздовж її осі).³⁴

Внутрішні галерії, над якими розташовані емпори, використовувались як місце похорону вищого духовництва і членів княжої родини, а зовнішні відкриті галерії мали таке саме ж призначення, як і опасання в українських церквах — укриття від негоди тощо. (Вони, щоправда, десь у XII ст. були замуровані з залишенням тільки дверних і віконних проїм). Разом з тим опасання катедри св. Софії, які склалися з підпорних аркбутанів, мали також і конструктивне значення, бо аркбутани приймали на себе розпір стін храму.

Вежі з спіральними сходами на другий поверх внутрішніх галерій — на емпори, відігравали правдоподібно також ролю оборонних споруд, бо св. Софія, як і кожен храм тієї пори, була також і фортецею, казносховищем, сейфом і місцем, куди при навалі ворога могла схритися княжа родина і де можна було переховати на час небезпеки коштовні речі. Розташування їх над кутами храму і звернення в бік відкритого простору на досить високому рівні було доцільним під поглядом військовим. З них можна було спостерігати все місто і позаміські простори.

Входи до храму з самого початку були з трьох боків: з західнього, північного і південного; як це в більшості випадків робилося і в пізніших українських церквах. З західнього боку — після добудови зовнішніх галерій і веж — ходів на хори — було вже три входи: один з них — головний, розташований проти головного вівтаря по поздовжній осі храму, і два другі, симетрично розташовані по обидва боки головного входу, — один проти сьогочасного Антоно-Феодо-

сїйського вівтаря, а другий — проти Георгіївського. Ці бічні входи правили за входи на вежі.

Входи з північного і південного боків були розташовані одні ближче до східної частини храму, а саме: по осі головного трансепту — через потрійні арки опасання, а другі — через арки опасання, по поздовжній осі західної внутрішньої галерії.

Західній, оздоблений мармуром портал головного входу з потрійною аркадою не зберігся зовсім, а потрійні аркади південного й північного входів (сучасні входи до Успенської та Предтеченської нав) перероблені: бокові арки — на вікна, а центральні — на двері. Теж саме зроблено й з іншими арками колись відкритого опасання.

Спочатку, до надбудов партерових зовнішніх галерій та перебудови даху (в XVII-XIX ст.), Софійська катедра мала значно більше освітлення крізь вікна в підбанниках бань (тепер — частково замуровані), а також крізь вікна над дахами зовнішніх галерій — в стінах другого поверху внутрішніх галерій. Після надбудови зовнішніх галерій південна і північна частини храму стали дуже затемнені.

Спосіб мурування стін, що застосовувався на будівництві Софії, є візантійський, але цей спосіб (щоправда трохи відмінний) був відомий київським майстрам вже з кінця X ст. Вживалось того способу на будівництві храмів (зокрема Десятинної церкви), княжих палаців та ін. споруд в Києві і в інших містах України - Руси.

Це був мішаний спосіб мурування (камінь з цеглою), т. зв. opus mixtum, що вживався ще в пізніх римських спорудах. Для цього з добре випаленої глини виготовлялась цегла т. зв. плінфа квадратної або прямокутної форми розміром переважно 35×36 см., інколи 35×32 або 35×26 см. і грубиною 4.5-5 см.

Цеглу клали горизонтальними рядами на грубому шарі зв'язуючого будівельного розчину-суміші люсованого вапна з товченою цеглою (т. зв. цем'яка). Цей розчин мав властивість гідралічних розчинів і з часом ставав усе міцнішим.

Горизонтальні ряди цегли чергувались з горизонтальними рядами природного каменю (переважно кварциту), що мурувався також на цем'янковім розчині. Для личкування зовнішньої поверхні стіни вживали каменю тільки добірного і відповідно до цього обтесаного. Більшої кількості каменю при муруванні вживали з тих причин, що для виготовлення великої кількості цегли треба було затруднювати кваліфікованих робітників, якими дуже дорожили, а також треба було будувати більше цегельень, тоді як на добування і транспортування каменю з Волині (бо в Києві природного каменю нема) можна було використати звичайних чорноробів. Пізніші будови (XII ст.), коли в Києві була поширена цегельна промисловість, мурувались переважно з цегли (Кирилівська і Трисвятительська церкви, Спас на Берестові та ін.).

Ряди цегли поверх шарів кам'яного мурування відогравали роллю розвантажувальних шарів і вирівнювали кам'яне мурування. Шари розчину були досить грубі — переважно грубші за цеглу.

Арки, склепіння і бані мурувалися з цегли. Інші архітектурні деталі — пілястри, напівколонки, оздобу віконних та дверних проїм виконувано також із цегли, при чому в цих випадках вживали спосіб декоративного мурування: поміж рядами цегли середній її ряд втоплювали в розчин і зашпаровували цей середній ряд цем'янковим розчином до рівня виступаючих рядків цеглин. Цього ж способу, щоправда, вживали також і в цегляних горизонтальних рядах мішаного мурування стін. Таке мурування створювало гарне враження — ніби поміж рядами цегли жовтавого кольору вмуровано злегка рожеві шари каменю. (Київська цегла має специфічний жовтий колір, бо місцева, т. зв. спондилова глина, з якої виготовляють цеглу, має в своєму складі мало заліза).

Так само і в частинах стін з мішаного мурування ряди цегли чергувалися з кварцитом приємного злегка рожевого забарвлення. Зовнішні поверхні стін катедри св. Софії зовні не були потинковані. Завдяки згаданому вже декоративному способу мурування з обробленими швами і затинкованими, гладко затертими прошарками поміж рядів цегли — стіни не потребували тинку.

На деяких зовнішніх частинах — на колонах аркатури опасань, на арках тощо виявлено рештки фрескового розпису; це й могло створити думку в деяких дослідників катедри св. Софії, що храм був зовні потинкований.

З зовнішніх архітектурних прикрас збереглися тільки фрагменти шиферних карнизів, вмурованих у стіни на рівні імпортів арок зовнішніх галерій, а також шиферні імposti напівциркульних перемурків у віконних і дверних проїмах першого поверху внутрішніх галерій.

На головній вітварній апсиді збереглися шиферні імposti аркових перемурків у віконних проїмах і майстерно виконані з лекальної (спеціально формованої) або тесаної цегли напівколонки (лізени), розташовані на кутах стін вітварної апсиди. Подібні напівколонки збереглися також і на підбаннику головної бані. Крім того, добре збереглися типові для візантійської архітектури прикраси у вигляді заглиблених одна в одну довгастих двох або трьох ніш (так зв. глухі вікна) з напівциркульними перемурками.

Після недавнього очищення від тинку стін вітварних апсид виявилось надзвичайно гарне, декоративно оздоблене цегляне та мішане цегляно-кам'яне мурування приємної, злегка рожевої гами, що творилась кольорами цем'янкового розчину та каменів кварциту і шиферу. Таке мурування не могло бути затинковане, бо було розраховане на відповідний ефект і було виконане справді досконало з влучним застосуванням цілковито викінчених у цеглі прикрас.

Про те, що зовнішні стіни київської Софії в більшості своєї маси не були затинковані, свідчать також і ще деякі деталі, а саме: мез-

андр, майстерно виконаний з цеглин, вмурованих рубка в стіну, що був виявлений після часткового очищення (т. зв. зондажу) від тинку північної стіни; хрест, виконаний з цегли між арками південного зовнішнього опасання; декоративно оздоблені в цегляному мурованні перемурки віконних та дверяних проїм, а також ніш у стінах, меандровий фриз навколо підбанника (над вікнами) головної бані тощо.

Хрестобанева система пляну катедри св. Софії з її симетрично розташованими навколо центрального простору опорами перекрита циліндричними склепіннями. Ці циліндричні склепіння перекриті піднімаються уступами до центральної бані, бо найближчі до неї поділи бокових ramen хреста пляну на східць вищі, ніж склепіння суміжних поділів (див. розріз, ст. 82). Відповідно до цього підвищуються і менші бані, в напрямкові до головної.

Всіх бань в первісній будові храму київської св. Софії було тринадцять, а не п'ятнадцять, одинадцять чи тільки дев'ять, як подають деякі автори і то, на жаль, в найновіших виданнях.³⁵ Тринадцять давніх бань катедри св. Софії, хоч і виникли в зв'язку з композицією пляну, але водночас були, очевидно, також і символічним числом — Ісус Христос і дванадцять апостолів. З них чотири більші (що символізують 4-х євангелістів), розташовані навколо головної бані, а вісім менших розміщені так: групами по три в західній частині над місцем перетину менших трансептів і по одній над передапсидними частинами першої і п'ятої (крайніх) нав.

Всі бані були сферичної форми, що є основною характеристичною ознакою візантійської архітектури. Над банями і склепіннями не було жодних кроkv, отже не було й горища, бо первісне цинове покриття щільно і безпосередньо облягало сферичні поверхні бань і циліндричні поверхні склепінь.

Височина малих бань київської Софії неоднакова. Чотири бані, що безпосередньо розташовані навколо найвищої головної бані, мають підбанники значно вищі, ніж підбанники інших бань.

Це наростання висот бань відповідає наростанню склепінь, що підвищуються одно над одним у напрямку до головної бані.

Вся ця логічна композиційна система наростання архітектурних мас від периферії до центру довершується наростанням об'єму апсид, які в міру підвищення їх з обох боків до головної, вдвоє ширшої за бокові апсиди, все більше виступають вперед. В загальній композиції будови ці, бокові апсиди, поступово виступаючи з боків до середньої апсиди з рівночасним наростанням покриваючих їх конх, а також наростаючи до головної бані склепіння та інші бані створюють надзвичайно гарне поєднання архітектурних мас, розраховане на належний ефект гри світлотіней.

Після неодноразових обмірів, досліджень та спроб реставрації первісного зовнішнього вигляду катедри св. Софії (Ф. Солнцев, О. Новіцький, І. Моргилевський, К. Конант, Н. Брунов та ін.) виявилось,

що наша катедра не була будовою чисто візантійської архітектури. Це створило ґрунт для різних, інколи навіть протилежних висновків.

Наявність двох фасадних веж київської Софії, її хори, розташовані вздовж храму, потрійні арки в бокових і головній навах, напіварки (аркбутани) зовнішніх галерій, пучкові стовпи та ін. нагадують (як дехто вважає) деякі спільні елементи в романській архітектурі Німеччини (собори у Вормсі — 1110-1200 рр., Трірі — 1047 р., Шпєєрі — 1030 р.) а також у базиліках Вірменії, Сирії і Малої Азії.

Деякі дослідники (Д. Айналов, В. Залозецький та ін.) зближують київську Софію з царгородським храмом Нової базиліки (IX ст.), який був у багатьох випадках прикладом щодо споріднення архітектурних форм і почасти конструкцій зі спорудами константинопільського храму Пантократора, Кахріс Джаммі, храму Миколи в Мірі Лікійській і з деякими храмами Кавказу (Одзун, Ереруй, Мужна, Зарзма, Ані).

Проф. Моргілевський намагається знайти спільні риси і „коріння головних конструкцій Софії в зовсім несподіваних місцях і добах”, наприклад: палац Шапура I в Ктезифоні, палац Охайдера поблизу Кербели на р. Евфраті, палац сасанідських часів Такі-Ейван, будови зайорданської Сирії з тими ж перськими традиціями сасанідської доби (Аль-Харані, Кусейр-Амрі да ін.).³⁶

Щоправда, в часах свого впливу на Україну-Русь Візантія й сама підпадала впливам мистецтва арабів, вірмен і сирійців; алеж і українська княжа держава мала, крім Візантії, широкі культурні зв'язки з усіма своїми сусідами. Тут стикались мистецькі напрямки Сходу, Заходу і Півдня. Північні ж провінції княжої України — Новгород, Псков, Суздаль, Володимир на Клязьмі та ін. самі знаходились під впливом центрального культурного осередку держави — Києва.

Тогочасні українські майстри були добре обізнані з сучасними їм конструктивними особливостями і архітектурою сусідніх народів. Та обставина, що романські архітектурні форми в будовах т. зв. візантійської доби частинно Києва, Чернігова, а особливо Галича та ін. міст України-Руси, з'явились тут мало не одночасно з будовами Вормсу, Шпєєру, Тріру та ін., ще більше удоводнює поступаюче мистецьке обізнання та будівельну умілість українських майстрів.

Щождо виниклої давно думки про те, що ніби мало не всі християнські першобудови княжої України будували грецькі або візантійські майстри, то тут слід відзначити, що вони запроваджували б швидше архітектуру, властиву Візантійській імперії. Якщо ці майстри коли і були запрошені з Візантії, то вони, очевидно, відігравали тут підлеглу роль, бо будови княжої України мають своєрідні, характеристичні національно-мистецькі риси; зокрема св. Софія київська немає ніде цілком подібних до себе пам'яток архітектури, являє собою самостійний утвір української архітектури і надзвичайно мало подібна до св. Софії константинопільської чи якихось інших константинопільських храмів.

Конструктивні особливості київської Софії, як і її архітектурні форми, хоч і йдуть переважно за візантійськими впливами, але мають також і виразний давньоукраїнський характер. Відзначаючись своїм високомистецьким виконанням, катедр св. Софії в Києві посідає одне з перших місць в світовій архітектурі XI століття й відзначається своєю оригінальністю.

Якщо порівняти найвизначніші храми, збудовані в XI ст. з катедрою св. Софії в Києві (храми: в Ані — 1001 р., Кутаїсі — 1003 р., в Пізі — 1063 р., собор св. Марка в Венеції — 1071 р., Церква св. Ремі в Реймсі — 1095 р.; візантійські: — церква св. Луки у Фокиді й манастир у Дафні), то серед усіх цих пам'яток вигідно виділяються катедр св. Софії в Києві, собор св. Марка в Венеції та собор у Пізі. Однак, буде тут доречно сказати, обидва останні собори збудовані пізніше, ніж київська св. Софія. Храми цього ж часу в Чехії, Моравії та Болгарії, не визначалися подібним мистецьким багатством. Отже й це порівняння показує, що св. Софія не наслідує жодних зразків в сучасній їй архітектурі, а навпаки — київська св. Софія сама була зразком для храмів св. Софії в Новгороді (1046 р.) й в Полоцьку (1048-52 рр.) й то не тільки за своєю назвою, а навіть за пляном й загальною архітектурною композицією. Це був початок тим своєрідним властивостям і традиціям української архітектури, які незалежно від пізніших архітектурних напрямків України збереглися і дотепер.

Проте деякі дослідники або зовсім відкидають українську автохтонність походження св. Софії (Залозецький), або, якщо і признають цю автохтонність, то вважають її конче російською, а не українською (Айналлов, Брунов та ін.).

Д-р В. Залозецький відкидає автохтонну гіпотезу походження храму св. Софії, називаючи цю гіпотезу „відгуком старих романтичних течій, з їх малокритичним гльорифікуванням національної минувшини, незв'язаної з ніякими всесвітніми, універсальними течіями”.³⁷ Висловлюючись проти автохтонного походження архітектурних форм київської Софії, В. Залозецький намагається виправдати свої висновки такими міркуваннями:

„Якщо вона (автохтонна архітектура — О. П.) навіть існувала б, то не улягає сумніви, що вплив її на монументальну, муровану архітектуру візантійську не входить взагалі в рахунок з тої простої причини, що 1) це була архітектура поганська з цілком іншим призначенням як християнська; 2) нігде в історії архітектури не стрічаємо явища, щоби архітектура дерев'яна впливала на муровану; 3) у візантійських церквах на Україні поза чисто візантійськими формами, — які, почавши від XII стол. перебирають деякі романські архітектонічні орнаменти — нема ніяких ознак, які могли б вказувати на якийсь автохтонний передвізантійський поганський стиль”.³⁸

Але власне цими трьома своїми висновками В. Залозецький потрапляє в потрійну помилку, тому що: 1) він бере на увагу тільки передхристиянське культове будівництво на Україні-Русі, обминаючи зовсім цивільне, а проте як одне, так і друге безперечно повинні

були залишити глибокий слід в нашій ранньо-християнській архітектурі; 2) якраз прикладів впливу дерев'яного будівництва на муроване в історії архітектури є дуже багато, починаючи хоч би від лікійських гробниць. Мурована церковна архітектура доби українського барокко XVII-XVIII ст. постала саме на ґрунті наших же (а не запозичених десь) дерев'яних церков, а ці останні, особливо найстарші зразки, своєю архітектурною традицією сягають десь до княжих часів. Ще в X ст. (за Новгородським літописом у 989 р.) у Новгороді існувала дерев'яна церква св. Софії, що мала тринадцять верхів, отже стільки, як і пізніше збудована тринадцятибанна київська катедра св. Софії. На терені м. Києва вже знаємо тепер зразки мурованої архітектури ще за передхристиянських часів (археологічні розкопи великокняжого двору в Києві); 3) Навіть у X-XI століттях (а не в XII, як говорить д-р Залозецький) будови великокняжого Києва вже не відзначались чисто візантійськими формами, отже, до того вже існував якийсь передвізантійський стиль.

Виставляючи свої три згадані вище аргументи, д-р Залозецький підпирає концепцію заперечення будь-яких ознак самотності давньо-української архітектури великокняжої доби.

Твердження проф. В. Січинського, що „Софійська катедра не дає повних аналогій ні в Візантії, ні на Заході, а являється самостійним пам'ятником світового мистецтва”,³⁹ не могло переконати ані д-ра В. Залозецького, ані інших західноєвропейських учених, бо катедра св. Софії ще не була ними достатньо і безпосередньо вивчена, а останні наукові досліді 20-40 рр. цього століття не були ще публіковані.

Західноєвропейські візантиністи, як і д-р В. Залозецький, не маючи доступу до безпосереднього дослідження катедри св. Софії в Києві, примушені були характеризувати її в своїх працях переважно на ґрунті тої самої концепції.

Проте, автохтонна гіпотеза про походження київської Софії, що її висуває проф. В. Січинський, могла знайти своє признание — звичайно, не як „відгук старих романтичних течій”, а завдяки хоч інколи між собою і розбіжним, але все ж дуже часто влучним і навіть зовсім незаперечним висновкам дослідників архітектури катедри.

Оминаємо докладні висновки старих російських дослідників давньоукраїнської архітектури, які вважали катедру св. Софії в Києві за візантійський твір, виконаний „мастерами от грек”, які прийшли з Царгороду. Нагадаємо тільки, що в цих, загально відомих працях кінця минулого й початку цього століть — Д. Айналова, Є. Рєдіна, І. Толстого, Н. Кондакова, Н. Покровського — висувається та сама провідна концепція, що розвиток київської архітектури був в прямій залежності від Візантії, й що він йшов цілком окремим шляхом як мистецтво цілої Європи.⁴⁰ Ця концепція привела д-ра В. Залозецького до заперечування т. зв. автохтонної теорії.

Спинимось трохи докладніше на висновках кількох дослідників, які заперечують концепцію про непорушений „візантинізм” св. Софії київської, хоч ми саме тут натрапимо на дуже розбіжні тлумачення,

які відображають три засадничих напрями: концепція „романізму”, т. зв. кавказька гіпотеза й висновки про автохтонність походження св. Софії. Розуміється що всі ці три концепції заперечують непорушений „візантинізм” катедри св. Софії.

Проф. Д. Антонович знаходить романські елементи в загально-візантійській архітектурній композиції св. Софії, про яку він говорить що:

... „в цілій українській архітектурі київський Софійський собор не тільки в перший період візантійсько-романського стилю, до якого він належить, але й на цілий ряд слідуєчих століть остається найвеличавішим пам'ятником мистецтва, якому не дорівнює ні одна з церков того самого періоду, що в значному числі будувалися в Києві в XI-XII вв. і в рівній мірі носили на собі одпечаток переходової доби від типу візантійського до романського, що в цей час розвивається по всій Європі”.⁴¹

Д-р Л. Красковська, яка також належить до групи дослідників — „романістів”, слушно говорить про катедру св. Софії, що вона „має багато форм, чужих візантійському мистецтву”. Зазначаючи, що план храму не має аналогії в архітектурі Царгороду чи інших візантійських міст, а натомість дуже відмінний своїми п'ятьма навами й апсидами, опасанням й тринадцятибанністю, д-р Л. Красковська звертає увагу на особливу відмінність київської св. Софії — дві вежі на західній фасаді. Дослідниця вважає, що ці вежі є ознакою романського впливу й говорить про них так:

... „Тому що ані в Візантії чи Греції, ані на сході — на Кавказі не знаходимо таких веж, можемо твердити, що ця архітектурна форма перейшла до будівництва князівської доби зі заходу з романського стилю. Заховані вежі київські, чернігівські та волинські мають звичайно округлу форму. Таку форму знаходимо в романській добі лише в німецькому будівництві над Райном. Це отже єдина країна, звідкіля могли взяти за взірць округлу форму вежі. В середній Європі не знаходимо прикладів цієї форми, які б вказували її шлях на схід”.⁴²

Однак вежі св. Софії були збудовані без впливу надрайнських пам'яток романської архітектури, тим більше, що найголовніші з них (собори у Вормсі, Шпассі й в Трирі) збудовано пізніше, ніж св. Софія в Києві. Крім того, вежі катедри могли мати призначення трохи відмінне, ніж Treppentuerme або Glockentuerme романських соборів в Німеччині. До того ж: — вежі катедри св. Софії не округлої форми.

Найвиразніший прихильник т. зв. кавказької гіпотези — акад. Ф. Шміт знаходить схожість плану й конструкції київської св. Софії з церквою в Мокві в Абхазії й що взагалі коріння староруського мистецтва треба шукати не в Царгороді, а на північнозахіднім Кавказі.⁴³

Проф. В. Нікольський не бачить інших шляхів, якими б проникли мистецькі впливи до великокняжого Києва, крім шляху безпосередньо з Кавказу, про що він виразно говорить:

... „Изучение планов, фундаментов и деталей византийского строительства в Киевской Руси приводит к убеждению, что строителями были зодчие из Армении и Грузии”.

Й що архітектурні форми і будівельний досвід створився саме на Кавказі й звідти перенесений до Києва.⁴⁴

Французький дослідник візантійського мистецтва — Шарль Діль називає катедру св. Софії в Києві: „une des merveilles de l'art byzantin” і говорить, що між її пляном і пляном церкви в Мокві є разюча схожість й що можна сперечатися про те, чи св. Софія не є часом твором швидше вірменина, ніж візантійця.⁴⁵ Майже те саме говорить й інший французький дослідник — Луї Рео, хоч знаходить в нашій катедрі також і західні впливи.⁴⁶

Резонним запереченням подібних висновків є цілком протилежна постава до них проф. А. Некрасова, який вважає, що київська св. Софія не дорівнюється ні до Софії константинопільської, ні до будь-якої іншої грецької церкви св. Софії (Солунської, Трапезунської та ін.). Він заперечує думки тих дослідників, що знаходять спільні форми курватири бань і дахів нашої катебри з св. Софією константинопільською і що роблять з цього висновки ніби київська св. Софія походить з константинопільської. Крім того він не погоджується і з тими дослідниками, що ґрунтуючись тільки на деякій відносній спільності плянів, знаходять схожість київської св. Софії з кавказькою церквою у Мокві.⁴⁷

Проф. К. Шероцький був одним з перших дослідників, що сміливо обґрунтовував автохтонність катебри, заявляючи, що:

„... архитектура киевской Софии имеет много черт византийских и романских и очень мало похожа на константинопольскую Софию; полных аналогий, однако, киевский собор не имеет ни в Византии, ни на Западе и представляет собою самостоятельный памятник мирового искусства, во многом развивающий особенности более ранних памятников Киева (Десятинная церковь) и Чернигова (собор Спаса).⁴⁸

Проф. К. Шероцький подав свій висновок щодо розвитку архітектурної композиції катебри св. Софії на ґрунті її попередників — Десятинної церкви й чернігівського храму Спаса Преображення. Цим висновком він заперечує твердження Г. Павлуцького, який вважає, що катебра св. Софії починає собою нову групу київських храмів XI-XII ст. й що на шляху між Десятинною церквою й храмом св. Софії стоїть царгородська церква Нової базиліки (давно не існуюча, до речі), збудована в IX ст. імператором Василем I (Македонянином).⁴⁹

Визначний історик архітектури — дійсний член Української Академії Архітектури, проф. С. Безсонов називає катедру св. Софії в Києві першим витвором національної архітектури, що немає аналогії у Візантії й що ця святиня, відзначаючись високомистецьким виконанням, посідає одне з перших місць у світовій архітектурі XI століття. Далі він зовсім слушно заперечує не тільки староросійську концепцію про походження київської св. Софії з прямого наслідування константинопільської архітектури, а також категорично заперечує й провідну чи безпосередню роль грецьких майстрів, які нібито будували храм св. Софії в Києві. Само собою розуміється, що він залишає поза своєю увагою т. зв. кавказьку гіпотезу, як позбавлену всякого ґрунту.

„Якщо про деякі пам'ятки київської архітектури в літописах прямо зазначено, що в будованні їх брали участь греки, то про Софію цього ніде

в джерелах не написано. Думку, що Софію будували греки, висловив акад. Кондаков, і відтоді її категорично повторюють дослідники з варіантами про те, звідки ці греки приїхали: з Константинополю, Болгарії, Малої Азії, Херсонесу, Кавказу. Історико-порівняльний і стилістичний аналізи пам'яток з приводу цього дають негативну відповідь. Надто багато Софія має особливостей, які в візантійському мистецтві не зустрічаються. Ширина будови більша за довжину її, галерії, вежі, хрещаті стовпи, пірамідальність композиції, багатобанність, поєднання мозаїк з фресками — усе це особливості лише Софії”.⁵⁰

Як у ранішніх, так особливо і в сьогочасних працях російських дослідників про катедру ця безсумнівна оригінальність і відмінність храму св. Софії в Києві супроти інших церковних споруд візантійської доби береться на conto, розуміється не української, а російської архітектури.

Приписуючи київській Софії переважно впливи східної школи візантійської архітектури, сучасний російський дослідник проф. Н. Брунов приходять до переконання, що:

„... киевская София тесно связана с архитектурой больших византийских городов Малой Азии. Вместе с тем София в Киеве имеет черты, которые отличают ее от византийских зданий и сближают с произведениями более поздней русской феодальной архитектуры, что позволяет назвать ее первым произведением русской архитектуры. Сравнение наружных и внутренних частей киевской Софии со средне-византийскими зданиями Константинополя и восточных провинций вскрывает, с одной стороны, источники русской архитектуры, а с другой стороны, очень наглядно обнаруживает противоположность столицы и восточных провинций в пределах средне-византийской архитектуры”.⁵¹

Далі проф. Н. Брунов все ж хоче знайти аналогії з окремими архітектурними деталями константинопільських храмів Молла-Гюрані-Джами та Ескі-Імерет (XI ст.), де тричасткові аркові пройми підпираються властивими для візантійських будов (як, напр., у церкві св. Віталія в Равенні та в ін. храмах) тонкими круглими колонками, тоді як у київській Софії арки тричасткових пройм у бокових раменах центрального архітектурного хреста пляну спираються на товсті восьмигранні стовпи, а на хорах-галеріях вони набирають квадратної в пляні форми з типовими романськими лізенами на всіх їх чотирьох сторонах. На думку проф. Н. Брунова, ці стовпи зовсім розчленовують потрібну пройму на три розмежовані проходи, бо стовпи ніби аж так грубі, що майже дорівнюють ширині пройм. Справді ж стовпи триаркових пройм катедри не дорівнюють ширині пройми, як говорить проф. Н. Брунов, а більш як у півтора рази вужчі від неї, причому центральна пройма трохи навіть ширша, ніж бокові. Загрубими могли видаватися проф. Брунові нижчі (восьмигранні) стовпи, коли не була ще опущена в 1939-40 рр. пізніша підлога XIX ст. до рівня первісної (XI ст.). Лиш тоді виявилися правдиві пропорції цих тричасткових аркових пройм київської Софії, так властиві тричастковим поділам в українській архітектурі (нехай навіть у візантійсько-романській трансформації).

Ідучи далі за своєю порівняльною методою, проф. Н. Брунов знаходить, що у відміну від константинопільських храмів, де ясно

позначена тенденція до виділення просторовості і до розмежування архітектурних мас більш пластичними формами (глибші, як в українських пам'ятниках ніші на зовнішніх стінах вітварної апсиди в Молла-Гюрані-Джамі тощо), в київській Софії помічається нахил до масивного скупчення. Так, наприклад, в катедрі св. Софії всі внутрішні стовпи мають дефінітивно визначену хрестоподібну форму, через що внутрішній простір храму виявляється розчленованим на окремі клітини-квадрати. Взагалі у порівнянні з архітектурою Константинополя, в київській катедрі св. Софії, на думку проф. Брунова, спостерігається характеристичне для східної школи візантійської архітектури посилення тілесності за рахунок динамічності і дематеріалізації. Хоч проф. Н. Брунов вважає, що київська Софія збудована в столичнім п'ятинавовім варіанті (мається на увазі приклад: церква монастиря Ліпса в Константинополі або т. зв. Ферарі Ісса), проте вона відбиває елементи східновізантійської архітектурної концепції і являє собою тип храму простої хрестокупульної церкви (знову наводиться приклад: тринавова і триапсидна церква в Корфу).

Проф. Брунов бачить відмінність київської Софії і в видовженім у напрямку південь-північ прямокутникові її пляну, тоді як обриси пляну константинопільських храмів переважно квадратові, і в характеристичному наростанні її архітектурних об'ємів від периферії до центру і, нарешті, в завершенні нашої катедрі тринадцятьма банями, справедливо зазначаючи при цьому, що такої кількості бань візантійська архітектура не знала.

І все ж після всіх цих порівнянь і аналізи проф. Н. Брунов приходить до висновку, що:

„София в Киеве довольно сильно отличается от константинопольских памятников этого времени и обнаруживает взаимное проникновение черт константинопольской и восточной школ византийской архитектуры, что типично для провинции, находящейся под сильным воздействием столичной культуры”.⁵²

Якщо київську катедру св. Софії дорівняти за проф. Бруновим до провінційних будов столичного Константинополя, то якими тоді вже провінційними будовами слід вважати храми північних провінцій княжої України (в Новгороді, Пскові, Володимирі на Клязьмі, Суздалі тощо), які постали на ґрунті київської, вже „провінційно-візантійської” архітектури з мистецьких джерел якої до речі ще досить довго черпала і столична Москва. Разом з тим проф. Н. Брунов знаходить вплив архітектурної композиції катедр св. Софії на будову храму Василія Блаженного в Москві.

„Киевский Софийский собор в его древнейшей форме содержит самостоятельные русские композиционные элементы, которые, развиваясь в течение последующих столетий, привели потом к композиции храма Василия Блаженного”.⁵³

Зовсім не заперечуючи „самостоятельных русских композиционных элементов” такої самобутньої споруди, як Василій Блаженний,

ми не можемо погодитися, що ці „самостоятельные” форми сягають аж катедри св. Софії в Києві. Архітектурно-композиційні форми будов княжої України-Руси ще довго були наслідувані в Московщині, архітектура якої взагалі була під сильним впливом культурного центру української держави — Києва, проте собор Васілія Блаженного в Москві (XVI-XVII ст.) немає ніяких аналогій з київською Софією. Подібне трактування київської катедри св. Софії подається в більшості друкованих праць російських дослідників давньоукраїнського мистецтва й зокрема архітектури.⁵⁴

Що плян київської Софії має незаперечне безпосередньо київське походження, зовсім не трудно довести, порівнявши пляни Десятинної церкви і катедри св. Софії. Взявши загально відомий на сьогодні з багатьох публікацій плян фундаментів київської Десятинної церкви і катедри св. Софії (виконані обидва в одному масштабі), ми переконаємося в ідентичності плянів обох храмів. Порівнюємо при цьому плян Десятинної церкви після її поширення і відбудови (з причин пожежі 1017 р.) кн. Ярославом і плян катедри св. Софії після добудови зовнішніх партерових галерій та південнозахідньої вежі, що були споруджені за князя Ізяслава (1055-1060 рр.), (ст. 42).

Майже при однаковій довжині головної нави від західньої стіни до вівтарної апсиди обох храмів, — ми бачимо однаковий розподіл і однакове число поперечних трансептів, що утворюють однакове число поперечних поділів: шість у Десятинній церкві і так само шість у Софійській катедрі. З них обидва крайні (західні) поділи являли собою в обох храмах західні частини опасання — галерії. Щодо кількості подовжніх нав і бічних галерій, то тут різниця пляну катедри св. Софії від пляну Десятинної церкви полягає лише в тому, що до трьох центральних подовжніх нав Софійської катедри додано з південного і північного боків по одній наві і по одній внутрішній двоповерховій галерії.⁵⁵ (На пояснювальних до цього порівняння креслениках плянів зазначені додатки на пляні катедри св. Софії не зачорнені). Розташування бічних галерій з південного і північного боків в обох храмах тотожне. Питання про тотожність розташування веж в обох храмах ми не беремося розв'язувати зараз, бо про вежі (чи тільки про одну вежу) Десятинної церкви ми до цього часу ще майже не маємо даних, хоча з деякою імовірністю можна сказати, що коли в Десятинній церкві (після її добудови 1017 р.) було дві вежі зі сходами на хори, то вони були розташовані подібно до веж катедри св. Софії на північнозахідньому і південнозахідньому кутах храму. В цьому випадкові розташування веж у катедрі св. Софії, щоправда, дещо відмінне своєю асиметричністю, але воно було викликане потребою відокремити баптистерій, що в Десятинній церкві було менш доступним, бо подібна ізоляція хрищальні викликала б небажане зменшення ширини західнього нартексу, який був місцем головного входу в храм. В обох храмах місця розташування нових веж виникли разом з добудовами галерій-опасань і тому в кожному окремому випадкові були допасовані до часткових перепланувань у зв'язку з цими добудовами.

Потреба освітлити центральну частину Десятинної церкви спричинилася до виконання правдоподібно не менш як семи бань. Одна з них — головна — знаходилась над середохрест'ям храму, утвореним перетином головної нави з головним трансептом, а решта менших бань були розташовані над перетином бічних трансептів. Дуже можливо, що, як і в катедрі св. Софії, чотири бані навколо головної, які мали повністю завершити архітектурну композицію храму, були змуровані вищими, ніж дві крайні західні бані, що не повинні були перевищувати головної.

Більш як сім бань (крім, розуміється, веж) для освітлення Десятинної церкви не могло бути, бо освітлення храму було цілком достатнє. Крім того було ще й додаткове освітлення крізь вікна, що були розташовані над дахом партерових галерій і в самих галеріях-опасаннях, ст. 42 (якщо вони не були згодом замуровані).

З логічною послідовністю трансформована в Софійській катедрі структура пляну Десятинної церкви подиктувала потребу для належного освітлення нових додаткових нав і одноповерхових галерій спорудити (над місцем перетину першої і п'ятої подовжніх нав з такими ж, як і в Десятинній церкві, трансептами) ще шість бань в додаток до основних семи. Це і привело до такого величного тринадцятибанного завершення нашої катебри, незнаного до того часу у Візантії і не застосованого ні в одному з тогочасних п'ятинавових храмів, що їх деякі дослідники брали за прототип для катебри св. Софії.

Отже радше для Десятинної церкви слід було б шукати десь якихось аналогій щодо походження її пляну, ніж для храму св. Софії. Але й ці спроби не можуть бути легкими, бо первісний плян Десятинної церкви так скомплікований пізнішими добудовами, що з огляду на них також важко буде знайти якісь безпосередні аналогії. Якщо походження пляну катебри св. Софії безсумнівно київське, то й Десятинна церква після її добудови (XI ст.) мала вже характер архітектури хоч і на візантійському ґрунті посталий, але також уже український, пристосований до місцевих особливостей. Щождо джерела її первісного пляну, то до наступних студій та нових археологічних розкопів ще важко сказати щось певне. Можна тільки висловити припущення, що ці джерела могли б бути не далі від найближчого до Києва Херсонесу.

Під час детальних археологічних розкопів (1938-1939 рр.) виявлено способи мурування стін і фундаментів Десятинної церкви. З огляду на розташування церкви на насипному ґрунті (на місці стародавнього некрополю) є цілком виправданим переведене тодішніми будівниками ущільнення ґрунту дерев'яними лігарами і густо забитими в ґрунт кілками, що до недавнього часу вважалося не за кончу потребу, а за спосіб занесений якимись чужоземними майстрами і механічно застосований в Києві.

Детальними обмірами встановлено точний плян стародавньої церкви. Це був храм з трьома навами, які закінчувалися в східній

частині зімкнутими, підковоподібними вівтарними апсидами (тип, поширений в Херсонесі) і зовнішніми галеріями з південної, північної і західної сторін.

Як уже говорилося раніше, в 1017 році після пожежі первісна Десятинна церква була відбудована і добудована вел. кн. Ярославом. Ця добудова, на нашу думку, полягала в поширенні церкви з південної, північної й західної сторін, тобто — в поширенні (а може й надбудуванні) галерій.

На плані фундаментів церкви, складеному на підставі останніх розкопів, виразно видно, що фундаменти північнозахідної і південнозахідної частини галерій не збігаються з фундаментами відповідних до них стін первісної (Володимирової) церкви. Крім того, в східньому зовнішньому фундаменті північної галерії, а також у другому (від сходу) і четвертому внутрішніх фундаментах південної галерії ясно вирізняються в певних місцях стовщення (виступи) муру по обох його боках. До того ж — ці стовщення чи виступи є на однаковому віддаленні від зовнішніх стін обох бічних нав церкви. На них також звернув увагу археолог М. Каргер (керівник розкопів фундаментів Десятинної церкви), але він не розгадав їхнього прямого призначення, загально кажучи, що вони мали якісь конструктивні внутрішні членення.⁵⁶

На нашу думку, це були місця хрещатих стовпів — опор первісних галерій, що пізніше, при поширенні цих галерій, увійшли в нове муровання. Ті ж стовпи, що не збігалися з осями нових мурів, були, очевидно, розібрані.

На підставі цього висновку подаємо один з варіантів реконструкції первісного плану Десятинної церкви. Тому, що розвинений після Ярославової добудови план Десятинної церкви ліг в основу плану катедри св. Софії — наш реконструктивний план первісної будови Десятинної церкви, цілком природно відповідає засадам планування та розміщення нав і трансептів Софійської катедри (ст. 44).

На цьому реконструктивному плані виразно видно як продовжено фундаменти галерій і як добудовано нові фундаменти, що не збігаються з напрямками старих, а крайні, старші стіни (північна й південна) затиснуто по обидва боки новими фундаментами часів кн. Ярослава. Це, мабуть, було зроблено з метою припинити деформацію старих стін, що виявилась в західній частині Володимирової церкви.

На підставі цих студій можна сміливо висловити припущення, що на малюнокві А. Вестерфельда з зруйнованої центральної частини фресок сім'ї кн. Ярослава — постать вел. кн. Ярослава зображена з моделлю в руках відбудованої ним Десятинної церкви (можливо, що не точно скопійований з утраченого оригіналу). Але після цього припущення важко погодитися з реконструктивним рисунком загального виду Десятинної церкви, що його виконав проф. К. Конант.⁵⁷

Таких випадків будови й поширення існуючих церков ще за княжих часів було чимало. З них чи не найхарактерніший приклад

— добудова галерій з трьох боків Успенської катедри (початок другої половини XII ст.) в Галичі, де простінки добудованих південної й північної галерій зовсім не відповідають напрямкам стін трансептів. Ця невідповідність підкреслюється виступами зовнішніх пілястр (первісної церкви) всередину добудованих (пн. й пд.) галерій.

Др. Я. Пастернак, не помітивши цього, шукає споріднення Успенської катедри в Галичі з Успенським собором у Володимирі на Клязьмі (1185-1189 рр.) й заперечує при цьому проф. Г. Павлуцькому (а не І. Грабареві, як думає др. Я. Пастернак),⁵⁸ який цілком слушно знаходить деяку подібність плянів Десятинної церкви у Києві та Успенського собору в Володимирі на Клязьмі.⁵⁹ (Реконструкцію первісного пляну фундаментів Успенської церкви в Галичі й пізнішої добудови галерій подаємо для порівняння з трохи подібною добудовою галерій Десятинної церкви, ст. 45).

Сильні впливи великокняжого Києва були виразними ще кілька століть в архітектурних композиціях й, особливо, в плянах мало не всіх українських й пізніших російських храмів, навіть тоді, коли ці храми вже вбралися в романські архітектурні форми. Час від часу запозичаються вони в будівництві церков аж дотепер. Розквіт ранньоукраїнської архітектури, започаткований Десятинною церквою й блискуче завершений катедрою св. Софії в Києві, відкрив окремий й надзвичайно змістовний розділ в історії архітектури Сходу Європи.

ОБМІРИ, РЕСТАВРАЦІЇ І НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ АРХІТЕКТУРИ КАТЕДРИ СВ. СОФІЇ

З першої чвертини XIX ст. історія Києва збагачується на цілий ряд надзвичайно цінних дослідів і на археологічні відкриття, в яких участь брали тодішні київські вчені: митрополит Євгеній Болховітин, М. Берлінський, археолог К. Лохвицький та ін. Року 1835, у зв'язку з важливими археологічними відкриттями в Києві, був заснований „Временный Комитетъ для изысканія древностей въ Кіевѣ”. Рівночасно провадяться обмірні роботи стародавніх пам'яток архітектури Києва, на основі яких складаються кресленики їх розрізів та фасад. Ретельні обміри катедри св. Софії були виконані (ще задовго до заснування „комитета изысканія древностей” артистом-архітектором Дм. Івановим та археологом Ал. Єрмолаєвим в 1810 р.). На основі цих обмірів були складені рисунки плянів, розріз та фасада катедри. Ці документи разом з іншими рисунками київських пам'яток (всіх їх було 19) знаходились в Імператорській публічній бібліотеці в Петербурзі; в 1847 р. їх там знайшов і скопіював для своїх праць Н. Закревський,⁶⁰ (ст. 48, 49).

Але ще ціннішим документом є для нас праця академіка архітектури Ф. Солнцева, видана у вигляді двох розкішних альбомів великого формату (в чотирьох частинах) з детальними обмірами, ре-

тельними малюнками фресок і мозаїк, креслениками плянів, розрізів, фасад і окремих архітектурних деталей, а також з рисунками реконструкцій первісного вигляду катедри св. Софії⁶¹.

За царським наказом з 1843 року почалось „полное возобновление Софийского собора”, яке тягнулось цілих десять років.

Року 1864 були перестелені чавунними плитами всі підлоги на чверть метра нижче тоді існуючих (за винятком тільки підлог вівтарної частини храму).

Західню частину катедри перебудовано в 1882 р.; перебудова (власне — більше добудова) цього західнього нартексу в псевдовізантійському стилі збереглась до цього часу. Тоді ж прокладено теплові камери ogrівання катедри, якими пошкоджено не тільки старовинні мозаїчні підлоги, але прорізано також й всі поперечні фундаменти храму. Коли проводились всі ці роботи зовні й всередині катедри, то за збереження виявлених архітектурних деталей, фрагментів нижніх частин фресок й мозаїчної підлоги мало дбали. Власне під час цих робіт були знайдені ті дорогоцінні уламки мармурових колон, карнизів й інші фрагменти, що знаходяться досі в західньому нартексі й в хрищальні катедри, але вони збереглись до нашого часу тільки завдяки втручання в цю справу проф. А. Прахова.⁶²

Щойно р. 1909 архітект й археолог Д. Мілеєв перевів дуже пильні дослідження первісних і пізніших підлог, які він виявив в головному вівтарі катедри. Його наукові доповіді й публікації на цю тему викликали велике зацікавлення до дослідження всієї підлоги катедри.⁶³

З 1920 р. розпочались архітектурні дослідження катедри Ф. Ернстом та І. Моргілевським, а в роках 1936-1940 — детальні археологічні дослідження, які провадилися комісією Софійського архітектурно-історичного заповідника, Інститутом історії матеріальної культури Української Академії Наук та Інститутом археології Академії Наук СРСР (керівник — проф. М. Каргер). Року 1946 ця ж комісія продовжувала свої археологічні дослідження. Дуже важливим відкриттям з цього часу є розкопи стародавньої цегельні (в північній частині Софійського придвір'я), в якій випалювали цеглу на муровання стін катедри св. Софії. Відомості про всі ці останні археологічні дослідження подано в докладній публікації проф. М. Каргера.⁶⁴

Київські історики архітектури Ф. Ернст та І. Моргілевський розпочали (з 1920-х рр.) ґрунтовне дослідження архітектури нашої катедри, яке (після репресування советською владою проф. Ф. Ернста) проф. І. Моргілевський провадив разом з науковими робітниками Софійського архітектурно-історичного музею аж до 1940-х рр.

Крім цих архітектурних досліджень, з 1935 р. провадилось дослідження і закріплювання мозаїк (ленінградський проф. Академії Мистецтв СРСР — В. Фролов), та розчистка фресок (московський проф. Академії Архітектури СРСР — П. Юкін).

В архітектурному дослідженні катедри св. Софії велику роль відігравала безперервна низка літописних даних та інших відомос-

тей, що відносно повно збереглися від початку існування св. Софії. Особливо важливими під цим поглядом документами виявились цінні малюнки голландського майстра XVII ст. Абрагама ван Вестерфельда, двірського маляра литовського гетьмана Януша Радзівіла.

Малюнки Софії, виконані Вестерфельдом в 1651 р. дали можливість проф. Ф. Ернстові та проф. І. Моргілевському розібратися в первісних архітектурних формах катедри, зокрема в зовнішніх її частинах — західній, північній і південній.

Оригінал альбому з малюнками пам'яток київської старовини, виконаний Вестерфельдом, зник, як гадають, у родовому масткові Радзівілів, у м. Несвіжі під час російсько-французької війни 1812 р. Але, на щастя, з цього альбома було зроблено копію для останнього польського короля Станіслава II Августа Понятовського. В 1904 р. цю копію знайшов у бібліотеці Імператорської Академії Мистецтв академік Я. Смірнов. В копії згаданого альбома серед дуже цінних малюнків тогочасного Києва є також кілька малюнків св. Софії з підписами латинською мовою, інколи, щоправда, неправильно поданими. В цих малюнках намагався зорієнтуватись акад. Я. Смірнов у своїй праці „Рисунки Києва 1651 г. по копіямъ ихъ конца XVIII вѣка”,⁶⁵ а також Н. Окунєв у своїй статті про хрищальню Софійського собору.⁶⁶

Хоч на малюнки Вестерфельда цілком покладатись не можна, бо він, змальовуючи старанно деталі, все ж захоплюється більше руїнами і за цими мальовничими, порослими бур'яном руїнами стін зовнішнього опасання не бачить самих мас храму, проте Ф. Ернстові та І. Моргілевському в 1925 р. пощастило зондаціями в тинку як зовні, так і в середині споруди (в обох її поверхах) визначити місця пізніших перебудов і виявити первісні архітектурні форми та деталі. Порівняння малюнків Вестерфельда з відповідними частинами катедри св. Софії дало можливість дослідникам виявити також і деякі неточності в самих малюнках, а також хибність пояснень до них, допущених, очевидно, копіїстом, хоча декотрі малюнки під поглядом точності є бездоганні. Докладніше спинимось на розшифруванні цих малюнків проф. І. Моргілевським.⁶⁷

На одному з малюнків з написом: “Pars Academiae Kijoviensis versus Orientem” Вестерфельд зображує середню частину південного опасання св. Софії, що являє собою відкриту потрійну аркаду на гранчастих стовпах. Над кожною аркою розташовані неглибокі двохсхідчасті ніші. З обох боків арка обмежена пілястрами, за якими з правого і лівого боків видно такі самі арки, але не відкриті, а замуровані, з невеликим віконцем у кожному замурівку (ст. 60 вгорі).

В просвіті передньої відкритої аркади видно другу, дальше розташовану й так само відкриту аркаду, але оперту вже не на гранчасті стовпи, як попередня, а на квадратів в пляні стовпи з півколонками на їх гранях. Цей малюнок частини колишньої партерової південної галерії цілком відповідає сучасній частині південної стіни катедри, де тепер є вхід до Успенської нави. (Щоб легше орієнтува-

тись, з яких позицій Вестерфельд виконував малюнки, подаємо тут план катедри св. Софії з приблизним зазначенням позицій і напрямку малюнка (ст. 58). В даному разі малюнок виконано з позиції 1.). Крім надбудови тут другого поверху, бачимо ще такі зміни: в замурівках усіх трьох, колись відкритих арок зроблено двері сучасного входу (в центральній арці) і вікна (в бокових арках). Ніші над ними так і залишились — за винятком крайньої правої, яка на малюнку Вестерфельда показана напівзруйнованою. Вона зникла зовсім під пізнішим тинком. Крайня ліва пілястра, що її так виразно видно на малюнку Вестерфельда, також опинилась під змурованим на її місці в XVII ст. контрфорсом. За правою від колишньої потрійної аркади пілястрою тепер бачимо в замурівку арки вікно на тому ж місці, що й на малюнку Вестерфельда, тільки значно поширене порівняно до первісного. Рештки шиферних імпортів аркади виразно видно навіть з-під досить грубого шару пізнішого тинку. Частини восьмигранних стовпів аркади були проф. І. Моргілевським очищені від тинку (їх видно на світліні); трохи згодом була відчищена від тинку і середня ніша над входом до Успенської нави. На внутрішній поверхні центральної арки після розчистки виявлено рештки фрескового розпису, а праворуч ніші, над нею — декоративний, викладений з цегли хрест. Ці розкриття свідчать, що катедрa в XI-XII ст. не була зовні потинкована.

На малюнку Вестерфельда з написом: “Pars Academiae Kijovien-sis versus Occasum” (позиція 2, ст. 60) зображено ту саму частину зовнішньої галерії вже з середини. Ставши лицем на захід (в тому напрямкові, як показано на пляні стрілкою від позиції 2), побачимо ліворуч від себе ту саму потрійну аркаду на гранчастих стовпах, яку ми щойно розглядали на попередньому малюнку (зовні катедри), а праворуч — внутрішню аркаду на квадратних стовпах з півколонками (її ми вже бачили в просвіті зовнішньої аркади на попередньому малюнку Вестерфельда). Просто себе бачимо два рівнобіжні аркбутани, що підпирають два крайні суміжні поперечні простінки. Перший перед нами аркбутан, що підпирає поперечний простінок зараз же за аркадою, зруйнований; від нього залишилась, як бачимо на малюнку, тільки нижня частина (т. зв. п’ята). Тепер на місці цього зруйнованого аркбутану є стіна з апсидою (див. ст. 58), що відгороджує Успенську наву від нави Дванадцяти Апостолів. В просвіті підпорних аркбутанів бачимо на малюнку вхід до катедри через сучасну Апостольську наву. Цей вхід існує й досі. Далі за аркбутанами видно стіну південнозахідної вежі з вікном у її верхній частині. Під час надбудовування над галерією першого поверху (XVII-XVIII ст.) це вікно було замуроване; пізніше його перероблено на двері до теперішнього т. зв. Михайлівського відділу Софійського архітектурно-історичного музею. (В цьому відділі знаходяться перенесені сюди фрески і мозаїки зі зруйнованого в 1934 р. т. зв. Михайлівського монастиря).

На малюнку Вестерфельда, позначеному числом 313 (позиція 3, ст. 61), зображено партерову частину західної внутрішньої дво-

поверхової галерії і частину суміжної партерової галерії-опасання в напрямкові південь-північ. Щоправда, в лівій своїй частині (в зовнішньому партеровому опасанні) малюнок не зовсім відповідає дійсності, алеж на ньому можна пізнати відповідні сьогочасним місця в цій частині катедри, а саме: перший південний від головного входу аркбутан зовнішнього опасання, головний західний вхід (тоді з відкритої галерії-опасання, а тепер з західного нартексу з вікнами по обидва його боки, далі — пілястри по обидва боки головного входу, що відповідають розташуванню хрещатих стовпів у сусідніх бокових навах, і нарешті — відкриту аркову пройму проти нави св. Якима і Ганни. Тепер у цій арковій проймі маємо вікно. Зовсім слушно проф. І. Моргілевський з поясненням цього малюнка Вестерфельда зв'язує приміщення хрищальні.⁶⁸ Хрищальня на малюнку показана з відкритим отвором галерії, який пізніше замуровано (тепер в цьому місці — мале віконце) й позиція, з якої виконано малюнок включає також і видимість хрищальні.

Малюнок з написом: "Pars Academiae Kijoviensis versus Septentrionem" (позиція 4, ст. 61) зображує ту саму частину внутрішньої двоповерхової галерії і суміжну з нею партерову галерію, але вже в протилежному напрямкові (північ-південь). На цьому малюнку виразно пізнаємо головний західний вхід, відкритий вхід до цієї галерії з південної сторони (в просвіті якого змальовано людину) і конструкцію перекриття склепіннями по арках, що спираються на хрещаті в плані стовпи-пілони. Дуже виразно показано також шиферні карнизи та імпости арок. З правого боку на малюнку бачимо досить докладно змальовану конструкцію партерової галерії, що складається з стовпів-пілонів, підпорних аркбутанів, арок і склепінь.

Дуже цікавий і разом з тим не зовсім зрозумілий у своїй правій частині є малюнок Вестерфельда з написом: „Ecclesia Parochialis S. Nicolai, ad quam Prospectu Campanile S. Michaelis Kijoviae anno 1651 delineata" (позиція 5, ст. 64), де зображено південнозахідний кут катедри. В повному розумінні слова бездоганною є середня частина малюнка, де в проїмі відкритої арки зображено хрищальню (баптистерій). Майже з фотографічною точністю маляр показав фресковий розпис хрищальні XI ст., замурівок арки XII ст. з апсидкою і віконцями-люнетами (навіть з існуючою і досі розколинкою в мурі над правою люнетою), а також фресковий розпис замурівки арки XI ст. і апсиди XII століття. Зате поряд з такою щойно згаданою точністю бачимо в проїмі сусідньої арки (ліворуч) чомусь боком поставлений аркбутан, тоді коли він повинен бути не рівнобіжний до арки, а перпендикулярний. В усякому разі обидві ці частини малюнка (середня і ліва) відповідають зображуваному місцю катедри, хоча власне ліва частина не збереглась до цього часу зовсім, а арка хрищальні була пізніше замурована. (Замість відкритої колись вхідної арки до хрищальні маємо тепер вікно, а вхід до неї зроблено з середини західного нартексу). Щодо наріжної південнозахідної вежі, зображеної тут круглою, а не квадратною, якою вона була і є (як це доведено вже зондаціями стін вежі, зробленими проф. Моргілевським),

то це вже або фантазія самого маляра, або помилка копіювальника. Східню частину цієї самої вежі, на малюнку з написом “Pars Academiae Kijoviensis versus Occasum” (позиція 2) Вестерфельд показав прямою, а не циліндричною; яким же чином вежа стала циліндричною з західнього боку? Крім того, на малюнку з написом: “Monasterium S. Sophiae juxta quod Janussius Princeps Radzivil Belli Dux Triumphator anno 1651...” (див. ст. 64), де зображено всю східню фасадну катедри св. Софії, Вестерфельд малює дах над цією вежею абсолютно цілим, а не таким зруйнованим, як на даному малюнку. Проф. І. Моргілевський закидає неуважність копіювальникові,⁶⁹ але імовірно, що копіювальник тут нічого не завинив, а сам Вестерфельд, як слушно говорить далі проф. І. Моргілевський, міг домалювати цю вежу вже деінде, можливо вдома. Пам’ятаючи, що вежі зсередини обидві циліндричні, він зробив дану вежу і зовні циліндричною, користуючися з подорожніх шкіців. Плутаний напис під цим малюнком зі згадкою ...“Campanile S. Michaelis Kijoviae...” міг би навести на думку, що Вестерфельд домалював тут вежу київського Михайлівського монастиря, але й там вона не могла бути зовні циліндричною. (Пrawdopodobно, що цей малюнок привів до помилки К. Шероцького, який подає в своєму путівникові по Києву плян катедри св. Софії з заокругленими з західньої сторони вежами.⁷⁰ Що малюнок домальовувався з пам’яті, про це свідчить зображення якоїсь ніби розвантажувальної арокки над відкритою аркою, в проїмї якої бачимо такий досконалий малюнок східньої стіни і апсиди хрищальні. Справді це мала б бути одна з тих ніш, які ми вже бачили над аркатурою південного входу (див. малюнок Вестерфельда з написом: “Pars Academiae Kijoviensis versus Orientem”). Подібних неточностей в малюнках Вестерфельда чи копіях з них є досить.

На малюнку з так само, як і на попередньому, мало зрозумілим написом: „Porta Platea Monasterij S. Michaelis ad quam Hospitale S. Spiriti Kijoviae 1651” показано частину північної стіни катедри (позиція 6, ст. 65) із входом через арку до партеру західньої поверхової галерії. На порівняльний до цього малюнка світлині бачимо такі пізніші зміни в цьому місці: замість відкритої вхідної арки маємо тепер на всю арку велике вікно, права від арки пілястра замурована контрфорсом, мале віконце в замурівку сусідньої з цією пілястрою арки відносно збільшене, а відкрита колись арка за правою пілястрою наглухо замурована. Звертаємо увагу на дуже характерний деталь: на цьому, як і на попередньому малюнку, показано низенькі цоколі, які пізніше (в XIX ст.) були підмуровані цеглою значно вище — до їх теперішнього рівня.

Внаслідок цих порівнянь малюнків Вестерфельда з відповідними до них місцями сучасних частин катедри, а також внаслідок зондажного часткового дослідження старих мурів, проф. І. Моргілевський приходить до висновку, що зовнішні партерові галерії-опасання були оперті на підпорні аркбутани відповідно до кількості простінків галерій, що в свою чергу відповідали простінкам нав і трансептам катедри, а саме: південне опасання — чотири аркбутани, за-

хідне — п'ять і північне також п'ять. Щоправда, в зазначеній уже праці проф. І. Моргілевського читаємо, що аркбутанів у північному опасанні було шість,⁷¹ але приймаємо це тільки за друкарську помилку, бо далі дослідник говорить, що всіх аркбутанів було чотирнадцять, посилаючись при цьому на свій реконструктивний рисунок ізометричного плану катедри. Один з тих аркбутанів проф. І. Моргілевський очистив від пізнішого замурівку в західній галерії (теперішньому нартексі) перед північнозахідньою вежею, при чому на внутрішній поверхні цього аркбутану виявились фрагменти фрескового розпису. Дуже цікавим є також те, що в деяких місцях дотикання конструктивних елементів зовнішньої партерової галерії до старших мурів катедри виявились після зондажів теж фрагменти фрескового розпису. З цього випливає висновок, що зовнішню галерію добудовували до вже закінченої і навіть оздобленої зовні фресковим розписом споруди храму. Роблено це, очевидно, в зв'язку з потребою поширити катедру і спорудити ще одну вежу, а також з причини розпору стін, що незабаром дався взнаки; тоді підпорні аркбутани галерії, що відігравали роль контрфорсів, прийняли на себе цей розпір.

На малюнокві Вестерфельда з написом: “Monasterium S. Sophiae, juxta quod Janussius Princeps Radzivil Belli Dux Triumphator anno 1651 . . .” і т. д. (ст. 64), зображено урочистий в'їзд литовського гетьмана Януша Радзівіла з військом на площу св. Софії. Зображення цілої урочистості було для Вестерфельда основним завданням, однак ми звертаємо увагу на архітектурну сторону малюнка. Праворуч катедри зображено дуже цікаву дерев'яну дзвіницю, поруч з нею був якийсь будинок (правдоподібно, настоятеля або когось з духовних осіб Софійського монастиря). Всього будинку не видно з-за суцільної огорожі, а тільки дах з характеристичними для тогочасної української архітектури заломами (подібні форми дахів ще відносно збереглися на чернечих корпусах Києво-Печерської лаври). Ліворуч катедри (приблизно на місці теперішньої дзвіниці) — дерев'яна надбрамна вежа. В лівій частині малюнка ледве помітно зображені Золоті ворота, через які проходять шеренги Радзівілового війська. На передньому пляні Софійської площі стояла, як бачимо на малюнокві, типова українська „фігура” — хрест з розп'яттям, покритий дашком. Але найцікавішими для нас у даному разі є зображення самої катедри св. Софії. Тут ми бачимо її майже в ортогональній проєкції зі східної сторони і навіть у відносно доброму вигляді, як вона і могла тоді виглядати після відбудови її митрополитом Петром Могилою (який проте не встиг закінчити ремонту зовнішніх галерій катедри з західнього, південного і північного боків). Покриття бань, апсид і навіть верхів обох веж, що видніють з-поза мурів, виглядають ніби щойно після ремонту. Щоправда, Вестерфельд зображує чомусь південнозахідню вежу на одному малюнокві (див. позиція 5) з напівзруйнованим дахом, а на другому (позиція 2) — зовсім без даху. Пояснити ці очевидні розбіжності можна або мимовільною фантазією маляра, або ж (якщо дах зазначеної вежі був дійсно зруй-

нований чи напівзруйнований) свідомим бажанням Вестерфельда показати урочистість в'їзду гетьмана Радзівіла перед такою величною київською спорудою, як катедра св. Софії, в її цілому, абсолютно непошкодженому стані. Тому Вестерфельд малює тут неправдоподібні покриття обох, внутрішньої і зовнішньої, галерій (з південної і північної сторін); це покриття виглядає у нього як суцільний односхилий дах з малоймовірними архітектурними і декоративними готично-ренесансовими деталями. Так, наприклад, внутрішня і зовнішня північні галерії показані на малюнку з суцільною східною глухою стіною, південною під односхилий, спільний на обидві галерії дах. На гребеневі цієї стіни бачимо декоративні прикраси у вигляді готичних т. зв. крабів, а північна стіна зовнішньої галерії ніби має ренесансовий атик, завершений фігурними різьбами. Все це малоймовірне тому, що на попередніх малюнках Вестерфельд всі зовнішні галерії (в тому числі і північну, яку тут він так старанно прикрашає) показані в руїнах. Проте малюнок дуже цінний для дослідника своїм відносно правдивим показом найстаршої частини катедри. Всі п'ять вітварних апсид, бані, що видніються за ними, а також південна внутрішня одноповерхова галерія (за винятком покриття даху над нею) в основному відповідають тогочасному виглядові (1651 р.) цієї частини катедри. Вестерфельд докладно показує тут два контрфорси обабіч головної вітварної апсиди, споруджені незадовго перед тим (в 1640-х рр.) митрополитом П. Могилою для укріплення стін вітварних апсид, досить правдиво подає розташування і число вікон у підбанниках копул, а також вікон і ніш у вітварних апсидах, при чому в нішах показано якісь натяки на фрески. На стіні внутрішньої південної галерії зображено вікно її першого поверху, яке збереглося і до цього часу. Проф. Моргілевський робив зондації навколо цієї віконної пройми і виявив, що вона лишилась незмінною від княжих часів, тільки була затинкована. Отже внутрішні галерії катедри були одноповерхові, але проф. І. Моргілевський після своїх зондацій зауважив, що перший поверх галерії не зв'язаний з основним корпусом будови, а відокремлений від неї широким швом (ст. 67). З приводу цього дослідник робить висновок, що: „надбудова другого поверху внутрішньої галерії не була явищем випадковим, а входила до загального плану будови, — тільки не була зв'язана з корпусом храму з конструктивних міркувань”.⁷² Академік Ол. Новицький робить в зв'язку з цим протилежний висновок, показуючи в своїй реконструкції первісного вигляду св. Софії, а також у реконструкції її початкового плану цю двоповерхову галерію одноповерховою,⁷³ ст. 75.

На ґрунті своїх досліджень проф. І. Моргілевський виконав обмірні, зондажні і реставраційні роботи зовні і в середині катедри з метою виявити її первісний вигляд (ст. 68-72). Приділяючи найбільшу увагу показові відчищених ним від пізнішого тинку більших площин стін (наприклад, на вітварних апсидах), проф. І. Моргілевський не встиг за свого життя († 1943 р.) довести до кінця і опублікувати свої дослідницькі роботи — як про катедру св. Софії, так і про інші будови княжої України (зокрема пам'ятки архі-

тектури княжої доби в Чернігові, Каневі тощо). Зате проф. І. Моргілевський закінчив ретельні геодезичні обміри катедр і на підставі цих обмірів склав плян першого поверху (ст. 54), (плян другого поверху на рівні підлоги галерій так і залишився недокінчений), розрізи, кресленики окремих архітектурних деталей та ін. Серед них заслуговує на увагу рисунок аксонометричної реконструкції катедр, опублікований дослідником в уже згадуваній нами його праці (ст. 73). Вдруге ця аксонометрична реконструкція була повторена в праці проф. В. Січинського *"Monumenta Architecturae Ucrainae"*.⁷⁴ Проф. Н. Брунов у своїй статті „К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры”⁷⁵ також вміщує аксонометричний рисунок св. Софії проф. Моргілевського, але він не згоден з ним у таких двох пунктах щодо найдавнішої частини катедр: 1) західня галузь хреста показана в тій формі, яку вона має тепер, тоді як вона ґрунтовно була перероблена в XVII-XIX ст.; 2) галерія, що опасає п'ятинавову центральну частину і що відноситься до первісної частини будови, показана в нижньому ярусі відкритою і складається з хрестоподібних (у пляні) стовпів, з'єднаних між собою арками, а в верхньому ярусі вона показана закритою глухими стінами з вікнами і перекрита склепінням. Справді ж, нижчі стовпи і склепіння несли відкриту зовнішню галерію, розташовану на рівні хорів катедр і огорожену невисоким парапетом.⁷⁶ Слушно зазначаючи, що проф. І. Моргілевський своєю аксонометричною реконструкцією доводить неправильність попередніх реконструкцій катедр св. Софії (акад. О. Новицького), проф. Н. Брунов погоджується з Моргілевським тільки в одному випадкові, а саме, що зовнішня партерова галерія прибудована до центральної (первісної) частини катедр пізніше, але при цьому проф. Брунов від себе ще додає, що разом з цією галерією були збудовані й обидві вежі зі сходами на хори.⁷⁷ Але власне тут він неслухно накидає проф. І. Моргілевському свій хибний погляд. Справді проф. Моргілевський ніде не писав і ніде не говорив про одночасність збудування обох софійських веж. Навпаки, він зазначає: „Щодо питання про час, який мусів був пройти між будуванням двох частин собору — будови внутрішнього і зовнішнього опасання з баштами, — то цей час не міг бути дуже довгим. Бо з одного боку — між будівельними матеріялами обох частин майже не помічається різниці, а з другого — трудно допустити, щоб храм довго міг обходитися без сходів на хори, або з тимчасовими дерев'яними сходами.”⁷⁸ А під час своїх лекцій в Київському інституті мистецтва, керуючи екскурсіями по Софійській катедрі і в численних своїх рефератах проф. І. Моргілевський завжди зазначав, що північнозахідня вежа збудована одночасно або майже одночасно з первісною основою частиною катедр (тобто, в тому самому XI ст.), а південнозахідня — пізніше, як припускає проф. І. Моргілевський — в XII ст.

В своїй же аксонометричній реконструкції проф. І. Моргілевський мав на меті показати первісну основну масу споруди, не вдаючись у питання черговості і часу збудування обох веж з зовнішнім опасанням. Суцільні шви, що відмежовують мурування веж від ос-

новної частини храму, показані проф. І. Моргілевським на його партеровому пляні катедри, могли служити осідальними швами незалежно від часу збудування одної чи другої вежі (щоправда, проф. І. Моргілевський не зазначив подібного шва з південної сторони південнозахідньої вежі).

Отже, проф. І. Моргілевський, очевидно, зовсім не мав на увазі підпирати думку проф. Н. Брунова щодо одночасности збудування обох веж. До того ж проф. Н. Брунов зігнорував дуже важливі джерела про спорудження зовнішнього опасання разом з другою вежею, датовані 1055-1062 рр.⁷⁹ (зі змісту цієї вказівки ясно, що перша вежа на той час уже існувала).

Щодо зазначених вище пунктів, де проф. Н. Брунов не погоджується з аксонометричною реконструкцією проф. Моргілевського, то тут проф. Н. Брунову належить першість у припущенні наявності двох восьмигранних стовпів у західній частині архітектурного хреста катедри, ідентичних з такими самими стовпами в південній і північній частинах. Російський дослідник ці стовпи передбачив у своєму пляні катедри ще в 1923 році.⁸⁰ Пізніше основи цих стовпів були виявлені *in situ* під час археологічних досліджень підлоги 1938-40-х рр., і в аксонометричній реконструкції проф. Моргілевського, опублікованій року 1922, вони ще не зазначені. Припущення проф. Н. Брунова щодо відкритої зовнішньої галерії з невисоким парапетом на рівні хорів катедри не підтвердилось останніми дослідками Української Академії Архітектури, (див. „Архітектурні Пам'ятники”, Збірник наукових праць Інституту історії і теорії архітектури Академії Архітектури Української РСР, Київ 1950, ст. 47, 48). Отже другий пункт заперечення проф. Н. Бруновим аксонометричної реконструкції проф. І. Моргілевського уневажнено новими дослідками й натурними вимірами галерій катедри св. Софії (ст. 50-52).

В усякому разі більш як двадцятирічні дослідження храму св. Софії, ведені проф. І. Моргілевським разом з науковим колективом Софійського архітектурно-історичного музею (заснов. 1929 р.), за винятком деяких, розуміється, неточностей, мають велику наукову вартість. На підставі їх були виконані точні обмірні кресленики катедри, а також правдоподібний реконструктивний модель, що зображує св. Софію в імовірному первісному її вигляді (знаходиться тепер серед експонатів Софійського архітектурно-історичного музею). З цим моделем трохи споріднені реконструктивні рисунки катедри, що їх виконав професор К. Конант (за консультацією проф. І. Моргілевського).⁸¹ (ст. 78-81).

На цих рисунках зображено нашу катедру в двох варіантах: — у її первісному ще ніби не закінченому вигляді (з однією партеровою галерією, без вежі зі сходами на хори) і в закінченому вигляді — з внутрішньою поверхнею й зовнішньою партеровою галерією та з обома вежами. Ці студії проф. К. Конанта дуже цікаві й ефектовні у виконанні; вони більш-менш правдиво відображають найновіші висновки дослідників про первісний вигляд катедри св. Софії. Проте

проф. К. Конант не відчув у своїх варіантах реконструкції св. Софії м'яких і привабливих нюансів, таких характеристичних у нашій старокняжій архітектурі. В реконструкціях проф. Конанта не відчувались виразно тогочасні будівельні матеріали, з яких була споруджена катедра св. Софії. Майже пласкі дахи над партеровими зовнішніми галеріями, мало не трицентрової форми покриття склепінь, присадисто-сферичні покриття бань, циліндричні підбанники тощо нагадують більше сьогочасні конструкції, аніж цегляно-муровані конструкції київських будов великокняжої доби. Але поза цими застереженнями реконструктивні рисунки проф. К. Конанта являють собою наукову вартість з огляду на правдиву побудову основних об'ємів катедри і правильне відчуття загальних пропорцій.

Проф. Н. Брунов у своїх схемах реконструкції фасад й перспективного рисунку розглядає катедру св. Софії (як і в його порівняннях із собором Василя Блаженного та ін.) тільки з однією партеровою галерією.⁸² В цих схемах він надав катедрі дуже присадистого вигляду, при чому тут не додержано пропорцій не тільки загальних об'ємних мас будови, а навіть окремих частин (бані, підбанники, покриття конх апсид, вікна, ніші тощо). Що тут майже все не відповідає своїм розмірам й дещо навіть пропущене (як, напр.: бокові ніші головної апсиди, імпости та ін.), дуже легко переконатися, порівнявши схеми реконструкції проф. Н. Брунова з багатьма ілюстраціями, на яких катедра св. Софії зображена з усіх боків як у загальному вигляді, так і в деталях (ст. 77).

Отже, як з усього видно, остаточне встановлення первісного вигляду катедри св. Софії в Києві, а також її вигляду по добудовах в XI-XII ст., є ще проблема ближчого або дальшого часу. Однак реконструкція-модель, виконана науковими співробітниками Софійського архітектурно-історичного заповідника та реконструктивні рисунки проф. К. Конанта є найправдоподібніші на теперішній час.

ІНТЕР'ЄР СОФІЙСЬКОЇ КАТЕДРИ

Внутрішня оздоба катедри св. Софії ще й сьогодні вражає глядача своїм великим багатством. Чимало тут бракує від старокняжчих часів. Але все ж масивні, хрестоподібні в пляні стовпи — пілони партеру, що, виструнчившись правильними рядами, поділяють катедру на поперечні і подовжні нави, луки і склепіння півциркулярної римської форми, що перекривають ці ряди пілонів; шиферні імпости, на які опираються ці луки; різьблені шиферні бильця емпорів і різьблені мармурові княжі саркофаги; пучкові, прикрашені лізенами стовпи потрійних аркад на галеріях-хорах; мозаїки головної бані, тріумфального та бічних луків і головної вівтарної апсиди, а також цілі композиції й рештки давніх фресок на стовпах, над луками, на стінах апсид та веж — все це ще нагадує про первісну велич оздоблення катедри св. Софії (ст. 86-93).

Теперішнє освітлення теж уже не те, що було за княжих часів. З причин добудувань і надбудувань, що викликані були потребою зміцнити катедру після її неодноразових руйнувань, деякі частини, а особливо південна і північна нави, утворені внутрішніми галеріями, стали затемненими. З давніх часів збереглось кілька віконних переплетів з восьмикутними олив'яними отворами для шкла (експоновані в західньому нартексі). Їх, звичайно, датують XVII ст., хоч вони, правдоподібно, були тієї ж форми й також з олив'яними отворами ще й за княжої доби.

З решток колишньої архітектурної оздоби катедри за княжих часів можна ще дещо побачити в західньому нартексі і в хрищальні, де в основному зосереджено експозицію сьогочасного Софійського архітектурно-історичного музею.

Тут, разом з експонованими зразками будівельних матеріалів за княжої доби України, можна розглянути також їх деякі архітектурні деталі. В хрищальні катедри зосереджено будівельні матеріали, що їх ужито при спорудженні св. Софії, а також матеріали з будов катедри Спаса-Преображення та Успенської церкви Єлецького монастиря в Чернігові, київської Десятинної церкви та ін. давніх храмів.

В нартексі експоновано різьблені з каменю (шиферу та мармуру) княжі гробниці, фрагменти давньої мозаїчної підлоги з Десятинної церкви, рештки первісного цинового покриття Софійської катедри (у вітринах), будівельну цеглу княжих часів з відбитками клейм майстрів XI-XII ст., гіпсові відливи клеймованих керамічних виробів з цегельняк княжого часу, плитки, уламки мармуру з різних оздоб, мармурові капітелі, бази і фусты колон з колишнього мармурового вхідного портика. Тут же знаходяться мармурові різьблені капітелі з колонок Софійської передвітарної перегороди XI ст. і уламки різьблених мармурових одвірків колишнього західнього порталю катедри. В різьбленому орнаменті цих уламків знаходимо мотиви, що й досьогодні вживаються в українській дереворізьбі. З-поміж інших різьб з київських храмів, звертає на себе увагу фрагмент шиферної плити, встеленої суцільним різьбленим плетінковим орнаментом. В цьому ж приміщенні експоновано і т. зв. голосники XI ст., що мають вигляд звичайних випалених глиняних глечиків, які вмуровувались у пазухи склепінь і в межилучники з конструктивною метою (щоби зменшити вагу мурування), а також для резонансу.

В одній із вітрин виставлено матеріали з мозаїчної підлоги катедри XI ст. і керамічні поліхромні плитки підлог XVII-XVIII ст., що були настелені замість зірваних свого часу руїниками первісних мозаїчних підлог (ст. 96).

Тут же, в нартексі, можна ознайомитися з технікою і процесом виконання мозаїчних і фрескових зображень. З цією метою у вітринах експоновано фрагменти фресок і мозаїк, а також смальту (скляний забарвлений стоп, з дрібних кубиків якого викладались по сировому ще тинку мозаїчні зображення).

Факт місцевого виготовлення мозаїчної смальти, що був констатований ще археологом В. Хвойкою під час розкопів Десятинної церкви, цілком підтверджується розкопами в катедрі св. Софії, де знайдені були шлаки-відходи по виготовленні смальти.

З виявлених археологічними розкопами (в 1939 р.) архітектурних деталей можна оглядати (*in situ*) рештки мармурових порогів з західного і північного порталів до катедрі. Ці пороги, як південний поріг, виявлений ще в 1936 р., показують рівень первісних підлог, при чому устійнено, що рівень підлоги центральної частини храму був трохи нижчий від рівня підлог у внутрішніх галеріях⁸³ (ст. 93).

Винятково важливою знахідкою є шиферна дошка з смальтовою інкрустацією, виявлена в південній частині архітектурного хреста пляну. По ній також точно визначається рівень первісної підлоги катедрі.

В західній частині архітектурного хреста можна оглядати основи двох цегляних восьмигранних стовпів, що були виявлені під час археологічних розкопів в 1939 р. Змуровані на суцільному стрічковому фундаменті (як і скрізь під стінами й опорами катедрі), вони були колись підпорами потрібної арки й стіни над нею, на якій знаходилась центральна фреска з зображенням частини сім'ї вел. князя Ярослава (кн. Ярослав, св. Володимир й княгиня Орина). Ця потрібна двоярусна аркада була цілком аналогічна до південної й північної аркад і відмежовувала собою західню частину емпорів. Тепер хори у цій частині коротші, бо під час відбудовування катедрі західню частину, як найбільше зруйновану, не реставрували до її первісного вигляду.

У вівтарній частині катедрі, після недавніх археологічних розкопів, можна бачити також рештки давніх підлог, виявлених нижче від настелених чавунних плит XIX ст., а саме: первісну мозаїчну XI ст., другий шар — з полив'яних керамічних фігурних плиток XVII ст. і третій шар з шестигранних керамічних плит XVII-XVIII ст. (ст. 94-95).

Після досліджень археолога Д. Мілєєва (1909 р.), щойно в 1936 р. були переведені ґрунтовні археологічні розкопи цієї крайньої південної нави від західної її стіни з апсидою вівтаря архістр. Михаїла включно. Цими розкопами були виявлені фрагменти первісної мозаїчної підлоги в південній частині (між стовпами південної тридільної арки) та шиферна плита з мозаїчною інкрустацією. У вівтарі архістр. Михаїла знайдено тільки невеликі рештки пізнішої підлоги (XVII ст.) з полив'яних плиток, що була настелена на 20-25 см. вище рівня первісної підлоги.

1939-1940 рр., за пляном дослідницьких робіт Вченої Ради Софійського заповідника, повністю розкопано площі центральної нави, обох північних нав й середньої південної нави (суміжної з центральною). Коли були зняті з цих площ чавунні плити й викинуто цегляне вимощення, піщану підсипку й підготовку підлог XIX ст., аж тоді виявлено (на глибині 0.60-0.70 м.) суцільну й дуже міцну

цем'яночну підготовку первісної підлоги (суміш вапняного розчину з домішкою дрібно товченої цегли).

Ця підготовка до первісних мозаїчних підлог (можливо навіть з фрагментами мозаїк) була цілковито знищена у місцях прокопаних каналів т. зв. амосовської системи ogrівання 1882 р. та в місцях пізніших поховань (XVII-XIX ст.), виявлених розкопами 1936 року.⁸⁴ Однак в добре збережених місцях підготовки до підлоги XI ст. можна виразно простежити техніку й особливості тогочасних мозаїчних робіт. Підготовка до мозаїчної інкрустації складалась з трьох шарів: на ґрунт першого, вже вирівняного й затверділого вапняного розчину з дрібною цеглою накладався тонкий шар цем'яночного розчину, на поверхні якого, доки він ще був сировий, якимсь гострим (металічним) струментом накреслювали рисунок (т. зв. граф'я) й вже по цьому рисункові викладалася (вірніше — втискалася в новий свіжий розчин) смальта мозаїчної підлоги. Бездоганна точність ліній бордюру, кругів та рисунку цілої композиції мозаїки свідчить про те, що майстри вживали лінійки й циркуля.

З чотирьох виявлених фрагментів мозаїчної підлоги найкраще зберігся фрагмент між стовпами південної тридільної арки центральної нави. Тут же, зі східного боку південносхідного стовпа виявлено дуже раннє (не пізніш XII ст.) ремонтування мозаїчної підлоги, що пояснюється угинанням її в зв'язку з осіданням стовпа. Подібне явище спостеріг археолог Д. Мілєєв також і у вівтарній частині катедри.⁸⁵

Коло північної тридільної арки (між північнозахідним восьмигранним й хрещатим стовпами), де були знайдені рештки шиферної, інкрустованої смальтою плити, також були поруч з нею виявлені фрагменти мозаїчної підлоги й цем'яночної підготовки з розкресленим рисунком. Тут рисунок відмінний від рисунку підлоги в південній частині храму коло тридільної арки: у південній частині в рисункові на підготовці переважали прямі лінії, а в північній — рисунок складався з композиції переплечених між собою концентричних кругів різного діаметру. На жаль, як у південній, так і в північній частинах ці дорогоцінні фрагменти були перерізані опалювальними каналами (р. 1882).

У вівтарі свв. Петра й Павла, по обидва боки прорізаного опалювального каналу також розкопано фрагменти мозаїчної підлоги й підготовки з рисунком. Хоч прорізкою каналу й знищено саме середню частину стародавньої підлоги (чи тільки підготовки), однак з частин рисунку на підготовці й з фрагментів мозаїк можна собі приблизно уявити цілу композицію первісної мозаїчної підлоги цього вівтаря, що складалась з широкої обрамлювальної смуги попід стінами й декорованої концентричними кругами центральної частини. Обрамлювальна смуга була вистелена різнокольоровою смальтою (жовтий, зелений, фіялковий і синій кольори) квадратної й трикутної форм, майстерно уложеною в шахівницю. Чергування більших і менших квадратиків та трикутничків з відповідним кольоро-

вим добором дуже подібне до композицій рисунку на українських тканинах.

В головній вівтарній апсиді археологічними розкопами 1940 р. виявлено аж три підлоги, що лежали під паркетною підлогою 1909 р., яка замінила собою підлогу з чавунних плит 1882 р. Під паркетною підлогою (на глибині 0.25 м.) знаходилась підлога XVIII ст. щільно вистелена шестигранними цегляними плитками. Під нею, на глибині 0.70-0.75 м. від верхньої (паркетної) підлоги, знаходилась підлога XVII ст. з тонких круглих, полив'яних різнокольорових плиток синього, жовтого, зеленого й білого кольорів й лекальних плиток одного зеленого кольору. Такого ж сорту полив'яними плитками, тільки квадратної форми й відповідно пристосованими до характеру й кольорів мозаїчного пано (нижче мозаїчної композиції із зображенням святих), були заповнені місця, де в цьому пано бракувало смальтових і мармурових плиток XI ст. Як це репарування пано на нижній частині стін головного вівтаря, так і настелення тут підлоги полив'яними плитками належить до часів репарації й оздоблення катедри за митрополита П. Могили (1640-х рр.).

Тільки в тих місцях, де полив'яні плитки підлоги XVII ст. були зруйновані, археолог М. Каргер виявив фрагменти первісної мозаїчної підлоги складного геометричного орнаменту, виложеного смальтою темночервоного, жовтого й світлозеленого кольорів. М. Каргер не міг визначити по невеличких фрагментах загальної композиції рисунку мозаїчної підлоги XI ст. й подає тільки опис археолога Д. Мілеєва (1911 р.), в якому говориться, що композиція цієї підлоги складалася з бордюри, виложеної великими прямокутними плитками смальти червоного кольору, всередині був вписаний круг з таких же плиток, в центрі його — менший круг, а решта була заповнена узором з трикутної квадратної й прямокутної смальти.⁸⁶

Отже це була композиція рисунку мозаїчної підлоги типу омфалія, відомого з царгородських палаців й херсонеських храмів. У нас подібні омфалії були знайдені в храмах княжої доби: в Десятинній церкві, в Успенській переяславській і в церкві дванадцяти апостолів у Білгородці.

Багатобарвні мозаїчні підлоги катедри св. Софії та мозаїчні пано в її головному вівтарі з характеристичними типово українськими геометричними рисунками та добором барв (або у вигляді шахівниці з дрібних квадратів, що нагадує мотиви плахт, або у вигляді окремих більших квадратів, обрамованих зубчастими, спеціально викладеними берегами) — є виріб чисто місцевий.

В тому ж інкрустаційному характері витримана оздоба мармурового митрополичого трону (ст. 86) на горному місці головного вівтаря та оздоба декоративного хреста на стіні цього вівтаря. Тут візантійська, вирізьблена у мармурі плетінка спинки трону, а також інкрустоване заповнення лука над хрестом композиційно поєднується з українським мотивом інкрустації рівнобічними трикутниками.

Те саме можна сказати і про різьблені шиферні плити парапетів, вправлених поміж стовпами хорів. Вже самим матеріалом (волинський лупак) вони свідчать про місцеве виготовлення. Розбиття їх рельєфу осями симетрії та окремими геометричними фігурами — так само, як і заповнення різьбою цілої площини — дуже подібне до композицій дереворізби сьогочасних українських ужиткових речей. В даному разі ця композиція виглядає як широко розповсюджений на той час візантійський орнаментальний мотив плетінки та символічна орнаментация (хрести, риби, хризми, птахи та ін.). Всіх цих плит-парапетів на емпорах збереглося одинадцять і два фрагменти (ст. 90, 91).

Різьба парапетних плит дуже споріднена з різьбою на саркофагах, фрагментах мармурових одвірків й на мармурових капітелях колон передвітарної перегороди (чи ківорію над престолом, як вважають П. Лашкарьов та Ю. Асеев).⁸⁷

З ікон давнішого місцевого письма в катедрі зберігалась до 1943 р. (до відходу німецьких окупантів з Києва) ікона св. Миколи (Мокрого), що датується не пізніше від XIV ст. Вона знаходилась у невеличкому дубовому різьбленому кіоті на стіні Миколаївської нави (на хорах). На ній — срібна визолочена риза з 1840 р. За кілька років перед другою світовою війною ікона св. Миколи була очищена реставраційною майстернею Всеукраїнського Музейного Городка (колишньої Києво-Печерської Лаври) від пізніших перемальовок. Належить вона до найвидатніших зразків нашого давнього іконописного малярства.

З великої колись кількості старовинних ікон, що знаходились у св. Софії, після згаданих уже не раз „вилучень” залишились одиниці.

Багато в катедрі додатків від пізніших віків (переважно XVII-XVIII-XIX ст.); передовсім впадає в очі настінне олійне малярство XIX ст., яким покрито давні фрески і підмальовано деякі місця мозаїк, що в свій час пообсипались, потім малярство (в значно меншій мірі) XVII-XVIII ст. і нові підлоги XIX ст., настелені з чавунних рельєфних плит місцями ще на 70 см. вище від первісних мозаїчних.

Щодо пізнішої внутрішньої оздобы катедр, то особливе захоплення завжди викликали архітектурні деталі і оздобы гетьмансько-козацької доби XVII-XVIII ст., вражаючи своєю мистецькою довершеністю та оригінальністю. Це в першу чергу майстерно різьблені з дерева і щедро визолочені іконостаси.

Іконостас з-перед головного вівтаря, споруджений в 1731-1747 рр. (митрополит Рафаїл Заборовський), це — найцікавіший зразок української дереворізби XVIII ст. На його місці був у XVII столітті також дерев'яний різьблений іконостас, споруджений ще за митр. Петра Могили, а ще раніш — в XI ст. — на цьому місці стояла первісна, різьблена з мармуру, низька вівтарна перегородка. Мабуть, уже не задовольняв вибагливих українських меценатів мистецтва іконостас часів митрополита П. Могили, про який архидияком Павло

Алеппський писав, „що немає пера, щоб описати його красу”, коли вони вирішили спорудити на його місці ще кращий.

Проте цей іконостас також не достояв до наших часів у своєму первісному вигляді. Спочатку він був триярусний. Тепер від нього залишився тільки нижній ярус. Верхній ярус знято ще в 1853 р., а середній в 1888 р. і перенесено до вівтаря нави Стрітіння Господнього. Високомистецька різьба іконостасу роботи першорядних місцевих майстрів виконана у формах українського барокко, які в підкресленій вибагливості свого декору переходять іноді у форми рококо. Проте в загальній композиції іконостасу ще відчувається відгомін стилю Відродження.

Загально поширений в іконостасах українських церков XVII-XVIII ст. мотив виноградної лози замінено в Софійському іконостасі на мотив троянди, що в'ється навколо спіральних колон. Крім барокко, цей мотив був дуже розповсюджений ще в стилі Відродження. Інші іконостаси св. Софії (з них найцікавіших було вісім) всі до одного понижені в 1935-40-х рр. за розпорядженням советського уряду.

Срібні царські врата іконостасу (тепер їх уже немає, — вони вилучені органами советської влади) являли собою справжній masterpiece українського металевих виробництва. В поєднанні з українським орнаментом на обох половинах цих царських врат були вилиті рельєфні фігури: Благовіщення (вгорі), чотири євангелісти (в центрі) і цар Давид (вниз), а по його боках — свв. Яким і Ганна.

Царські врата виконали на замовлення митроп. Рафаїла Заборовського кийські майстри-золотарі Петро Волох та Іван Завадовський за моделлю, яку виконав з міді золотар Семен Таран (також киянин).

На чільному місці цих врат за царської Росії було прикріплене зображення двоголового орла, яке багато відвідувачів катедри св. Софії (навіть чужинців), вважали це за кощунство, — так само, як і двоголовий орел на хресті головної бані Михайлівського монастиря або такі ж орли на партеровому поверсі софійської дзвіниці.

Намісні ікони головного іконостасу були покриті за митрополита Арсенія Могилянського рельєфними срібними ризами (також вилучені органами советської влади). Технікою виконання і високою майстерністю ці ризи були ще досконаліші ніж царські врата. Перед намісними іконами висіли чудові срібні, рельєфно литі лямпади (також забрані большевиками) у формі двох причавлених куль, густо прикрашених пишним прорізним орнаментом та крилатими „дутті”, що так характеристично для українського мистецтва першої половини XVIII ст.

Перед недавніми часами урядових „вилучень” у центральній наві висіло бронзове панікадило (з доби митрополита Рафаїла Заборовського), над яким було зображення сцени Воскресіння. Гілки з чашками для свічок були виконані в місцевих бароккових формах першорядним майстром. Перед амвоном було й друге, дуже цікаве панікадило з часів митрополита Тимофія Щербацького.

До останнього часу (якимсь чудом) залишилися ще західні, мідяні з позолотою, врата кінця XVII ст., місцевого лиття. Рельєфний рослинний орнамент цих врат, стилізований у формах українського барокко роботи місцевого видатного майстра. У цьому місці були врата і за княжих часів, можливо, також металеві.

Крім характеристичних для церковного малярства XVII-XVIII ст. намісних образів іконостасу (щоправда, пізніше переписаних), звертає на себе увагу високомистецький храмовий образ св. Софії — Премудрости Божої. Він являє собою гарну композицію, яка ілюструє богословське учення про втілення Сина Божого. На цьому образі Божа Мати зображена з Христом-Дитям на руках, в стоячій позі, під семиколонною ротондою, спорудженою на суцільному підвищенні з семи східців. Над ротондою — зображення Бога-Отця, а по боках — сім ангелів. На східцях ротонди стоять пророки (Мойсей, Аарон, Давид та Ісаїя) на всіх семи стовпах зображено емблеми (книга з сьома печатами, семисвічник, сім труб та ін.).

Ця храмова ікона св. Софії написана не раніш як у другій половині XVII ст., бо попередній, значно старший храмовий образ був вивезений з Софійської катедри поляками в 1651 р. (під час захоплення Києва кн. Радзівілом).

Не менш цікавий образ (мабуть, того самого майстра) знаходиться і по лівій стороні від царських врат (ліворуч від намісного образу Богоматері). Це теж складна композиція з зображеннями святих, св. Духа і чаші над ними, вогняного стовпа, серця з іменем Христа, св. Трійці та ікони св. Діви Марії з її монограмою, утвореною з єпископських жезлів. Всі ікони — місцевого українського письма XVII-XVIII ст. з характеристичною для доби барокко динамічністю фігур, пишними ризами, життєрадісними барвами і вибагливою орнаментальною оздобою.

З стінних розписів XVII-XVIII ст. звертають також на себе увагу й декілька композицій Вселенських Соборів та стінописна композиція XVIII ст. Успення Божої Матері в Успенському приділі (забілена під час пристосування цього приділу під канцелярію Софійського архітектурно-історичного музею).

Престолів за княжої доби було відповідно до п'яти вівтарних апсид тільки три, (не рахуючи жертovníка та дияконника). В першій половині XVII ст. (за митроп. Петра Могили) було вже десять престолів, а наприкінці того ж XVII ст. в св. Софії було їх п'ятнадцять. Розміщення цих престолів відповідно до вівтарів нав і приділів — див. на планах першого та другого поверхів катедри, складених Івановим на початку XIX ст. Тепер жодного з цих престолів у катедрі вже немає. Їх спіткала доля „вилучення” 1935-1940 рр.

Найбагатше був оздоблений престол головного вівтаря, споруджений у першій половині XVII ст. (на місці зруйнованого, що походив з великокняжої доби). Розмір його відповідав печері Гробу Господнього в Єрусалимі. З усіх чотирьох боків престол був облицьований кипарисними дошками, а верхня дошка, в якій покоїлася

срібна скринька з мощами святих, була з мармуру. Верхнє покриття престолу творили мідні, визолочені плити зі срібними рельєфними накладками в чотирьох кутах з зображеннями Тайної Вечері, Розп'яття, Покладення Спасителя в гріб і Воскресіння Христа. Престол був обкантований срібними пасами.

Всі внутрішні бароккові додатки катедри св. Софії, хоч і були пізніше зроблені в зв'язку з багаторазовим руйнуванням й грабуванням храму, проте не порушують уже так різко загально-мистецької одноцільності інтер'єру, як виконані пізніше додатки ХІХ ст.: чавунна підлога, „оновлені” фрески та ін. Інтер'єр катедри св. Софії (навіть з барокковими додатками) ще й зараз вражає своєю пропорційністю архітектурних форм та різноманітністю ефектовних перспектив, що відкриваються з кожного місця партеру й емпорів. Мальовниче поєднання двоярусних тридільних аркад, склепінь, луків, суворих рядів колон-пілонів, глибин вітарних апсид, горизонтальних опасань хорів з різьбленими парапетами, широких шиферних імпортів, яке в кожному перспективному повороті й в кожному ракурсові довершується шляхетною кольоровою гамою фресок і блиском величких мозаїк — все це в своїй логічній одноцільності являє собою синтезу давньоукраїнського мистецтва.

САРКОФАГ ЯРОСЛАВА ТА ІНШІ ГРОБНИЦІ

У вітарі св. Володимира знаходиться багаторізьблена зовні, мармурова гробниця-саркофаг фундатора катедри св. Софії — великого князя Ярослава Мудрого.

До недавнього часу цей саркофаг був частинно вправлений у південну стіну Володимирського вітаря в місці дверяної пройми-проходу з сусіднього вітаря св. Георгія. Прохід був замуrowаний, бо саркофаг перегороджував його. Саркофаг встановлено тут у 1685-90 рр. за митрополита Гedeона Четвертинського. Спочатку він знаходився в західній частині Георгіївської нави, про що ми маємо відомості з опису Стрийковського та ін. Те саме повторює Інокентій Гізелъ у своєму Синописі. Захарій Копистинський у Палінодії 1621 р., говорить, що князь Ярослав „погребенъ выше дверей великой церкви”, отже поблизу західного входу, а не у вітарі, бо давні звичаї грецької церкви дозволяли ховати померлих (навіть високих осіб і фундаторів даного храму) в притворах або галеріях, тільки не в центральних навах церкви.

В 1850-х р. у Софійській катедрі настигалась нова підлога з рельєфних чавунних плит — значно вище (більше як на 30 см.) від первісної мозаїчної підлоги і пізнішої з керамічних плиток, що належить до ХVІІ століття, при чому саркофаг не був піднятий на рівень цієї нової підлоги, а залишився на рівні первісної (ст. 104).

Року 1936, під час часткової реставрації катедри і дослідження її підлоги, саркофаг був витягнутий з ніші на середину вітаря, а підлогу навколо нього обнижено до первісного рівня. Отже, після цього

він став значно доступніший для огляду. Це досить простірна гробниця з зовнішніми розмірами: ширина — 1.22 м., довжина — 2.36 м., висота без віка — 0,91 м., висота з віком — 1.61 м., грубина стінок — 15 см. Матеріал її — білий мармур з сивими (димчастими) прошарками, іноді рівними й широкими, а іноді з ледве помітними переходами в блакитний колір.

З такого самого мармуру були виконані й архітектурні деталі, що зараз знаходяться в західньому нартексі катедри, а саме: фусты колон та бази до портику головного входу, одвірки до цього ж входу, капітелі з колонок колишньої передвітарної перегороди, а також інші фрагменти архітектурних частин. Недавно виявлений мармуровий поріг у західній частині храму так само був зроблений з цієї ж породи мармуру.

Форма саркофага вел. кн. Ярослава наслідує гелленістичні традиції. Нижня частина його являє собою масивну прямокутну, висічену з суцільної брили мармуру скриню (властива гробниця), а верхня (віко) має вигляд двоспадистого даху-покриття. Віко, подібно до царгородських саркофагів, оздоблено чотирма акротеріями на всіх нижніх кутах його. Зовнішні поверхні саркофага оздоблено характерною для ранньохристиянської доби різьбою символічного значення (ст. 100-105).

Висока техніка цієї різьби, загальна композиція орнаментальних мотивів і чіткість виконаного рисунку свідчать про руку першорядного майстра — різьбара.

На всіх оздоблених різьбою поверхнях зображено переважно хрести в поєднанні з рослинними, геометричними і тваринними орнаментальними мотивами — пальмовими та оливними листками, виноградною лозою, деревами, гілками, розетами, птахами, рибами тощо. Все це — давньохристиянські символи.⁸⁸

Крім усіх цих рельєфних зображень, на поверхнях віка вирізьблено літери: ΙΣ. ΧΣ. ΝΙ. ΚΑ та Φ. Χ. Φ. Π. (Φῶς Χριστοῦ φωτίζει πάντας) : Ісус Христос перемагає і світло Христа просвіщає всіх.

Задня поверхня саркофага, очевидно, також була призначена для оздоблення її різьбою. Вона має заглиблення розмічених контурів плянованого, але не закінченого рисунку.

Довгий час саркофаг Ярослава являв собою загадку. Деякі дослідники навіть мали сумнів, чи справді в цьому саркофазі похований великий князь Ярослав Мудрий, хоч літописні дані під 1054 р. виразно свідчать про це: „Представися в. князь Ярославъ и положиша его въ рацѣ мраморанѣ, въ церкви святѣй Софѣя”.⁸⁹

Під час останніх (перед другою світовою війною) наукових дослідів у катедрі св. Софії саркофаг Ярослава був двічі відкритий. Перше відкриття відбулося в 1936 р. і друге в 1939 р. Докладне дослідження 1939 р. опубліковане в збірнику Академії Наук СРСР.⁹⁰

За даними цього дослідження при відкритті саркофага виявилось, що в ньому знаходяться два кістяки дорослих людей — чоловіки віком 60-70 років і жінки віком коло 50-55 р. та декілька дріб-

них кісток з скелету дитини віком близько трьох років. Всі кості були розкидані і перемішані, однак загальний напрямок кістяків був головами на захід.

Ніяких інших речей, крім цих розкиданих кістяків, не знайдено. Не було також решток одяжі, за винятком невеликого шматочка вицвілої, можливо шовкової тканини.

Мабуть хтось (можливо, що митрополит Петро Могила або ще хтось перед ним) дбайливо вклав ці кістяки до саркофага,⁹¹ що були, очевидно, викинуті під час котрогось з розгромів Києва і пограбування багатих гробниць у київських храмах, які були великою принадою для грабіжницьких наїзників.

В зв'язку з певними припущеннями, що кістяки мають належати в. кн. Ярославу і його дружині кн. Інгігерді-Орині, їх відправлено для дослідження до інституту антропології та етнографії Академії Наук СРСР (в Ленінграді). В наслідок дослідження, що провадилося знаними вченими Акад. Наук СРСР (Гінзбург, Рохлін, Герасимів та ін.) виявилось, що кістяк чоловіка належить людині, старшій за 60 років. Це відповідає вікові, в якому кн. Ярослав помер.

Крім того, була виявлена ще одна дуже цікава пізнавальна ознака — це кульгавість того, кому належить кістяк. З літописних джерел відомо, що Ярослав під час війни з Святополком Окаянним мав сорок років і вже кульгав.

Поза виявленням піввивиху в кульшовому суглобі, що спричинився до кульгавості, виявлено також і деформацію правого колінного суглоба, яка сталася в наслідок перелому кістки. Дослідженням установлено, що цей перелом трапився вже в зрілому віці.

На підставі детальних вимірів черепа, а також у наслідок зіставлення всіх наявних тогочасних фактичних даних з результатами анатомічних і рентгенологічних досліджень — скульптор-анатом М. Герасимов на доручення Академії Наук СРСР зреститував фізичний вигляд князя Ярослава і виготовив з порцеляни його бюст, який експоновано в Софійському архітектурно-історичному музеї (ст. 106, 107).

Питання, наскільки вірогідна ця реконструкція скульптора Герасимова — ще не розв'язане. На нашу думку, реконструкція фізичного вигляду вел. кн. Ярослава далеко не вичерпна. За підставу для неї скульптор Герасимов узяв зображення князя Ярослава Всеволодовича на одній з фресок у церкві Спаса-Нередиці (1197 р.). Твердження М. Каргера, яким він підпирає скульптора Герасимова, ніби на згаданій фресці зображено Ярослава Володимировича, а не Ярослава Всеволодовича (батька Олександра Невського), як це вважалося дотепер, — ще не доведене.⁹²

Зате перші відтворення обличчя кн. Ярослава, виконані тим же скульптором Герасимовим (тобто без довгого волосся, бороди, гостроверхої шапки і властивої пізнішим московським князям одяжі) нагадують зображення кн. Ярослава на малюнкові-копії Абрагама ван Вестерфельда 1651 р., змальованого ним із загубленої фрески XI ст. на західній стіні головної нави св. Софії. Крім того, звертає на себе

увагу анатомічна схожість з цими останніми зображеннями також зображення і тієї царственної особи, що змальована (разом з жінкою і ще кимось) в льожі т. зв. Константинопільського іподрому на фресці в південнозахідній вежі Софійської катедрі. Може колись, у світлі нових дослідів, виявиться, що власне тільки ці зображення на фресках св. Софії є правдивими портретами вел. кн. Ярослава Мудрого.

Щождо походження саркофага в. кн. Ярослава, то віддавна існує твердження, ніби його привезено звідкись до Києва уже готовим, а про час виготовлення саркофага є багато і то дуже розбіжних думок. Датування його різними дослідниками коливається між VI і IX віками. Ще не дуже давно (в 1943 р., проф. М. Кибальчич у своїй доповіді в літературно-мистецькому клубі у Львові ототожнював саркофаг Ярослава і подібний до нього мармуровий саркофаг, уламки якого знайдено р. 1939 під час розкопування фундаментів Десятинної церкви, — з двома літописними „капищами”, які вел. князь Володимир Великий привіз із Корсуня. На його думку, в цих „капищах”-саркофагах великий князь Володимир привіз мощі (голови) св. папи Клімента і його ученика Фіва.⁹³

Під давньоукраїнським словом „капищі” можна розуміти взагалі різьби або статуї, але не конче поганських богів. Крім цих „капищ”, Володимир Великий привіз для прикраси своєї Дніпрової столиці також і античну бронзову квадригу („4 конѣ мѣдяны”). Про різьби взагалі говориться, що всі вони мали бути бронзові: „Взя же, идя, мѣдянѣ двѣ капищи и 4 конѣ мѣдянѣ” і що тільки „невѣдуще мнятъ я мраморяны суща” (Лаврент. літ.⁹⁴). Отже порівняння „капищ” з саркофагами, яке робить проф. М. Кибальчич, є дуже мало обґрунтоване.

З більшою правдоподібністю можна припускати, що саркофаги виконувались на місці, в самому Києві — з мармуру, що його довозили до Києва на оздобу стольних храмів, можливо, з тих самих Проконеських копалень (на березі Мармурового моря, недалеко від Константинополя), з яких його постачали і грецьким містам Чорноморського Прибережжя.⁹⁵

Проф. Ф. Шміт вважає, що українські майстри не вміли обробляти мармуру, а тільки майстри заморські.⁹⁶ Таке припущення непереконливе тому, що оздоблювали саркофаг св. княгині Ольги (з волинського, доречі, шиферу), місцеві українські майстри ще задовго перед будовою катедрі св. Софії. Різьблені шиферні парпетні плити до емпорів катедрі св. Софії виконували також місцеві майстри. Ніхто не відкидає можливості праці на великому тоді будівництві княжого Києва і чужинецьких майстрів (може навіть тільки у формі відповідного інструктажу), але не можна заперечувати дуже вірогідного висновку, що переважну кількість оздобних робіт в катедрі св. Софії виконували з того ж мармуру, що й саркофаг кн. Ярослава, майстри місцеві, які застосовували в тих різьбах і свої орнаментальні мотиви (різьба на фрагментах мармурового одвірка тощо). Потвер-

дженням того, що саркофаг кн. Ярослава виготовлявся безпосередньо в Києві в XI ст. — точніше незадовго перед смертю кн. Ярослава в 1054 р. — може служити та обставина, що задня поверхня його також була підготована для різьби, яка не була викінчена, мабуть, тому, що саркофаг негайно був потрібний для похорону в зв'язку з смертю князя. Можливі також випадки, що саркофаги, на бажання князя виготовлялися ще за його життя. В кожному разі у княжій Україні-Русі вони були поширені (див. літописні свідоцтва про похорон вел. кн. Володимира, князів Бориса і Гліба та інших).

З такого ж мармуру, як саркофаг Ярослава та фрагменти архітектурних деталей у катедрі св. Софії, був знайдений ще один саркофаг під п'єдесталом раки (гробниці) священномученика Макарія, що знаходилась рівнобіжно до правого кліросу коло південної стіни Михайлівської нави. Але цей саркофаг був порожній і без верхньої частини (віка). Він також оздоблений різьбою у вигляді розеток, рослин і хрестів. Характер різьби на цьому саркофазі тотожний з різьбами на одній із шиферних бар'єрних плит верхньої галерії. П. Лебединців вважає, що це був саркофаг вел. кн. Володимира Мономаха.⁹⁷

Подорожник Е. Лясота, що був у Києві 1594 р. (тобто ще до заняття св. Софії уніятами) говорить у своєму щоденнику, що в Софійській катедрі, крім Ярославового саркофага, він бачив ще чотири гробниці,⁹⁸ але їх тепер у св. Софії вже нема.

Після зруйнування (р. 1935) нової Десятинної церкви до т. зв. Софійського архітектурно-історичного музею перенесено разом з різними фрагментами архітектурних деталей старої Десятинної церкви (часів св. Володимира) також і різьблений шиферний саркофаг, що приписується св. кн. Ользі, а з ним і ще одну шиферну гробницю, але просту, з пласким накриттям, в якій ніби похований був вел. князь св. Володимир. Ці знахідки були виявлені під час неодноразових розкопів руїн старої (ще Володимирової) Десятинної церкви і знаходились до 1935 р. в новій Десятинній церкві, збудованій на кошти Анненкова в 1830-х рр.

Року 1939, під час розкопування решток Десятинної церкви був відкритий підземний тайник, в завалі якого виявлено разом з мармуровими архітектурними фрагментами також уламки кута верхньої частини (віка) ще одного мармурового саркофагу з різьбою, цілком подібною до різьби на саркофазі в. кн. Ярослава. Всі ці уламки знаходяться тепер у нартексі катедри св. Софії разом з іншими саркофагами і архітектурними деталями. М. Каргер вважає, що це уламки саркофага, в якому власне був похований в. князь Володимир Великий.⁹⁹

Про похорон великого князя Володимира літопис оповідає досить докладно: „Ночью же межю двѣма клѣтьми проимавшѣ по-мостъ, обертѣвшѣ въ коверъ и ужи свѣшисѣ на землю; възложыше и на сани, везыше поставиша в святѣй Богородицѣ, юже бѣ създалъ самъ. Се же уведѣвшѣ людѣ, бесѣ числа снидошасѣ и плакашасѣ по

немъ боярѣ акы заступника ихъ земли, убозіи акы заступника и кормителя; и вложиша и въ корѣсту мраморяну схраниша тѣло его съ плачемъ, блаженного князя”.¹⁰⁰

Отже, може й справді в катедрі св. Софії зберігаються тепер уламки з мармурового саркофага вел. кн. Володимира Святого.

МОЗАЇКИ І ФРЕСКИ

Найпитомішою оздобою катедри св. Софії є її монументальне малярство XI-XII ст. — фрески і мозаїки, що мають всесвітнє історичне значення, наукове і мистецьке.

У внутрішній сферичній поверхні головної бані, в простінках поміж вікнами її підбанника, на межилучниках, на внутрішній поверхні підбанних луків, на передвітарній тріумфальній арці та в головній вітарній апсиді збереглися (хоч і не повністю) суцільні мозаїчні композиції. Всі вони майстерно виложені з дрібних, кубічної форми шматочків скляного стопу (т. зв. смальти), що втискалися у сировий гіпсовий тинк по заздалегідь нарисованому контуру.

Мозаїками оздоблювали тільки найрозкішніші храми та палаци у Візантійській державі, а також у країнах, що перебували під її мистецьким впливом (Греція, Сіцилія, Рим, Венеція, Равенна, Херсонес, Київ). Столиця України Київ є одинокою у цілій східній центральній та північній Європі, храми і княжі палаци якої були оздоблені мозаїкою. Мозаїки храму св. Софії (а також мозаїки Михайлівського монастиря) є нині єдиними, що, належачи до XI ст., вже мають свою власну льокальну особливість. Крім храмів св. Софії та св. Дмитра (Михайлівського монастиря), мозаїками були прикрашені ще такі храми великокняжого Києва, як Десятинна церква X ст. та Успенська катедра Києво-Печерської Лаври XI ст., але ці мозаїки до нашого часу не збереглися.

Мозаїчне зображення погруддя Христа, очищене р. 1885 проф. А. Праховим від пізнішого тинку, являє собою складну композицію, майстерно розміщену в медальйоні, відповідному до форми внутрішньої сферичної поверхні головної бані. Ця мозаїчна композиція, розташована над центральною частиною катедри на досить великій (коло 30 м.) височині, була влучно розрахована майстрами-мозаїчистами на належний ефект при додержанні разом з тим відповідного оптичного обрахунку на правильне сприймання зображення, вміщеного в сферичній поверхні бані (ст. 114).

Христос зображений в образі апокаліптичного Вседержителя і Творця (Παντοκράτωρ) з Євангелією в лівій руці, а правою рукою він благословляє. Обабіч німбу розміщено літери: IC.XP. Величавості зображення відповідає монументальність погруддя Христа, вкомпонованого у великий медальйон діаметром близько п'яти метрів, а також особливо розгорнена широчінь сферичного простору бані. Це маєстатичне враження довершують кілька концентричних

смальтових, витриманих у веселкових барвах кругів, що обрамовують медальйон з погруддям.

На відповідний кольоровий ефект розрахована і гама барв, в якій у стриманих кольорах зображено погруддя Пантократора. Він убраний у блакитний гіматій і фіялково-синій хітон з ясночервоними клявами (оплеччями). Ці барви чудово гармонізують з божественно-суворими, дуже виразними рисами обличчя Христа, з кольором обличчя та рук і яснокаштановим волоссям. Суцільне золоте тло доповнює цю гармонію гри барв у цілій композиції.

Загальна композиція цієї мозаїки трактована подібно до тогочасних мозаїк храмів у Дафні і в Монреале, де окремішнє зображення Пантократора має, як і в київській Софії, такий самий монументальний характер, схожість обличчя і однакову одіж. Щоправда, зображення Вседержителя у храмі в Монреале трохи відмінне від київського софійського тим, що воно пристосоване до увігнутої сферичної форми конхи апсиди, а не до внутрішньої поверхні бані, як у св. Софії.

Окремішність зображення Пантократора в бані катедрі походить з наслідування першої появи такого зображення в храмі царгородської Нової Базиліки.

Навколо центрального медальйону з зображенням Пантократора, там же, в головній бані, були колись мозаїчні фігури чотирьох архангелів, з яких частинно збереглась тільки одна фігура (на жаль, без нижньої половини) з ясними, веселкових барв крилами, в пишному візантійському царському одязі. На архангелові — блакитний хітон, облямований знизу золотими берегами і прикрашений зображенням зелених, червоних та інших дорогоцінних каменів; на грудях — лорон, також прикрашений коштовними каменями, на плечах — золоті нашивки (кляви). В руках архангела лябарум і сфера. На лябарумі вложено смальтою слова: ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ (свят, свят, свят). Інші три архангели були такі самі. В середині XIX ст. їх перемальовано олійними фарбами; ними домальовано також обсіпані місця фігури щойно описаного мозаїчного зображення (всю нижню частину та частково крила).

Нижче від архангелів була колись мозаїчна бордюра гофрованого трикольного орнаменту, від якого дотепер збереглась тільки частина на північній стороні підбанника, в якому на дванадцятьох міжвіконних видовжених простінках були зображення на повний зріст усіх апостолів. З них залишилась цілою до половини також тільки одна фігура — апостола Павла. Нижня частина фігури дописана олійними фарбами (якими наново намальовані ще одинадцять апостолів).

В цій композиції, як і в мозаїці архангела, відбивається задум майстра подати постать апостола в урочистому спокої, проте вона не належить до кращих зразків мозаїк катедрі св. Софії. Апостол Павло убраний у білий з блакитним забарвленням, прикрашений

синьофіялковими клявами хітон і в так само білий, але вже з брунатним забарвленням гіматій.

З чотирьох мозаїчних зображень євангелістів, що були розташовані на межилучниках підбанника, збереглась фрагментарно тільки одна фігура апостола Марка та невеличкі фрагменти фігур інших апостолів, також домальовані пізніше (в XIX ст.) олійними фарбами. Євангеліст Марко зображений сидячим на стільці, одягнутий він в яснобрунатний хітон, поверх якого накинута опашки хламида світлозеленого кольору. В руках євангеліста — тростинка до писання і сувій папіруса. Його зображено на підніжжі з клітчастими узорами по боках. Перед ним — низький столик, а за столиком — аналой, на якому лежить розкрита Євангелія (ст. 121).

На нижній поверхні чотирьох арок, що підтримують головну баню, в круглих медальйонах були мозаїчно зображені сорок Севастійських мучеників. Вони також збереглись далеко не всі, а саме — тільки п'ятнадцять: десять на південній арці і п'ять на північній. Розміщені вони в такому порядку: від середини південної арки, на східній стороні її поверхні — ΑΚΑΚΙΟΣ, ΝΙΚΑΛΟΣ, ΙΩΑΝΝΗΣ, ΧΟΥΔΙΟΝ, ΛΥΣΗΜΑΧΟΣ на західній частині тієї ж самої арки: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, ΟΥΑΛΕΡΙΟΣ, ΒΗΒΗΑΝΟΣ, ΚΡΗΣΠΟΝ, ΓΑΝΟΣ.

На північній арці, від середини: ΛΕΟΝΤΙΟΣ, ΣΕΥΗΡΙΑΝΟΣ, ΑΓΓΙΑΣ, ΕΚΑΙΚΝΟΣ, ΑΕΤΙΟΣ.

Мученики зображені одягненими в хітони різних кольорів, з тавліями та клявами (ознака патриціанської достойности) і з накинутими хламидами, які застебнено на гудзик на правому відкритому плечі. Це композиції, досконального рисунку, витримані в глибоких барвах. Кожен мученик держить у правій руці чотирираменний хрест, а в лівій — мученицький вінець. Інші зображення Севастійських мучеників на східній і частинно на північній арках написані олійними фарбами за зразком зацілілих мозаїчних.

На внутрішній долішній частині головної (тріумфальної) арки розміщена мозаїчна композиція Моління, загально відома у візантійській іконографії під відомою назвою „Деїсуса” (δέισις). Композиція складається з трьох медальйонів з погрудними зображеннями: посередині — Спаситель, по боках — Божа Мати (ліворуч) і Іван Предтеча (праворуч). Христос зображений en face, Богомати і Предтеча — в профіль; обличчя їх повернені до Христа; в молитовній позі вони простягають до Христа руки. Всі три зображення композиції Деїсуса імпозантно увінчують тріумфальну арку, виразно виділяючись на золотому тлі. Центральне погруддя Спасителя підкреслюється зображенням за ним хреста в біло-блакитних барвах. Вся композиція витримана в м'яких приємних тонах. На Спасителі — білий гіматій з золотавими оздобами і злегка рожевий хітон. Правою рукою він благословляє, а в лівій тримає Євангеліє; Божа Мати одягнена в блідо-рожевий мафорій, а Предтеча — в зелений гіматій. Над головами фігур — виложені з темнокольорової смальти написи: ΙΣ. ΧΣ., ΜΡ. ΘΥ. та Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ.

Над східньою і західньою арками частково збереглись мозаїчні образи Іммануїла (Христа Предвічного у вигляді отрока) та Богоматері; від одного з них ледве заціліла верхня частина.

На обох стовпах тріумфальної арки, вище від теперішнього іконостасу, розміщені мозаїчні композиції Благовіщення: ліворуч, на північному стовпі — архангел Гавриїл і праворуч, на південному стовпі — св. Діва Марія.

Надзвичайно імпозантна, повна експресії та руху фігура арх. Гавриїла. Він одягнутий в білий хітон з клявами та червоними поликами і в також білий гіматій, перекинутий через ліву руку. Поручі — золотисті з червоними, як і на поликах, смужками; вони прикрашені самоцвітами. Дуже майстерно передано рух архангела в напрямкові до св. Діви. Правою рукою він її благословляє, а в лівій тримає червоне мірило, завершене хрестом. По обидва боки німбу напис: ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΡΟΙΤΩΜΕΝΗ Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΕΤΑ ΣΟΥ (Радуйся, благодатна, Господь з Тобою, благословенна Ти в жонах).

Св. Діва Марія зображена так само, як і архангел Гавриїл на повний зріст. Майстер-мозаїчист прекрасно передав апокрифічний переказ, що під час появи архангела Благовісника св. Марія саме пряла пряжу на завісу для Єрусалимського храму. На композиції цієї мозаїки в лівій руці св. Діви — веретено. Вбрана вона в розкішний одяг: в блакитно-фіялковий мафорій, оторочений золотим позументом та золотою бахромою, і в такого ж кольору столу, підперезану червоним пасочком. Поручі (чохли) на рукавах з золотавими кантами і хрестиками, на покривалі голови і на раменах — також хрестики. На ногах у неї червоні сап'янці, оздоблені коштовним камінням. По обидва боки німбу — написи:

ΜΡ ΜΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ ΡΗΜΑ ΣΟΥ
ΘΥ *та* ΙΔΟΥ Η ΔΟΥΛΗ ΚΥ[ΡΙΟΥ] ΓΕΝΟΙΤΟ

(„Я — раба Господня, нехай буде мені по слову Твоєму”).

Шляхетні риси обличчя та імпозантна постать св. Діви, підкреслена брижами вільно спадаючої одежі, нагадують місцевий тип молоді вродливої жінки. В обох фігурах Благовіщення вражає майстерність рисунку, тонке відчуття форм і пропорцій. На противагу аскетичній сухості в пізньовізантійському малярстві, в нашій композиції Благовіщення відчувається м'якість і глибина експресії в обох фігурах. Арх. Гавриїл, щоправда, де в чому поступається супроти витонченості зображення св. Діви Марії.

Головний вівтар катедри св. Софії весь укритий суцільними мозаїчними композиціями, розміщеними тут у три яруси, що відмежуються один від одного широкими орнаментовими бордюрами.

В консі головного вівтаря розміщена велична композиція (п'ять метрів височини) образу Богоматері в молитовній позі, з піднесеними руками; цей образ належить до загальнознаного в християнській іконографії типу під назвою Оранта. Пишний пурпуровий мафорій спадає з її плечей, фіялково-синя стола підперезана пасочком, з яко-

го звисає біла, вишита внизу хусточка. Мафорій багато оздоблений золотими тороками на чолі і на раменах — три білі хрести, а на кожній чохлі (т. зв. поручі) — золотий хрест. На ногах у Богоматері червоні сап'янці. Стоїть вона на килимі, оздобленому по краях орнаментом (ст. 97).

Величавість цієї композиції підкреслюється суцільним золотим тлом, виконаним зі смальти, верхній шар якої складається з листочків натурального золота. Навколо голови Богоматері — також золотий (трохи відмінний від кольору тла) німб, відмежований від тла двома вузькими концентричними колами: внутрішнім — червоним і зовнішнім — білим. По обидва боки німбу, на золотому тлі вилонжені чорною смальтою літери: ΜΡ ΘΥ

Навколо золотого мозаїчного тла проходить широка, орнаментована поліхромна бордюра у вигляді ланцюга з овальних кілець із квітами і хрестами в середині їх. Поверх бордюри — золота смуга, що опасає цілу конху з написом: Ο ΘΕΟΣ ΕΝ ΜΕΣΩ ΑΥΤΗΣ ΚΑΙ ΟΥ ΣΑΛΕΥΘΗΣΕΤΑΙ ΒΟΝΘΗΣΕΙ ΑΥΤΗ Ο ΘΕΟΣ ΗΜΕΡΑ ΚΑΙ ΗΜΕΡΑ („Бог посеред неї і не порушиться, помагає їй день-у-день”).

Запрестольний образ Божої Матері-Оранти неушкоджено простояв безмаль дев'ять століть у всій своїй величі, в мерехтливому блискві золота і в чудовій свіжості гармонійних фарб, хоч катедра св. Софії неодноразово була грабована і в багатьох своїх частинах руйнована. Власне тому образ Оранти широко відомий під назвою „Нерушимої Стіни”.

В самій манері виконання композиції Оранта, у гарно вистилізованому драпуванні одягу і в доборі барв відчувається витонченість візантійського стилю, який одначе поєднується з місцевими смаками, спрямованими на створення відповідного ефекту в доборі кольорової гами і опертими на свої власні традиції. Образ Оранти хоч і просякнутий суворим візантинізмом, однак він відмінний від тогочасних зображень своєю фінезією техніки виконання. Деяка видовженість пропорцій тіла обумовляється розміщенням постаті Оранти на внутрішній сферичній поверхні конхи.

Як і зображення Пантократора в сферичній поверхні головної бані, образ Оранти розрахований на правильне сприйняття глядачем постаті, розташованої на великій височині. Спеціально з уваги на цей оптичний розрахунок — внутрішній поверхні конхи, мабуть, ще під час будування катедри, надали більш спрощеної сферичної форми.

Дві мозаїчні бордюри — одна на чорному тлі з сріблястими колами і рослинним стилізованим заповненням, а друга — поліхромна, візантійського орнаменту, відділяють образ Оранти від розташованої під нею монументальної композиції символічного зображення Євхаристії. Христос, двічі зображений по обидва боки престолу з ківорієм, роздає Святі Дари апостолам, що підходять до нього (по шість з боку до кожної фігури Христа). Апостоли наближаються до Христа в побожних, одноманітних, майже симетричних позах. Таким способом

у візантійському мистецтві намагались передати духово-релігійну значущість таїнства Причастя.

Престол, зображений у центральній частині композиції, застелено покривалом вишневого кольору з широкими золотими і блакитними смугами. На престолі зображено хрест, золотий дискос з частками св. хліба, срібна зірка та ніж. Позад престолу стоять два ангели в білих стихарях і в блакитних хітонах. В руках ангелів — рипіди, симетрично нахилені над престолом.

Христос убраний у блакитний гіматій і в хітон брунатного пурпуру, оздоблений золотом. Апостоли — в ясних одягах з підкреслено виразним, але схематичним моделюванням спадаючих бриж. Щоб досягти деякої різноманітності в рухові апостолів, майстер-мозаїчист групує постаті так: перші три апостоли підходять до Христа, ступаючи правою ногою, а другі три — лівою (ст. 116, 117, 120).

Над лівою групою апостолів виліковано чорною смальтою слова Євхаристії: ΛΑΒΕΤΕ, ΦΑΓΕΤΕ, ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙΝ ΤΟ ΣΩΜΑ ΜΟΥ, ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΛΩΜΕΝΟΝ ΕΙΣ ΑΦΕΣΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ („Прийміть і споживайте, це є тіло моє, що за Вас ламається на відпущення гріхів”).

Над правою групою слова напису: ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ, ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙΝ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΟΥ, ΤΟ ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΑΙ ΥΠΕΡΠΟΛΛΩΝ ΕΚΧΥΝΟΜΕΝΟΝ ΕΙΣ ΑΦΕΣΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ (Пийте від неї всі, це є кров моя Нового Заповіту, що за Вас і багатьох проливається на відпущення гріхів”).

Під Євхаристією вміщено нижній пояс мозаїк, що зображують святих-фундаторів церкви Христової.

Цей пояс відділений від композиції Євхаристії широкою мозаїчною барвистою бордюрою з зображеннями (впереміж) звичайних грецьких чотирираменних хрестів і гачкових хрестиків (т. зв. свастики).

Постаті святих, на жаль, не збереглися в долішній частині і підмальовані олійними фарбами. На двох міжвіконних простінках головного вітаря (в однім ряду зі святих) були мозаїчні зображення св. апостолів Петра і Павла, але від них залишився тільки німб з написом: ὁ ἅγιος Πέτρος. На місці їх у половині XVII століття написано олійними фарбами святих Петра й Олексія — митрополитів київських.

Напівзбережені мозаїчні зображення святих розташовані в один ряд у такому порядку (зліва направо): свв. Єпіфаній, Климент (папа римський), Григорій Богослов, Микола Чудотворець, архидиякони Стефан і Лаврентій, Василь Великий, Іоанн Златоуст, Григорій Нісський та Григорій Чудотворець. Імена святих виліковані смальтою, грецькими, розташованими по вертикалі літерами; по один бік німбу: ὁ ἅγιος (святий), а з другого боку — ім'я святих. Коло імени св. Іоана Златоустого є, крім того, монограма слова Χρυσόστομος (Златоуст). Всі святих зображені без митр, без панатів і наперстних хрестів. Убрані вони в ясні єпископські облачення з білими омофорами, прикрашеними хрестами. Щоб уникнути однома-

нітності, майстер-мозаїчист виложив смальтою хрести на омофорах святих по-різному: одні з них мають прямокутні кінці, а другі — заокруглені, при чому ці хрести чергуються.

Всі три композиції мозаїк головного вівтаря — Оранта в статично-молитовній позі, стримано-динамічно трактована Євхаристія і суворо статичні постаті святих — так доповнюють одна одну, що творять у своїм поєднанні величну одноцілість. Однак найбільшою досконалістю з усього цього декоративного ансамблю головного вівтаря вигідно відрізняється композиція середнього поясу — чин святих. В них найвиразніше відбиваються також й гелленістичні традиції портретового малярства.

Під святими, в останньому до підлоги поясі, розташоване декоративне пано, в якому мармурові плити чергуються з мозаїчними квадратними вставками.

Заслужує на увагу — дарма що не повністю збереглася — мозаїчна постать св. Аарона, розташована на одному рівні зі сценою Євхаристії на внутрішній стороні тріумфальної арки (північний стовп). На ньому первосвященницьке облачення, в правій руці він тримає кадилицю, а в лівій — ковчег заповіту. Ця мозаїка є ніби доповненням сцени Євхаристії. Дивно виглядає домальована олійними фарбами одна нога св. Аарона: вона боса, тоді, як друга (мозаїчна) — взута.

На протилежному стовпі тріумфального лука мало бути мозаїчне зображення первосвященника — царя Мельхиседека (в pendant до св. Аарона), але від цього зображення, мабуть, нічого не залишилося, і на його місці олійними фарбами змальовано св. Мойсея з заповідями.

Отже, найголовніші частини катедри св. Софії — тріумфальний лук, головну вівтарну апсиду та головну баню — оздоблено мозаїками, а решту стін святині покрито фресками. Цим, заздалегідь запроєктованим оздобленням інтер'єру мозаїками і фресками, київська катедра св. Софії ґрунтовно відрізняється від храмів візантійських. Цієї ж засади було дотримано ще в Десятинній церкві, цей же місцевий традиційний задум мистецької одноцільності у внутрішньому оздобленні храму виконано і в інших київських святинях: — золотоверхому Михайлівському (Дмитрівському) монастирі й в Успенській церкві Києво-Печерської Лаври.

Своїм широким, монументальним письмом та методом виконання фресковий розпис св. Софії набагато відмінний від усталених, суто площинних мозаїчних композицій. Майстер виконував фреску на зовсім сировій, свіжій поверхні тинку мінеральними фарбами, йдучи за способом, широко застосовуваним в античному мистецтві.

Як і при мозаїчних роботах, перед виконанням фрески робився металевим керном контурний рисунок або одноколовий підмальовок, по якому майстер потім писав фреску. Фарби фрескового розпису засадниче відмінні від мозаїчних фарб своїми ясними, легкими тонами.

Спосіб виконання фрески по сировому тинкові вимагав від майстра великої вправності і швидкого темпу роботи, бо затужавілий тинк уже на другий день погано тримав, не вбирав у себе свіжої фарби і не був придатний до роботи. Зате фресковий розпис, що всякаючи в сировий тинк на досить грубий шар (мало не на сантиметр), є довговічний, і власне завдяки тільки цьому ми маємо тепер можливість реставрувати стародавні фрески св. Софії навіть після замалювання їх в XIX ст. олійними фарбами.

З найменш ушкоджених фресок катедри св. Софії надзвичайно цікавими є фрески у першому, правому від головної вівтарної апсиди, вівтарі свв. Якима і Ганни (дияконник).

Послідовність у сюжетах розпису цього вівтаря узгоджена з апокрифами про життя свв. Якима та Ганни і Божої Матері, які були в той час часто подавані в церковних збірниках, ілюстрованих мініатюрами з зображенням їх святодіянь.

Серед фресок цього ж вівтаря є досить складні і цікаві композиції, в яких візантійські мистецькі мотиви виразно переплітаються з відображенням місцевого побуту. Перша за порядком апокрифів сцена зображує св. Якима пастухом з отарою в пустелі, далі бачимо моління св. Ганни в саду перед пташиним гніздом про надання їй плідності. В дуже цікавій наступній сцені зображено радісну зустріч свв. Якима і Ганни коло Золотих воріт; Ганна повідомляє свого мужа, що Господь благословив її. Далі йде сцена народження Богоматері, подана за типом зображень народження Христа. Св. Ганна напівлежить на пишно декорованому ложі з високою спинкою; три молоді жінки підносять їй подарунки, за ними — вхідні двері з завісою; на передньому пляні — баба-повитуха і служниця готують купіль для народженого дитяти.

У події введення в храм Богородиці поєднано дві сцени: праворуч Яким і Ганна підводять дитину-Марію до священника, що стоїть між ківорієм і вівтарною перегородою; ліворуч, в середині вівтаря, зображено св. Діву і ангела, що приносить їй їжу.

Далі за порядком ідуть сцени заручин св. Діви і вручення священником св. Діви пурпуру та вовни на виготовлення тканин до храму; дві сцени Благовіщення св. Марії — спочатку перед колодязем, коли вона йде по воду, а потім вдома, коли вона пряде пряжу; і, нарешті, як останню подію з життя Богородиці перед народженням Христа, подано її зустріч і цілування з праведною Єлисаветою.

В усій серії фресок вражає змістовність і разом з тим безпосередність подання сюжетів. Майже в кожній більшій композиції подибуємо віддзеркалення місцевого антуражу. Так, наприклад, у фресці Благовіщення зображено св. Діву Марію на тлі дніпрових гір; вона приходить по воду до криниці з відром на мотузі, а не до басейну або якогось джерела і не з амforoю, як це бачимо в західних і південних зображеннях Благовіщення.

Всі сцени, що відбуваються в храмі або в середині інших приміщень, є досконалі багатством оздоблення інтер'єру, який виступає

на першому, а переважно на другому пляні як тло за зображуваними сценами — ківорії, вівтарні перегороди, порталі, балюстради і панелі, удекоровані тризубоподібними візантійськими плетінковими орнаментальними мотивами.

У вівтарі архистратига Михаїла відносно добре збереглися (недавно розчищені) фрески святих з виразним відбиттям місцевого типу в обличчях і дуже цікаві сцени низверження арх. Михаїлом сатани, яке в подібному трактуванні зображувалося в українських храмах XVII-XVIII ст., та боротьба архистратига з Ізраїлем. Всю широчінь апсидної конхи цього вівтаря заповнено монументальною фрескою архистратига Михаїла з розправленими крилами. Молодому, мужньому, з правильними рисами обличчя архангела майстер надзвичайно уміло надав виразу величавого спокою і вояцької впевненості в перемозі над злом. На стелі вівтаря бачимо підмальовані олійними фарбами зображення: явлення арх. Михаїла Ісусові Навінові і первосвященникам Захарії та Варлаамові.

Фрески вівтаря апостола Петра (або давнього жертovníка) були дуже підновлені, а частинно і наново переписані олійними фарбами. Тут розташовані зображення сцен з життя цього святого: хрищення в домі Корнілія сотника, виведення апостола Петра з в'язниці та ін.

Вівтар святого великомученика Георгія був багато прикрашений фресковим розписом, що ілюстрував стародавні перекази про подвижницьке життя цього християнського мученика, ім'я якого носив фундатор катедр св. Софії — великий князь Ярослав Мудрий. На жаль, мало що лишилося з цього розпису. Після зняття пізнішого олійного запису фрески виявились дуже пошкодженими і ледве помітними. Подібно до зображення архистратига Михаїла в апсидній консі Михайлівського вівтаря, тут було змальоване — також на всю конху — величне погруддя св. Георгія. Тепер від нього залишилися тільки малопомітні сліди.

У вівтарі св. Володимира, де тепер знаходиться саркофаг кн. Ярослава, в 1930-х рр. очищено від пізнішого олійного запису поліровану фреску — погруддя св. Пантелеймона. Ця фреска є покищо єдиним зразком полірованих фресок у Софійській катедрі. В північній бічній (Стрітенській) наві, в східному просвіті колишньої галерії, розчищено фрески св. Адріана та св. Наталії. З них зображення св. Адріана є зразком фрескового мистецтва, спорідненого більш з іконописним малярством, ніж з монументальним стінописом. Фрески ці були виявлені проф. А. Праховим ще в 1882 р. Час виконання їх звичайно відноситься до другої половини XI ст. (1055-1062), тобто будови зовнішніх галерій¹⁰¹ (ст. 126, 127).

До того ж часу належать і дві фрески в південній галерії (пізніше — приділу дванадцяти Апостолів). Це також зображення святих (погруддя), які збереглися значно гірше, як свв. Адріян і Наталія, проте проф. А. Грабарь, дослідивши їх визначив їм імена: св. Домн — на західній стіні й св. Філіпполл (?) — зображення на східній стіні.¹⁰²

Надзвичайно цікаві фрески поперечного перехрестя катедрі; вони щоправда, як і багато інших, підмальовані або й перемальовані олійними фарбами. На них зображено епізоди Страстей Христових: Христос перед Каяфою, апостол Петро, що зрікається свого Учителя, Розпінання Христа, Зшестя в пекло, Явлення воскреслого Христа мирноносцям, Невір'я ап. Фоми, Послання апостолів на проповідь та Зшестя св. Духа.

На хорах зосереджено фрески із старозаповітного циклю у вигляді символічних доповнень до літургічних сюжетів Нового Заповіту. В зв'язку з конечністю розташування їх коло вітарів, вони і написані на східних кінцях південних та північних хорів. На південних хорах зображено сцени: Вечеря з двома учениками після Воскресіння, під нею — чудо в Кані Галілейській; на північних хорах — Тайна Вечеря, а під нею — написана заново по давній фресці сцена зради Юди. Праворуч і ліворуч від цих фресок, в напрямкові до західних кінців хорів, зображено старозаповітні сцени: жертвопринесення Ісаака, Зустріч Авраамом трьох мандрівників, Гостинність Авраама та Три Отроки — мученики в печі.

В деяких місцях пляфонів частинно збереглися фрескові образи херувимів, серафимів і чотирьох євангелістів, зображених навколо восьмираменного хреста, вміщеного в медальйон, та ін. фігури.

Скрізь по всьому храмові — на стінах, на стовпах, що підтримують хори та бані, а також на пілястрах, угорі і внизу — розташовано фрески, що зображують на цілий зріст або погруддя (в медальйонах тощо) апостолів, пророків, святителів, мучеників і святих жон. При цьому чоловічі зображення святих розташовано ближче до вітарів, а жіночі — далі, за ними (праворуч і ліворуч), в напрямкові до західної частини храму.

Такий порядок розташування чоловічих і жіночих зображень святих існував здавна (він додержаний також і в Палатинській капелі, в катедрі св. Марка у Венеції та в інших храмах). Це робилося з метою відокремити т. зв. гінекейон (жіночу частину храму), чого суворо дотримуються також і в сьогочасних українських церквах (загально знаний „бабинець”), бо за давніми церковними приписами жінка не сміє заходити до вітаря і повинна молитися далі від нього. Отже і зображення святих жон розміщували в межах гінекейону.

Правдоподібно, що для гінекейону в катедрі св. Софії була призначена окрема половина хорів, де могла молитися княгиня з князівнами і своїм почотом, а для чоловічої частини родини князя, його почоту, бояр і високих воєначальників була призначена протилежна половина хорів. (Це підтверджується і місцями розташування фресок з зображеннями членів чоловічої та жіночої половини сім'ї князя Ярослав). Звичайний же люд, що молився внизу, мабуть, додержувався порядку, чинного ще і в сьогочасних наших церквах, отже можна припускати, що й тут також існував „бабинець”.¹⁰³

Окрему групу, цілком відмінну від зображень святих, творять фрески, розташовані на стінах, стовпах і склепіннях обох сходових

веж. Ці фрески цінні не тільки високою майстерністю їх виконання, а також і своїми сюжетами: вони малюють нам княжий побут. Ми тут бачимо барвисто зафіксовані епізоди полювання, бачимо забави, музик і колядників, боротьбу, різні процесії, фігури князів і княгинь у супроводі почоту або особистої охорони, окремих вершників, (з них надзвичайно імпозантне зображення котроїсь з князівен, що виїхала на добірному білому коні, ніби на прогулянку), кінські перегони, цілу сцену гіподрому чи суду тощо. Крім того, в окремих медальйонах зображено монограми, декоративні „сонця”, грифонів, голуба, орла (або може мисливського сокола) та ін. Довершуючи мальовничу картину княжого побуту, скрізь стелиться (у вигляді окремих фризів, обрамлень або підкреслень архітектурних ліній чи суцільних заповнень деяких частин стін) вибагливий плетінковий візантійський орнамент у поєднанні зі східними і місцевими мотивами. Стиль цього орнаменту є спільний як для веж, так і для всієї катедри, де цей орнамент також розкиданий по напівколонках пілястр, стовпах, лугах, на обрамленнях дверей та вікон і всюди, де тільки бракує зображень постатей святих.

Багато вже було намагань пояснити зміст фресок на сходових вежах нашої катедри. Теорія дослідників кінця минулого століття (Д. Айналов, Є. Рєдін, И. Толстой, Н. Кондаков та ін.), що нав'язує зміст цих фресок до відображення побуту візантійських цісарів,¹⁰⁴ вже не може задовольнити нас своєю аргументацією.

На думку сьогочасного українського археолога — проф. П. Курінного, в сюжетах фресок сходових веж відображено княжий побут часів вел. князя Володимира Мономаха. Він вважає фрески з зображеннями сцен княжого побуту ілюстраціями до біографії в. кн. Володимира Мономаха і його „Заповіту дітям”.¹⁰⁵

На нашу думку, дослідникові можна було б признати рацію відносно сюжетів фресок південнозахідної вежі, яка будувалась разом з зовнішньою партеровою галерією в 1055-1060 рр. (за часів князювання Ізяслава Ярославовича), а фресковим розписом, як вважає проф. П. Курінний, могла бути оздоблена пізніше, тобто в роках князювання вел. кн. Володимира Мономаха (1113-1125 рр.). Щодо північнозахідної вежі, то вона була збудована одночасно або майже одночасно з первісним корпусом катедри, як окремий княжий вхід на хори, а тому важко припустити, щоб вона простояла від того часу аж до князювання Володимира Мономаха без внутрішнього розпису фресками.

В кожному разі розпис сходових веж був виконаний на замовлення великого князя київського, який напевне не мав наміру копіювати сцен візантійського побуту і зображувати візантійських цісарів, а волів бачити зображенням свій місцевий побут з притаманним київським князям замилюванням до полювання, забав і величних церемоніалів.

Котрому ж із великих князів київських належить оздоблення веж катедри св. Софії — Ярославу Мудрому, Ізяславу Ярославовичу —

покажуть наступні найближчі студії. Загальновідомо, що одна з веж збудована пізніше.

Як уже раніше говорилося, всі стіни в середині катедри (крім місць розташування мозаїк) були вкриті окремими фресковими композиціями. Проте далеко не всі вони збереглися до наших часів. Частинно фрески були знищені руками різних здобичників, а решта (майже всі зацілілі) була перемальована олійними фарбами і то часто-густо до невпізнання, при чому в багатьох випадках були навіть змінені зміст і назви фресок, а також і імена святих.

В 1935-38 рр. розкрито з-під олійного малювання близько п'яти сот кв. м. фресок, а всіх фресок у Софії повинно бути коло п'яти тисяч кв. м. В розкритих фресках можна легко пізнати творчість місцевих майстрів, які додержуючися гелленістично-візантійських традицій, свідомо чи несвідомо вносили завжди щось своє: напр.: в обличчях та в одязі святих відображував місцеві типи, малював святих з довгими вусами, коротко стриженими бородами і місцевими зачісками, малював у т. зв. скоморохів місцеві музичні інструменти (бандуру, сопілки, дуди чи трембіти тощо), відбивав давній український побут (боротьба, поводитир з верблюдом, що доставляв десь з далеких східних й південних країн товари до Києва, змальовував цілі сцени з полювання, кінських перегонів і княжих ловів. До того — скільки в композиціях цих фресок властивої місцевим майстрам безпосередності творчої інвенції, граціозності і особливої вишуканості — замість суворого аскетизму в зображеннях святих у візантійських майстрів.

В західній частині центральної нави знаходяться композиції фресок з зображенням родини кн. Ярослава. На найбільш збереженій фресці південної стіни центральної нави зображено (як досі гадають) княгиню Орину і князівен — Ганну, Анастасію і Єлисавету (більш правдоподібно, що тут зображені князівни Ганна, Анастасія, Єлисавета і котрийсь із синів князя Ярослава), (ст. 138).

Під час „реставрації” 1858 р. ця фреска була замальована і навіть переіменована: княгиня і її доньки стали святими Софією, Вірою, Надією і Любов'ю.

На протилежному боці була зображена чоловіча половина сім'ї кн. Ярослава, але від фрески XI ст. залишились тільки дві постаті юнаків, що зображують молодших синів кн. Ярослава. Решта фрески, очевидно обвалились; вважають, що XIV-XV ст. вона була дотинкована і замальована іншими фігурами (мабуть, литовських князів), але і ця композиція була замальована в XIX ст. олійними фарбами. Фреска західньої стіни (під прямим кутом до згаданих фресок) являла собою центральну композицію з зображенням членів княжої родини, зокрема кн. Ярослава, що підносить кн. Володимирові модель якоїсь церкви мабуть, відбудованої ним Десятинної, та кн. Орини. Ця не оцінена фреска загинула безслідно разом з обваленою західньою стіною. Про неї ми маємо уявлення тільки з малюнка 1651 р., зробленого Абрагамом ван Вестерфельдом (ст. 138, 139).

Розчищена фреска з зображенням апостола Павла являє собою один з найкращих зразків фрескових композицій в київській св. Софії. Як і фреска, на якій зображено св. Миколу, виконана вона з додержанням традицій ранньо-візантійського малярства. Обидві фрески робив, очевидно, високовправний майстер. Ту саму вправну руку знати і на виразно українських фресках свв. Фотинії, Поллактії і Надії. Всі вони виглядають як вродливі киянки, а св. Надія навіть закутана в хустку за українським звичаєм. Дуже багато спільного мають ці фрески з зображенням княгині і жінок з її почоту на стінах північнозахідної вежі.

В центральній наві ще виявлено під час останніх розчисток добре зацілілі фрески: свв. Кірік, Троадіос, Василіск, Агафія, Нестор, Михайл, Ловкія, Дорофія, Марінос та ін. (ст. 124, 125, 128).

Як на зразки прекрасної збереженості фресок, виявлених після їх розчистки, можна вказати на фрески св. Лаврентія, св. Захарія та невідомого на ім'я святого (ст. 129). Щодо техніки виконання фресок треба зазначити, що більшість з них написано з винятковою майстерністю. Деякі фрески виконані навіть без попереднього прописування контуру, без графіті. Впевненість мазків, кладених рукою майстрів-виконавців, позначена особливою віртуозністю.

Назагал усі фрески катедри св. Софії дуже споріднені між собою однією теплою гамою барв. Фрески з вівтарів свв. Якима та Ганни і Михайлівського та Богословського бокових вівтарів, відомі вже з попереднього опису, мають багато спільного з новорозчищеними фресками. Можна сподіватись, що й ті фрески, які будуть розчищені в майбутньому, виявлять задум одноцільності в оздобі всього храму фресками і мозаїками. Принаймні композиційні трактування і загальний характер їх кольорової гами підказують цей здогад. Можуть, цілком зрозуміло, виділятися творчі індивідуальності окремих майстрів.

Фрески побутового характеру на стінах обох веж також дуже споріднені зі стилем загального фрескового розпису св. Софії.

В південнозахідній вежі зображено т. зв. Константинопільський гіподром з цісарем і цісаревою в головній льожі, в оточенні цісарського почоту на галеріях. Чи не сам це часом фундатор храму вел. князь Ярослав з княгинею Ориною в своєму київському гіподромі чинить тут свій княжий суд? Але покищо це тільки гіпотеза. На основі аналізу реставрованих фресок і мозаїк св. Софії, Михайлівського монастиря і фресок Кирилівської церкви можна зробити висновок, що вони є витвором місцевих майстрів; можливо, що напочатку (ще під час оздоблення Десятинної церкви) вони творили разом із своїми візантійськими вчителями, але незабаром учні стали самі вчителями (як Аліпій Печерський) і першорядними майстрами.

Надзвичайно важливу, доповнюючу роллю як в мозаїчних, так і в фрескових композиціях відіграють вибагливі орнаментальні мотиви, якими заповнено майже всі ті місця, де немає зображень святих

(на пілонах, арках, склепіннях, на міжарочних площинах, на сходах веж, у віконних проїмах тощо).

За характером орнаментальних мотивів вони в основному поділяються на рослинні (переважно плетінковий мотив арнікового цвіту), геометричні, мішані й звіринні (у вежах). З них переважають мішані композиції із рослинних й геометричних мотивів, де стилізований лист, чи плетінка вписується в прямокутник, квадрат, ромб, трикутник, коло й в овал. Є також чимало окремих композицій, як медальйони, т. зв. сонця, удекоровані хрести й вибагливі тризубоподібні мотиви. Багато орнаментальних композицій нагадують мотив української вишивки; дуже поширений і загальнознаний на Україні стрічковий мотив геометричного орнаменту. Проф. Г. Павлуцький відносить мотиви орнаментів св. Софії в Києві назагал до візантійського типу, однак відзначає їх давньоукраїнську своєрідність.¹⁰⁶

Кольорова гама орнаментальних композицій в мозаїках: — трибарвна, де межуються кольори білий з чорним, або жовтий з чорним з червоною облямівкою, та багатобарвна (сині, зелені, червоні, рожеві й білі кольори на золотому тлі). Багатобарвні композиції орнаменту знаходяться під Орантою (другий пояс), під Євхаристією та на Тріумфальній арці. Ю. С. Асєєв вважає, що мотив композиції орнаментального фризу під Орантою та композиції на тріумфальній арці (стилізований цвіт арніки) походить з мотивів поліхромности й техніки славнозвісних давньоукраїнських емалів.¹⁰⁷

Вщерть заповнюючи орнаментом цілі простінки, площі пілонів, арок, горизонтальних поясів тощо, майстер не дбав про абсолютну симетрію рисунку, навіть там, де вона здавалась би необхідною. Його композиції виразно позначені якоюсь, сказати б, нарочитою й тільки наближеною симетрією. В композиційній віртуозності рисунку і в цій наближеній симетрії відчувається, однак, твердість руки майстра й багатство його творчої фантазії. Він тут нагадує добре знамих нам сьогочасних українських народних майстрів (писанчарок, розписувальниць хат, майстрів вибійки, килимів тощо), хоч стилістично їх твори вже далеко відійшли від творчости наших майстрів княжої доби, але характером композиції дуже споріднені.

Майстер орнаменту свідомий був того, що він повинен підпорядкувати свої орнаментальні композиції до архітектурних ліній інтер'єру катедри, але й ці архітектурні лінії не завжди мають суворі геометричні форми. Так, наприклад, луки й склепіння вражають м'якістю окреслюючої їх, не завжди циркульної кривої, конхи апсид бані також відходять від точних сферичних поверхень, але в загальному поєднанні ритму масштабу й форм архітектурних ліній з фресками орнаментальних композицій і постатями святих створено величну мистецьку цілість. Майстер-орнаменталіст творив у тісній співпраці з майстром-іконописцем, можливо навіть, що вони обидва користались тією ж самою палітрою фарб. В цьому випадкові майстер-орнаменталіст був асистентом майстра-іконописця. Вони разом обмірковували загальну композицію фрески: зображення постаті свя-

того й навколишню оздобу орнаментацию. Такий помічник однак не був тільки орнаменталістом, бо він іноді помагав майстрові викінчувати по-стать святого. Це на софійських фресках часто помічається: — найвідповідальніші частини фрески (загальний попередній рисунок-контур, голову, руки) виконано більш вправною рукою, ніж одяг, загальний антураж. Однак, серед великої кількості фресок св. Софії, де працювало чимало майстрів, помічається й інше явище: композиція фрески разом з зображенням постаті святого й орнаментальною оздобою виконана тільки одним майстром.

Про майстрів розпису катедри св. Софії у Києві фресками й мозаїками, як і про майстрів-будівників її, думки дослідників далеко не однозначні. Думку про те, що катедру будували й оздоблювали греки, висловив акад. Кондаков, дарма, що в літописах про запрошення вел. кн. Ярославом „мастеров от грек” немає навіть й натяку. Цю думку багаторазово повторювано з різними варіантами звідки ті майстри приїхали: з Константинополю, Болгарії, Малої Азії, Херсонесу, Кавказу. Однак, ще наприкінці минулого й на початку цього століття вже в деяких дослідників виникає сумнів щодо виключно тільки візантійських майстрів.

Проф. Н. Покровський заявляє, що: „разом з греками працювали в Києві й місцеві майстри”, щоправда тут він відносить участь київських майстрів до часу творчості Аліпія Печерського.¹⁰⁸

Проф. А. Прахов, говорячи про мистецьку перевагу мозаїк Михайлівського монастиря й фресок Кирилівської церкви над мозаїками софійськими (які на його думку виконано греками), зазначає, що XI ст. було для нас століттям навчання, а XII ст. — вже початком самостійної мистецької діяльності, тому що місцевий учень візантійського вчителя вже почав спостерігати дійсність і вносити свої спостереження в мистецтво.¹⁰⁹ Але тут доцільно зазначити, що Михайлівський (Дмитрівський) монастир датовано не XII, а XI століттям.

Таким дослідникам заперечував Д. Айналов, а Ф. Швайнфурт, посилаючись на Кондакова, відкидає можливість участі київських майстрів в оздобленні навіть Михайлівського монастиря.¹¹⁰

Проф. А. Некрасов, аналізуючи розписи київської св. Софії, говорить, що іконографічний зміст мозаїк апсиди частинно споріднений з константинопільською традицією, але засадничо базується на джерелах греко-східного мистецтва. Він знаходить схожість мистецького трактування фресок з мозаїками (особливо з Євхаристією), а про фрески веж зазначає, що вони створюють уяву про княжий побут і оздобу княжих палаців, хоч і відбивають побутові сюжети на мотиви громадського й офіційного державного життя Константинополю. Далі дослідник приходить до переконання, що не можна припускати ніби мистці, які створили ці розписи були родом з Константинополю; константинопільські теми були далеко розповсюджені по периферії візантійського культурного кола, вбираючи в себе своєрідні впливи на сході й на заході. Ця своєрідність виразно виявлена в мистецькому стилі київських розписів.¹¹¹

Найвиразніший представник т. зв. кавказької гіпотези щодо постання перших християнських будов у Києві академік Ф. Шміт, хоч і не визнає зовсім участі місцевих майстрів в оздобленні св. Софії, однак він вважає як увесь архітектурний комплекс катедри так і її розпис за щось надзвичайно оригінальне. Про розпис св. Софії він говорить, що це взагалі загадкова річ, з якого б боку ми до нього не підходили: виконаний він почасти з мозаїк, почасти з фресок, при чому мозаїки й фрески знаходяться безпосередньо рядом — звичайно цього не буває; мозаїки спускаються нижче від того карнізу, що обходить всередині увесь храм навкруги на рівні з спадами склепінь, — цього в XI ст. теж звичайно не бувало. Беручи в лапки означення щодо стилю будови і її розпису „візантійський“, акад. Ф. Шміт говорить, що: „... хто б не були родом та мовою творці св. Софії, ці теорці були тільки виконавцями, тільки руками, а за голову правили самі кияни XI віку. Св. Софія — їх твір. А значить, св. Софія — першорядний документ для їхньої історії, це дзеркало, в якому ми й тепер можемо бачити далеких предків”.¹¹²

Подаючи тут тільки найбільш характеристичні джерела й висновки окремих дослідників розпису св. Софії київської, коротко спинимось на праці сьогочасного російського дослідника В. Н. Лазарева:

„... при настоящем нашем знании материала мы лишены возможности точно сказать, из какой именно области происходили призванные Ярославом мозаичисты. Безспорным фактом остается лишь то, что они были греками, и притом такими греками, которые вплотную соприкоснулись с константинопольской традицией... Вне всякого сомнения, в Софии киевской заезжие греческие мастера прибегали к помощи местных русских живописцев, иначе трудно было бы объяснить наличие чисто русских черт в ряде изображений, от которых идет прямая линия развития к росписям Нередицы (напр., Надежда, София, неизв. святой на юго-западном столбе, святители в приделе Михаила Архангела и др.). Следовательно, уже в XI веке началась кристаллизация национального русского стиля”.¹¹³

Проф. В. Лазарев вважає за незаперечливий факт, що мозаїки виконували греки, а далі признає наявність місцевих київських майстрів, як помічників греків. За В. Лазаревим ці помічники могли бути тільки під час виконання фресок. При цьому проф. В. Лазарев не знаходить жодної спорідненості фресок з мозаїками. Київських майстрів він називає „руськими”.

Мистець С. Гординський, повторюючи тлумачення попередніх дослідників, говорить також про грецьких мистців в св. Софії київській. Посилається він при цьому на „вістки з літопису” які ніколи в зв'язку з св. Софією не існували.¹¹⁴

Безперечно не можна відкидати факту запрошення великими князями до Києва згадуваних у літопису „мастеров от грек”, але вел. князь Ярослав їх не запрошував. Це було припущенням проф. Н. Кондакова й послідовників його школи. Візантійські інструктори чи вчителі київських майстрів могли б прибути до Києва не далі як з Херсонесу, як і будівничий Десятинної церкви — Настас Корсунянин, молодші учні якого (однаково: — кияни й корсуняни) могли безперечно бути будівничими й майстрами розпису св. Софії. Настас Кор-

сунянин — цей спільник (якщо й не змовник проти греків) Володимира Великого під час обложеного Херсонесу, а потім найдовіреніша особа великого князя, якій навіть доручалось десяту частину княжих державних прибутків на будівництво храмів, прийшов також, як каже літопис „от грек”. Правдоподібно він не був греком, а слов'янином з походження. Дуже вірогідно, що такими ж самими були й всі ті вихідці з Таврійської частини України, які прибували звідти з шляхетним, месіянським наміром помагати своїм новим братам у Христі будувати й оздоблювати храми, бож вони були християнами багато раніш ніж кияни. Така знаменна подія, як офіційне прийняття християнства їхньою Батьківщиною могла дуже легко їх спонукати до цього. В щойно охрищеній столиці — Києві вони швидко порозумівалися з їхніми київськими колегами своєю ж мовою. За часів князювання Ярослава Мудрого всі вони були вже громадянами України-Руси, а не Візантії. Тому вел. кн. Ярославові й не було потреби запрошувати „мастеров от грек”, бо він вже мав для свого будівництва в Києві численну й висококваліфіковану мистецьку когорту, яка вже творила такі малозалежні від візантійських безпосередніх впливів перлини українського мистецтва як катедра св. Софії, монастирі св. Орини й св. Георгія, Золоті ворота, палаци та ін. споруди.

БУДОВИ КОЛИШНЬОГО СОФІЙСЬКОГО МОНАСТІРЯ

В наслідок ґрунтовної репарації і одночасного розширення катедри св. Софії в XVII-XVIII ст. набула ефективного зовнішнього вигляду в стилі розквітлого тоді українського барокко.

Замість погорілих у 1697 році дерев'яних монастирських будов, на Софійському подвір'ї за порівняно короткий час постають нові муровані будови в тому самому барокковому стилі.

Велика будівельна діяльність відомого мецената українського мистецтва — гетьмана Івана Мазепи спричинилась до розвитку в цілій Україні національного архітектурного стилю: місцевого українського або, як його інакше звать, козацького барокко, яке тривало досить довгий час і по полтавській битві (1709).

Розпочате гетьманом Ів. Мазепою велике будівництво храмів української столиці, зокрема відбудування катедри св. Софії та спорудження нових будов на її подвір'ї, продовжується достойними його послідовниками — митрополитом Варлаамом Ванатовичем, Рафаїлом Заборовським та Тимофієм Шербацьким.

Від часів гетьманування Івана Мазепи почавши, в Києві один за одним постають комплекси бароккових будов — цілі архітектурні ансамблі відбудованих і новозбудованих храмів та монастирів, що уквітчали столицю вибагливими формами і золотом бань та надбанних хрестів.

Серед них заслуженої слави набув архітектурний ансамбль будов кол. Софійського монастиря, створений в тому самому стилі українського барокко.

Разом з відбудуванням катедри св. Софії, також за Мазепиних часів, споруджено Софійську дзвіницю, що мала серед киян назву тріумфальної. Її збудовано на місці погорілої дерев'яної дзвіниці, що була поставлена, правдоподібно, митрополитом Петром Могилою.

Нова мурована дзвіниця спочатку мала три поверхи з проїзною брамою на Софійське подвір'я.

В 1744-48 рр. у двох верхніх поверхах дзвіниці з'явилися розколини, тому їх розібрали і перебудували заново. Правдоподібно, що цю перебудову виконав архітект Йоган Готфрід Шедель, який на замовлення митрополита Рафаїла Заборовського виконав у Києві багато будівельних робіт. Новоспоруджені поверхи досить вдало відповідають характерові архітектури мазепинського партерного поверху дзвіниці; дуже можливо навіть, що Й. Шедель точно повторив два розібрані поверхи, заздалегідь обмірявши і змалювавши їх.

В 1807 р. дзвіницю розбило громом, і від цього згоріла баня. Замість неї споруджено нову баню з відповідними до пануючого тоді стилю клясицизму високим шпилем. В середині минулого століття (1851-52 рр.) дзвіницю підвищено за проектом академіка Ф. Солнцева ще на один поверх і покрито визолоченою банею, якій автор надав співзвучного софійським баням бароккового характеру; проте ліпні орнаментальні оздоби, засадничо відповідаючи оздобам нижніх поверхів, вже не мають тієї соковитости, як оздоби нижніх поверхів, не згадуючи вже про удекорування всіх фасад першого поверху.

Всі поверхи дзвіниці виразно розчленовані на окремі частини завдяки широким виступам рясних карнизів, покритих дашками. Проте тонко відчуті пропорції їх, будучи підпорядковані одній загальній висотній композиції, надають будові цілості і завершеності.

Серед ліпних окрас на фасадах другого поверху вкомпоновано рельєфні фігури св. кн. Володимира, архангела Рафаїла, апостола Андрія Первозваного та св. Тимофія.

По осі симетрії над порталами проїзної арки дзвіниці розміщено за порядком поверхів: широкі отвори приміщення для дзвонів, багато удекорований ліпним орнаментом отвір еліпсової форми для дзвіничного годинника та отвори на верхньому (останньому) поверсі.

Перший поверх, що його первісний вигляд залишився непорушним, найбагатше удекорований оздобами, характеристичними для цього періоду українського барокко. Сильно виявлені розкріпи пілястр та їх чоколів і рясно гзимсованих капітелів, розірвані луки, льоджети, а також обрамлені гірляндами рослинного орнаменту і завершені фронтонами віконечка, сміливо вкомпоновані в рельєфні тяги під рясним карнизом — все це влучно допасоване талановитим майстром одне до одного і в своїй гармонійній цілості спеціально розраховане на створення приємного враження від гри світла й тіней. Над арками першого поверху — порталі з розірваними і рельєфно розкріпленими фронтонами.

Черпаючи для цього багатого декору орнаментальні мотиви із скарбниці українського народного мистецтва, майстер дуже доцільно поєднав їх з архітектурними формами дзвіниці. Український характер оздоблення першого поверху дзвіниці завершується чудовими зображеннями ангелів над льоджетами західньої фасади, яким майстер навіть зукраїнізовує одяг, зображаючи їх в запорізьких жупанах, підперезаних по-козацькому поясами (ст. 144-147).

Дисонансом до цієї гармонії форм декору впадають пізніше наліплені, визолочені, російські двоголові орли.

По обидва боки дзвіниці залишилися ще невеликі рештки суцільної мурованої огорожі, якою було оточене все софійське подвір'я в XVII ст. Старі мури огорожі збереглися частинно на Стрілецькій вулиці та в Георгіївському заулкові. Старі мури з боку Велико-Володимирської вулиці та Софійської площі відступили своє місце новим, мурованим у першій половині XIX ст. в формах, властивих добі класицизму з рустованням їх фасадної поверхні.

До Софійського подвір'я можна ввійти також і через південну браму, з боку Велико-Володимирської вулиці. Крім того, є окремі входи з Стрілецької вулиці і з Софійської площі до будинку кол. бурси (де колись була брама в старому мурі). З західного боку Софійського подвір'я був колись відкритий в'їзд через т. зв. браму Заборовського.

Південна брама побудована на початку XVIII століття. Вона квадратова в плані, має в своїй нижній частині проїзну арку, а на другому поверсі — приміщення. Фасади другого поверху брами оздоблено півколонками, поміж якими розміщено цікаві бароккові хрещаті вікна (пізніше перероблені). Браму завершено масивною півсферичною банею з шпилем, на якому донедавна був металевий флюгер у вигляді двобічного рельєфного ангела (архистр. Михаїла). Це зображення ангела, було скинуте (десь в 1930 рр.) з наказу влади, й валялося на звалищі в північносхідньому кутку Софійського подвір'я.

На Софійському подвір'ї ліворуч від південної брами (з В. Володимирської вулиці) була споруджена в 1722-30 рр. невелика монастирська партерова будова, т. зв. „хлібня”. Пізніше (в 1853 р.) її перебудовано на консисторію, в наслідок чого вона втратила свій первісний барокковий вигляд. Старші частини цієї будови виходять у суміжний двір.

Праворуч від південної брами, проти південної фасади катедри св. Софії, збудовано в 1722-30 рр. монастирську трапезну. Це гарна бароккова будова базилічної форми (після спорудження бічних добудов), з одноапсидним вівтарем, який був увінчаний чудовою визолоченою банею (за совєтського панування позбавленою хреста). Дах трапезної — з характеристичним барокковим заломом. Західню фасадку прикрашено фронтоном з канелюрованими пілястрами і завершено вазами та визолоченими декоративними рипідами („сонцями”). Вікна першого поверху оздоблено півколонками. Під будинком тра-

пезної — великі льохи кол. монастирських складів з підземними ходами в два боки (ст. 154).

За митрополита Євгена Болховітінова трапезну в 1822 р. перероблено на зимову (теплу) церкву, яка донині має назву „Малої Софії”. В 1872 р. за проєктом архітекта М. Іконнікова до „Малої Софії” добудовано з південного і північного її боків партерові нави з односхилими дахами, що надало будові вигляду тринавової базилики. В середині церкви був іконостас, перенесений сюди з митрополичої палати.

Проти північної фасади Софійської катедри, на кошти зібрані на Запорожжі, збудовано в 1763-67 рр. великий двоповерховий (коло 90 м. довжини) будинок колишньої Софійської бурси. Під будинком — так само, як і під трапезною — великі льохи. Спочатку тут жили ченці Софійського монастиря, а по скасуванні монастиря в будинкові була заснована Софійська духовна школа. На короткий час будинок був пристосований (за митр. Є. Болховітінова) під митрополичу палату, але в 1839 р. в ньому відновлено бурсу. Архітектурний стиль будови витримано в характері українського барокко. Її покрито дуже високим дахом з бароковим заломом. На головній фасаді — мальовничі бічні виступи — ризаліти, що правлять за входи до будинку і утворюють перед ним парадний під'їзд. Фасади оздоблено пілястрами, які надають досить довгому будинкові приємного ритмічного поділу. Вікна гарних пропорцій прикрашено поширеними в київській архітектурі другої половини XVIII ст. наличниками. Автор цієї будови невідомий, але за характером її архітектури можна припустити здогад, що ним міг бути тогочасний київський архітект — Іван Григорович-Барський. В першій половині XIX ст. до ризалітів головної фасади добудовано низькі прибудови — ганки з дорійськими колонами і рустованими в дусі модного тоді клясицизму.

Під прямим кутом, на північ від кол. Софійської бурси, був збудований в 1750-х рр. довгастих партеровий будинок братського корпусу Софійського монастиря з мальовничими галеріями на його західній фасаді. В 1760 рр. над ним надбудовано другий поверх. Пізнішими перебудовами будинок зіпсовано (ст. 157).

Напроти західної (головної) фасади катедри св. Софії розташована перлина української цивільної архітектури часів апогею київського барокко — митрополича палата. Вона спочатку являла собою партерову будову, що була споруджена в 1722-30 рр. митрополитом Варлаамом Ванатовичем. Місце будови відповідає здогаданому розташуванню тут за княжих часів палацу князя Ярослава Мудрого. (Можливо навіть, що під час будівництва митрополичої палати використано фундаменти княжого палацу). Проте митрополит В. Ванатович будувати палату не закінчив, бо в 1730 р. російський царський уряд позбавив його сану і заслав.

Його наступник — митрополит Рафаїл Заборовський (1731-1747) будову закінчив, спорудивши над партером другий поверх. Дальші

будівельні та оздоблювальні роботи провадив наступник Заборовського — митрополит Тимофій Щербацький (1748-1757). Саме обізнаності владик з будівельним мистецтвом завдячуємо ми створення цього кращого зразка цивільної української бароккової архітектури. Митрополит Рафаїл Заборовський навіть сам приймав участь у складанні проєктів (ст. 158).

В Софійській митрополичій палаті неважко пізнати характер українського житлового будівництва. По осі симетрії головної фасади розташовано головний вхід, праворуч і ліворуч від нього, як і в багатших українських хатах, ідуть світлиці. Головний вхід східної фасади підкреслено пишним атиковим поверхом, що завершується оздобленим фронтоном. Оздоба атику і фронтона складаються з пілястр, волют, ліпних окрас, настінного розпису, визолочених зірок і рипід („сонць”), (ст. 157).

По боках східної фасади митрополича палата має два симетричні ризаліти, що утворюють перед ганком головного входу парадний під'їзд. Палату покрито мальовничим, крутим, з барокковими заломами дахом, що має люкарни в своїй нижчій частині. Грубезні стіни партерового поверху прорізані глибоко всадженими в них вікнами з півциркульними перемурками, що підкреслюють монументальність форм початків барокко. Зате стіни надбудованого другого поверху більш грайливі, легші і стрункіші. Гарних пропорцій вікна цього поверху прикрашені трикутними фронтончиками з суцільним заповненням їх тимпанів ліпним орнаментом. Вікна зцентровано в окремі групи (по троє), що виразно підкреслює розташування світлиць у середині приміщення. Внутрішні капітальні стіни цих приміщень виступають на фасадах пілястрами, що в свою чергу розмежовують згруповані вікна і створюють ритмічність фасад. Багатопрофільований карніз, що обгинає вертикальні розкріпи стіни і пілястр, утворює своєрідний ордер капітелі пілястр, органічно поєднаний з тягами карнізу. Попід карнізом тягнеться смугою стилізований геометричний орнамент.

В XVIII столітті митрополича палата мала дві головні фасади: одна була обернена до Софійської катедри, а друга зорієнтована на в'їзд до монастиря з боку Золотих Воріт через браму митрополита Рафаїла Заборовського, споруджену Й. Шеделем (якого вважають також і за автора надбудови другого поверху митрополичої палати). Ця брама вела в парадний митрополичий двір. По боках брами, з середини двору, були побудовані дворові господарські споруди.

Добудовами XIX століття частково було порушено первісний стиль митрополичої палати. Браму Заборовського замурували, дворові господарські споруди, що були розташовані по обидва боки брами зламали, а весь митрополичий двір перетворили на замкнутий сад. До західної фасади палати прибудовано низькі приміщення та великий балькон. В середині палати перебудовано митрополичу церкву, засновану ще за митрополита Рафаїла Заборовського.

Дуже сиротливо виглядає замурована і запущена, а колись прекрасна брама Рафаїла Заборовського, яка після забудовування в XIX т. старого Києва опинилась у глухому і тісному Георгіївському заулкові. Ще й тепер вражає своєю красою її ліплений рослинний орнамент, що в багатьох місцях уже почав відлуплюватись і відпадати. Вибагливий барокковий фронтон брами весь заповнений оздобою. Так само вщерть заповнене орнаментом поле стіни поміж луками брами, розташованими один над одним. Ця оздоба складається з вправно прорисованих волют, акантів, маскаронів, картушів та медальйонів з зображеннями митрополичої тіяри і родового знамена (герба) фундатора брами — митрополита Рафаїла Заборовського. Розкріплені пілястри та бічні колони з капітелями довершують загальну композицію цієї споруди (ст. ст. 159, 160).

З початку окупації України, року 1920, всі будови колишнього Софійського монастиря конфісковано владою. Незабаром було виселене з них усе духівництво, а будови пристосовано до розміщення в них різних советських інституцій; при цьому, у більшості випадків, їх всередині ґрунтовно перебудовано, а також було вилучено все, що тільки нагадувало їх попереднє церковно-релігійне призначення.

Відносно щасливо випало це пристосування лише будинкові Софійської духовної школи (кол. бурси), в якому з 1921 р. був розміщений історичний архів ім. проф. В. Антоновича. Адміністрація історичного архіву держала будинок в належному порядку, час від часу ремонтуючи його без непотрібних переробок.

Зате в значно гіршому стані опинились інші будови колишнього монастиря. Митрополича палата, в якій спочатку був розміщений Київський Архітектурний Інститут, була короткий час під охороною цього інституту, але коли незабаром у ній запанував військовий комендант м. Києва, то її було капітально перепляновано і відповідно пристосовано до специфічних вимог нової установи. Домова митрополича церква була зруйнована, духовну бібліотеку та культові речі з палати викинуто. Підвали її перероблено на бетонове бомбо- і газосховище. Настінний живопис зовні і всередині, а також дуже цінні ікони знищено. В зв'язку з розташуванням у Софійському подвір'ї управи військового коменданта з цілим його штатом, катедру св. Софії відгороджено суцільним високим парканом, що унеможливило оглядати весь архітектурний ансамбль кол. Софійського монастиря.

Трапезна церква була перетворена на газетно-журнальний архів. Ентузіястами спілки воїнівних безвірників був скинутий з її бані масивний, гарних бароккових форм хрест. Дзвіниця також мала дуже запущений вигляд (в ній влаштовано житлове приміщення, склепи тощо). Ліпні оздоби з її фасад почали обвалюватись. Майже всі дзвони з неї вилучено на потреби „індустріалізації країни”. Будинок консисторії перетворено на дитячу бібліотеку, а Братський корпус і малі будинки, збудовані колись для потреб монастиря при південному мурові, заселено убогою людністю, яка купчилась тут (як і в чернечих корпусах Києво-Печерської лаври) цілими родинами часто-густо в

одній тільки невеличкій і затемненій кімнаті. Ці будинки не були пристосовані до такого великого скупчення. Тому ці двори виглядали дуже антисанітарно, а крім того весь час загрожували Софійському подвір'ю можливою пожежею.

Під час другої світової війни будови софійського подвір'я прийшли до ще більшого запустіння. З побоювань бомбардування терену військової комендантури було замальовано червоно-брунатою фарбою всі визолочені бані, маківки і навіть хрести катедри св. Софії, бані дзвіниці та трапезної церкви.

Окупаційні німецькі війська, вступивши до Києва в 1941 році, в першу чергу розгромили всі совєтські військові установи і в тому числі управу військового коменданта м. Києва, що містилася в колишніх будовах Софійського монастиря, тим самим привівши їх до ще більшого занепаду.

Після війни, з 1945 року весь комплекс будов Софійського подвір'я знаходиться під опікою Української Академії Архітектури.



THE CATHEDRAL of St. SOPHIA in KIEV
КАТЕДРА св. СОФІЇ у КИЄВІ

ILLUSTRATIONS
І Л Ю С Т Р А Ц І Ї

ARCHITECTURE OF THE CATHEDRAL
MOSAICS AND FRESCOES OF 11th c.

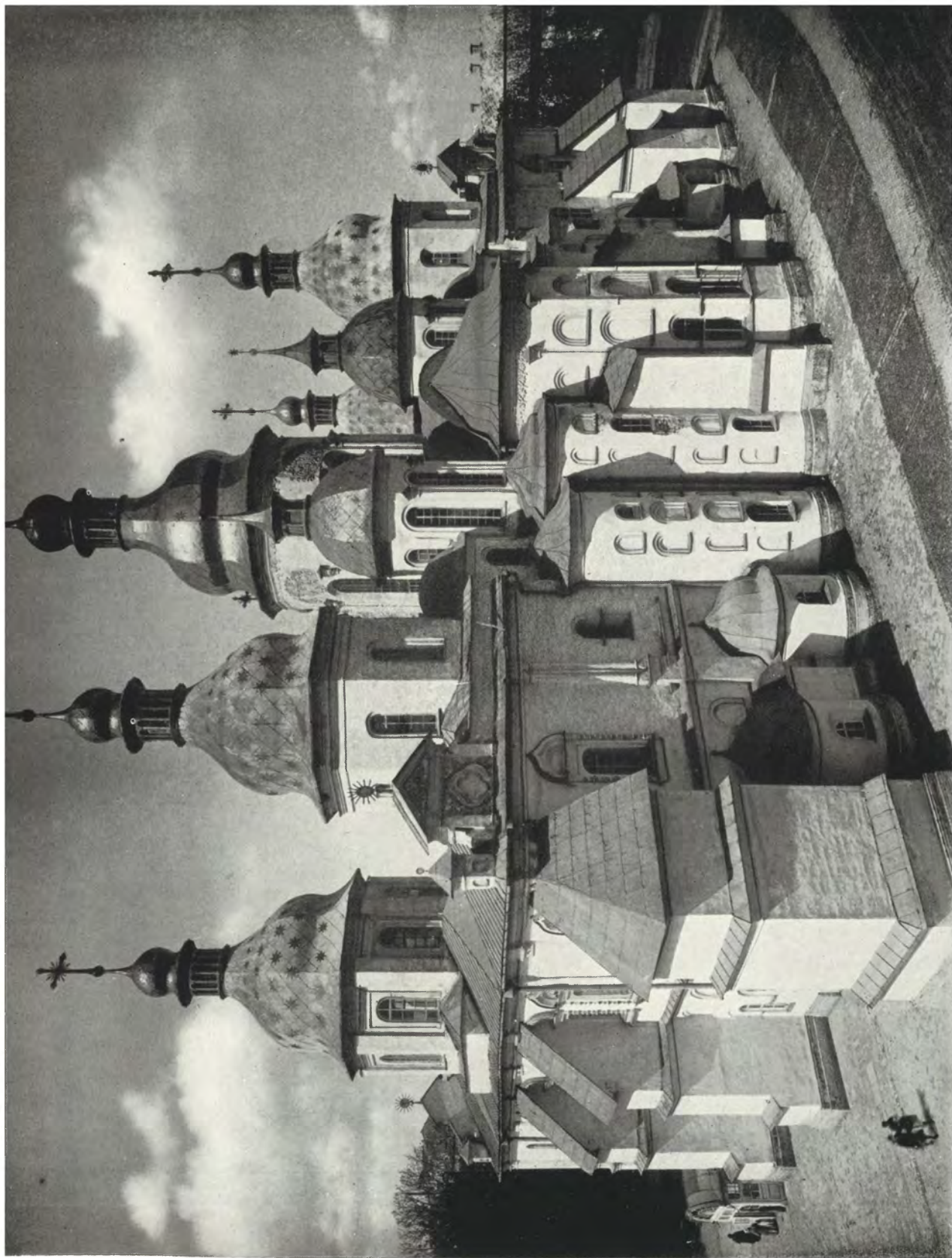
АРХІТЕКТУРА КАТЕДРИ

МОЗАЇКИ І ФРЕСКИ 11 ст.

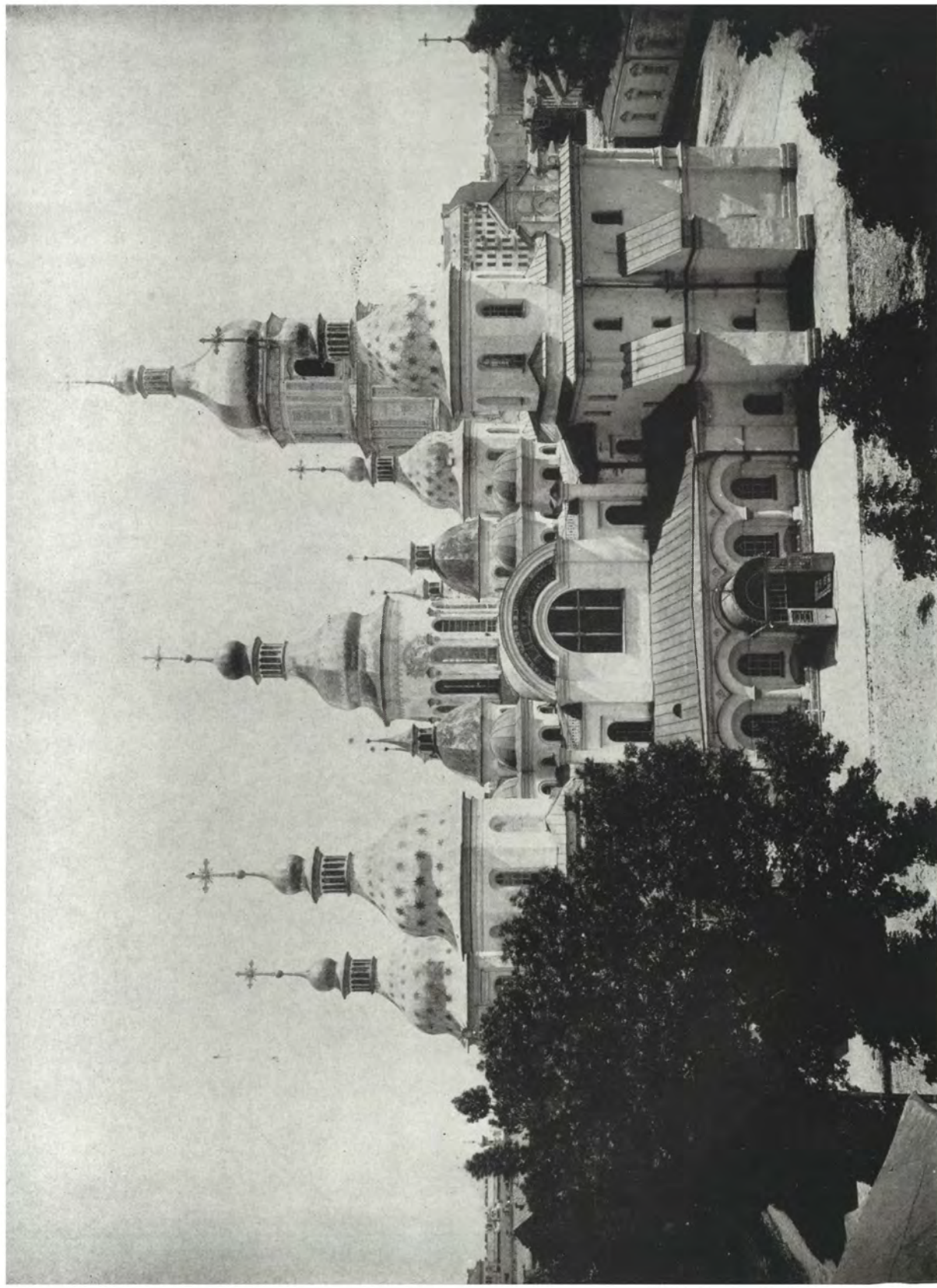




1. St. Sophia in Kiev. Part of the eastern façade.
1. Катедра св. Софії в Києві. Частина східньої фасади.



2. The Cathedral viewed from the southeast.
2. Південнооскiвський вид катедри.



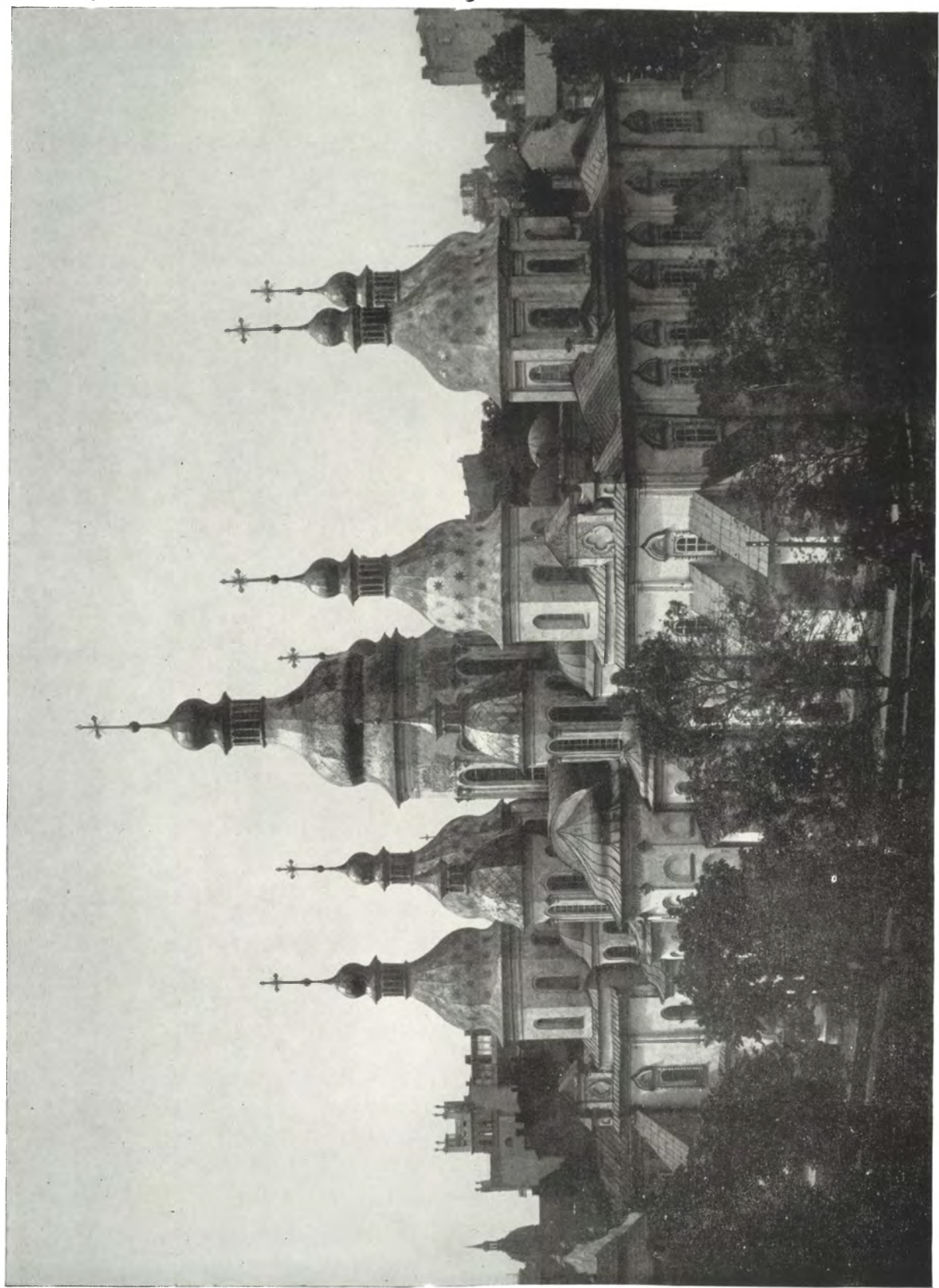
3. The western façade of the Cathedral.

3. Західня фасада катедрі.



4. The eastern façade. Altar apses after partial removal of plaster.

4. Східня фасада. Вівтарні апсиди після очистки від тинку.



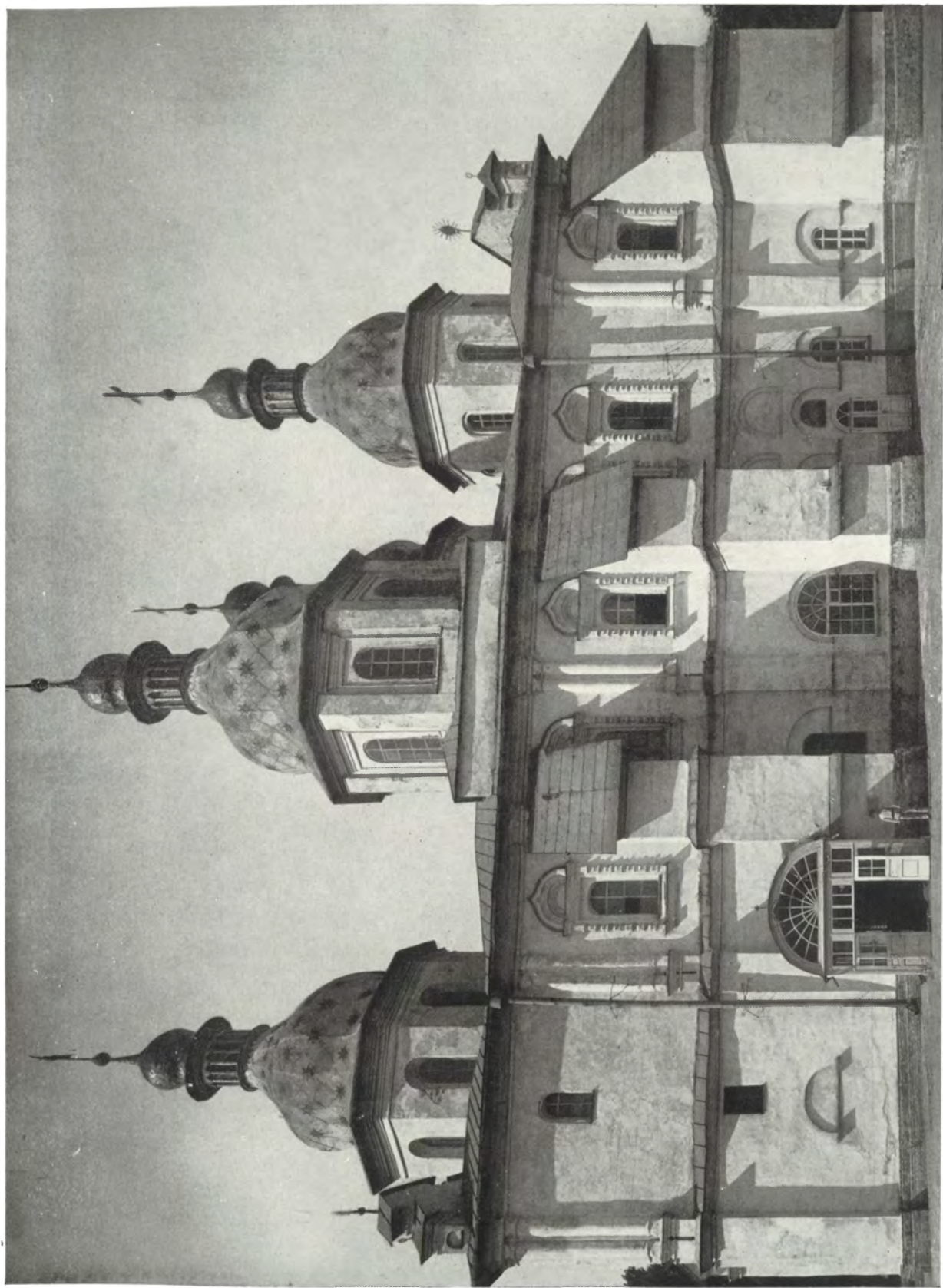
5. The Cathedral viewed from the northeast.
5. Вид катедрі з північносхідної сторони.



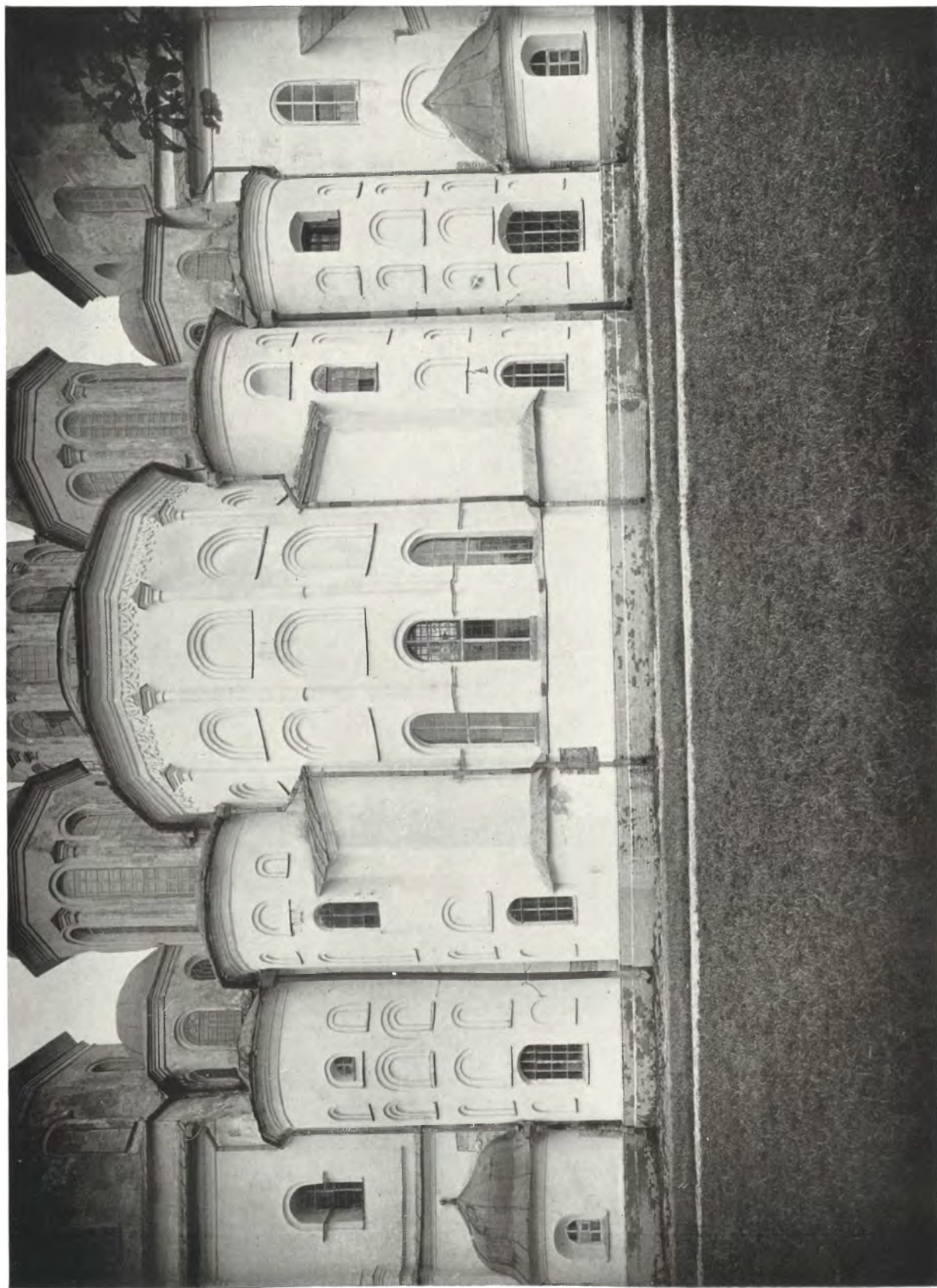
6. The sanctuaries of the Cathedral.
6. Бівтарна частина катедр.



7. The Cathedral as viewed from the Bell Tower.
7. Вид катедрі з дзвіниці.



8. Southern façade of the Cathedral.
8. Південна фасада катедрі.



9. Altar apses before the removal of plaster.

9. Вітарні апсиди до очистки їх від тинку.



10. Part of the western façade.
10. Частина західньої фасади.



11. Part of the western façade.

11. Частина західньої фасади.



12. Part of the western façade.
12. Частина західньої фасади.

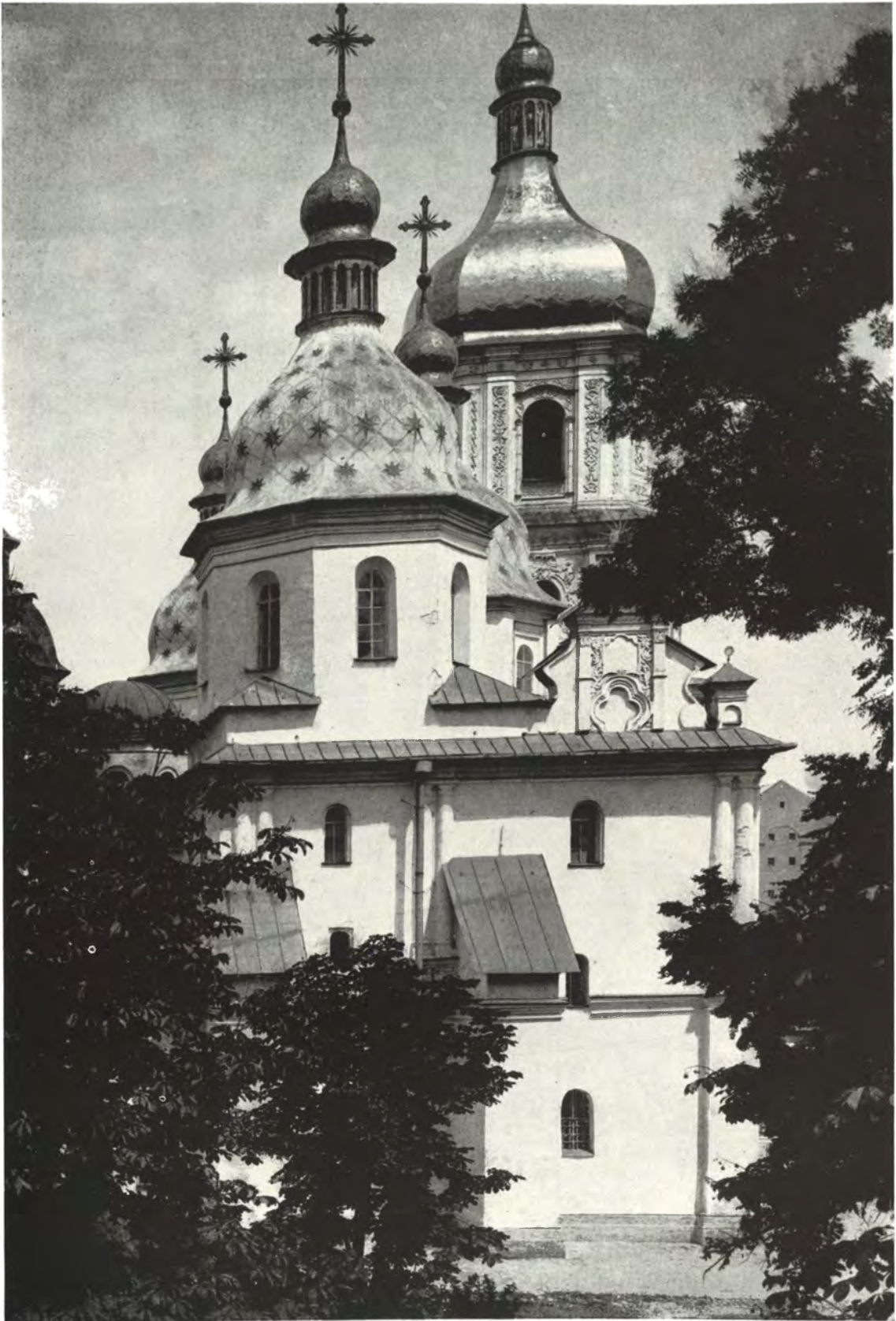


13. Southeastern corner of the Cathedral.

13. Південносхідний ріг катедрі.



14. Northwestern part of the façade.
14. Північнозахідня частина фасади.



15. Southwestern part of the façade.
15. Південнозахідня частина фасади.



16. Main nave vault and the cluster of smaller southern cupolas.

16. Склепіння головної нави та південна група малих бань.



17. A cluster of western cupolas.

17. Західня група бань.



18. Part of the cluster of eastern cupolas.

18. Частина східньої групи бань.

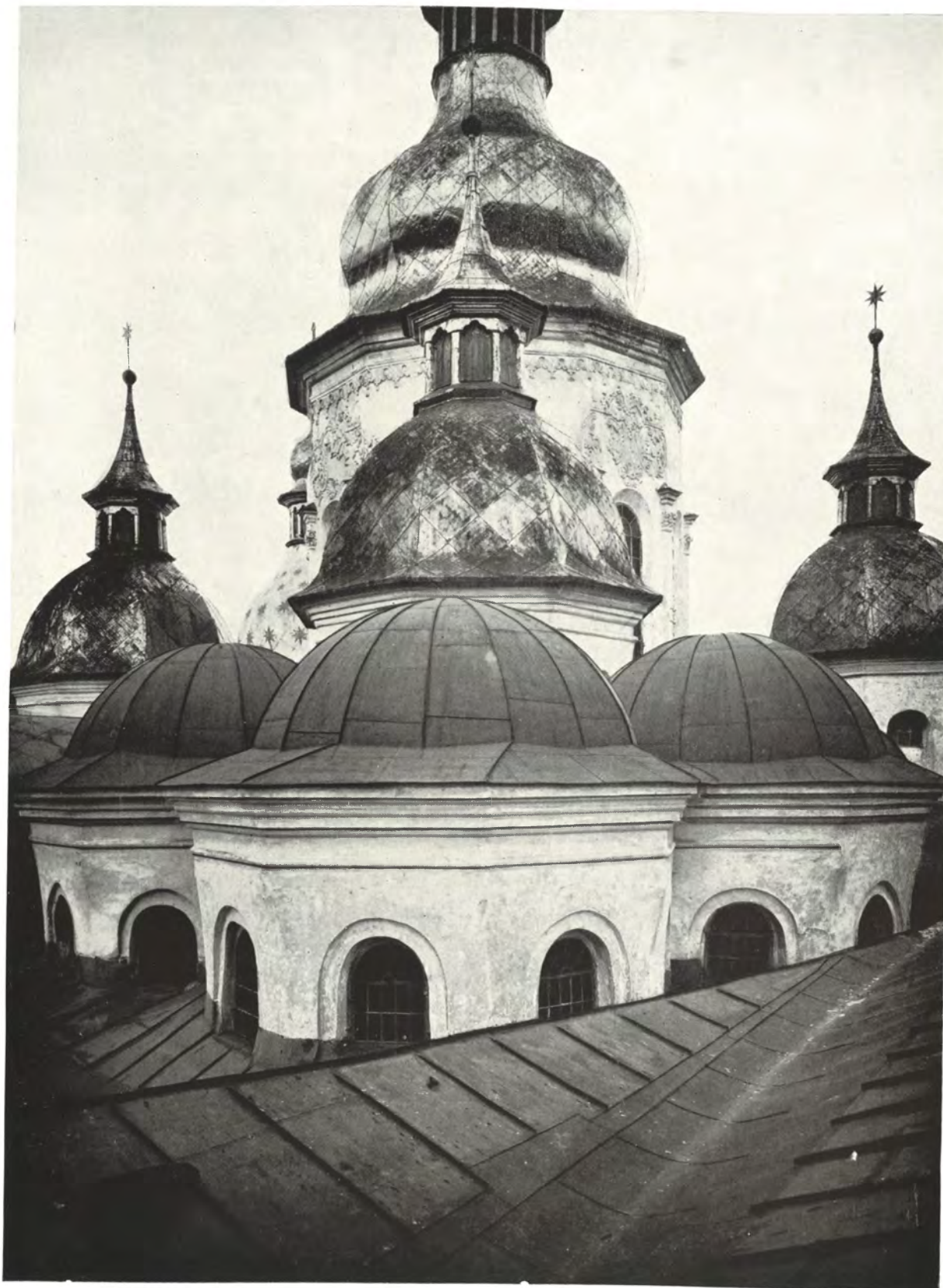


19. Part of the cluster of southwestern cupolas.

19. Південнозахідня група бань.



20. Part of the cluster of northwestern cupolas.
20. Північнозахідня група бань.



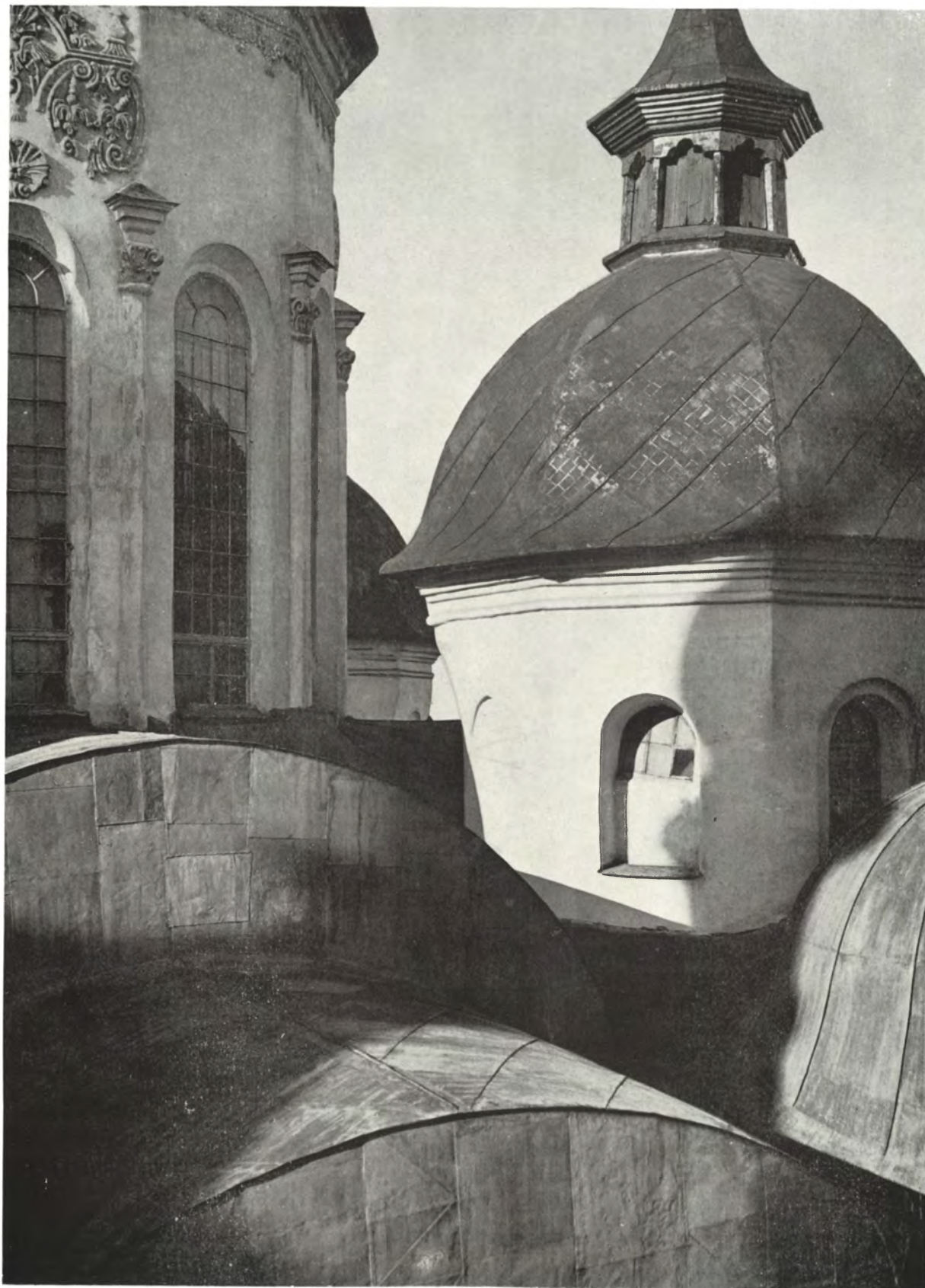
21. Part of the cluster of southwestern cupolas.

21. Південнозахідня група бань.



22. Cupolas and vaults.

22. Бані та склепіння.



23. Cupolas and vaults.
23. Бані та склепіння.



24. Western enclosed gallery (south-north).

24. Західня внутрішня галерія (напрямок: південь-північ).



25. Western enclosed gallery (north-south).

25. Західня внутрішня галерія (напрямок: північ-південь).



26. Interior of the Cathedral. Choirs.

26. Інтер'єр катедрі. Хори.



27. Interior of the Cathedral. Choirs.

27. Інтер'єр катедрі. Хори.



28. Interior of the Cathedral. Main transept.
28. Інтер'єр катедри. Головний трансепт.



29. Interior. Main nave.
29. Інтер'єр головної нави.



30. Central square of the Cathedral. Main transept.

30. Середохрестя храму. Головний трасепт.



31. Main nave. Central square of the Cathedral.
31. Головна нава. Середохрестя храму.



32. The Pantocrator. 11th century mosaic in the main cupola.

32. Мозаїка 11 ст. в головній бані, Пантократор.



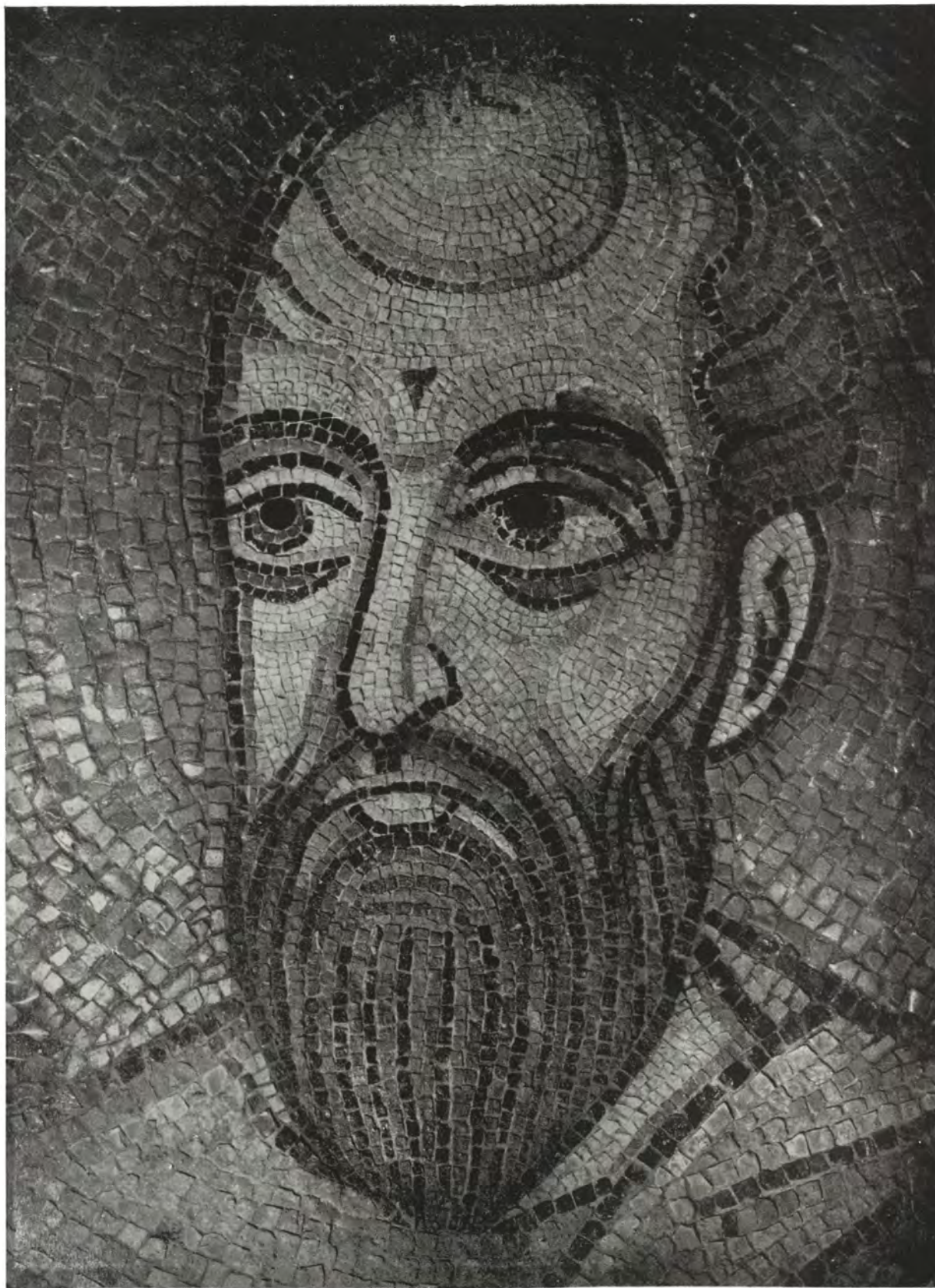
33. The Pantocrator: a detail. 11th century mosaic in the main cupola.

33. Мозаїка 11 ст. головної бані. Пантократор (деталь).



34. The Apostle Paul. Mosaic on drum of main cupola.

34. Апостол Павло, Мозаїка підбанника головної бані.

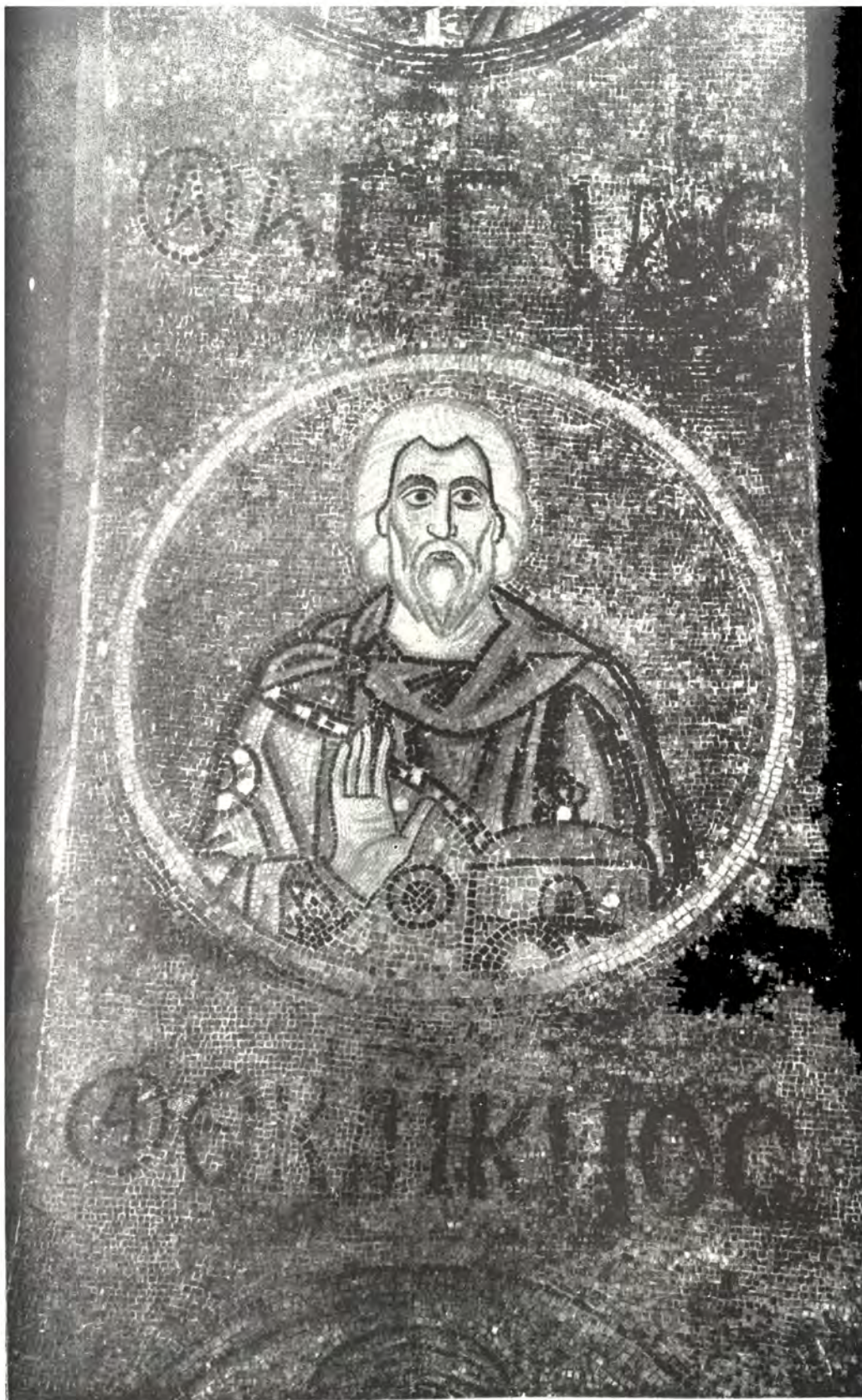


35. The Apostle Paul. A detail.

35. Апостол Павло. Деталь.



36. Detail. Forty Martyrs of Sebasteia. Mosaic of main nave arches.
36. Деталі мозаїк з серії зображень Севастійських мучеників.

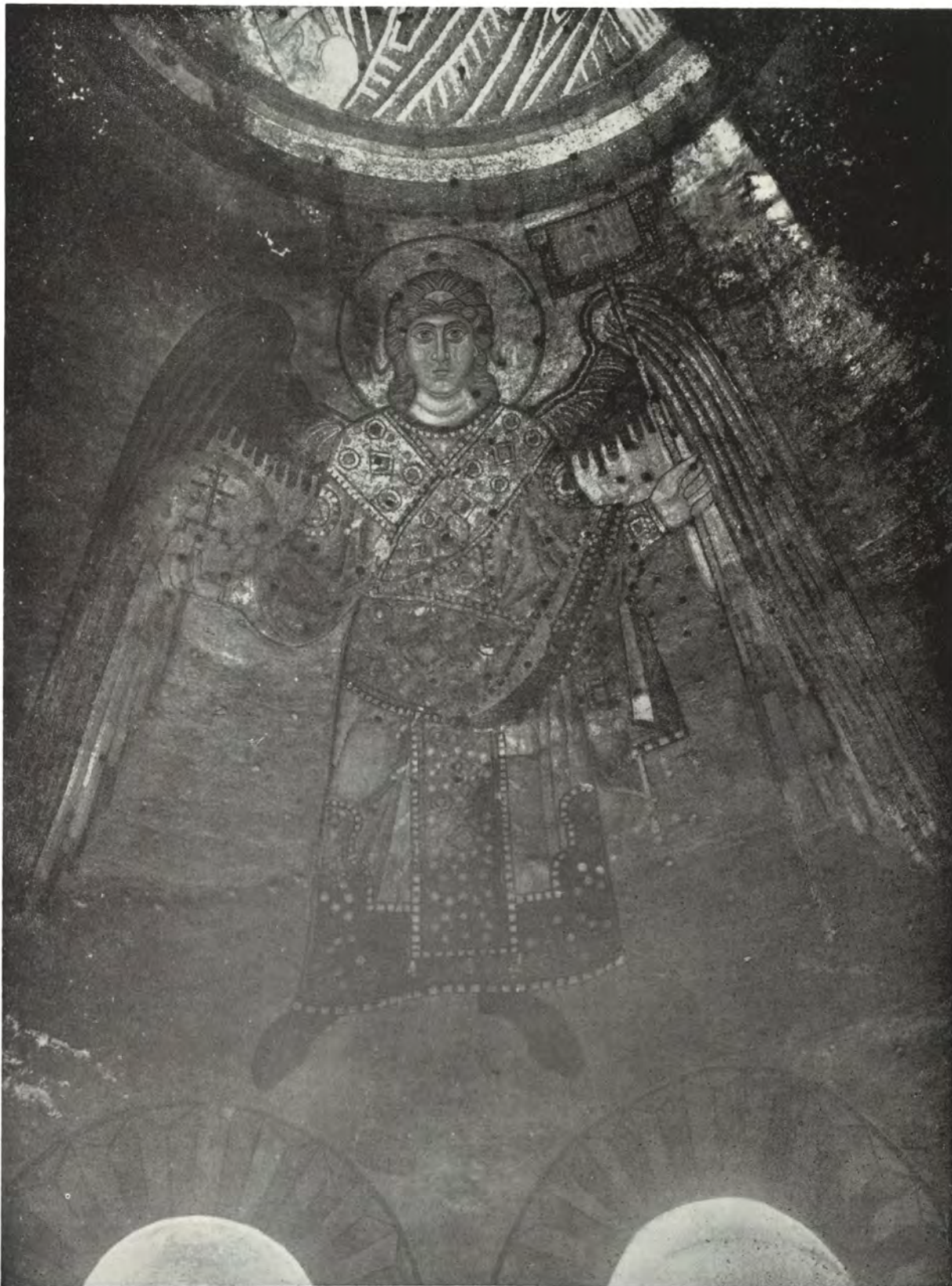


37. Detail. Forty Martyrs of Sebasteia. Mosaic of main nave arches.
37. Деталь мозаїк з серії зображень Севастійських мучеників.



38. An Archangel. 11th century mosaic in the main cupola (lower part restored in oils).

38. Архангел. Мозаїка 11 ст. в головній бані (домальована знизу олійними фарбами).



39. An archangel. 11th century mosaic in the main nave(Lower part restored in paint).
39. Архангел. Мозаїка 11 ст. в головній наві (домальована знизу олійними фарбами).



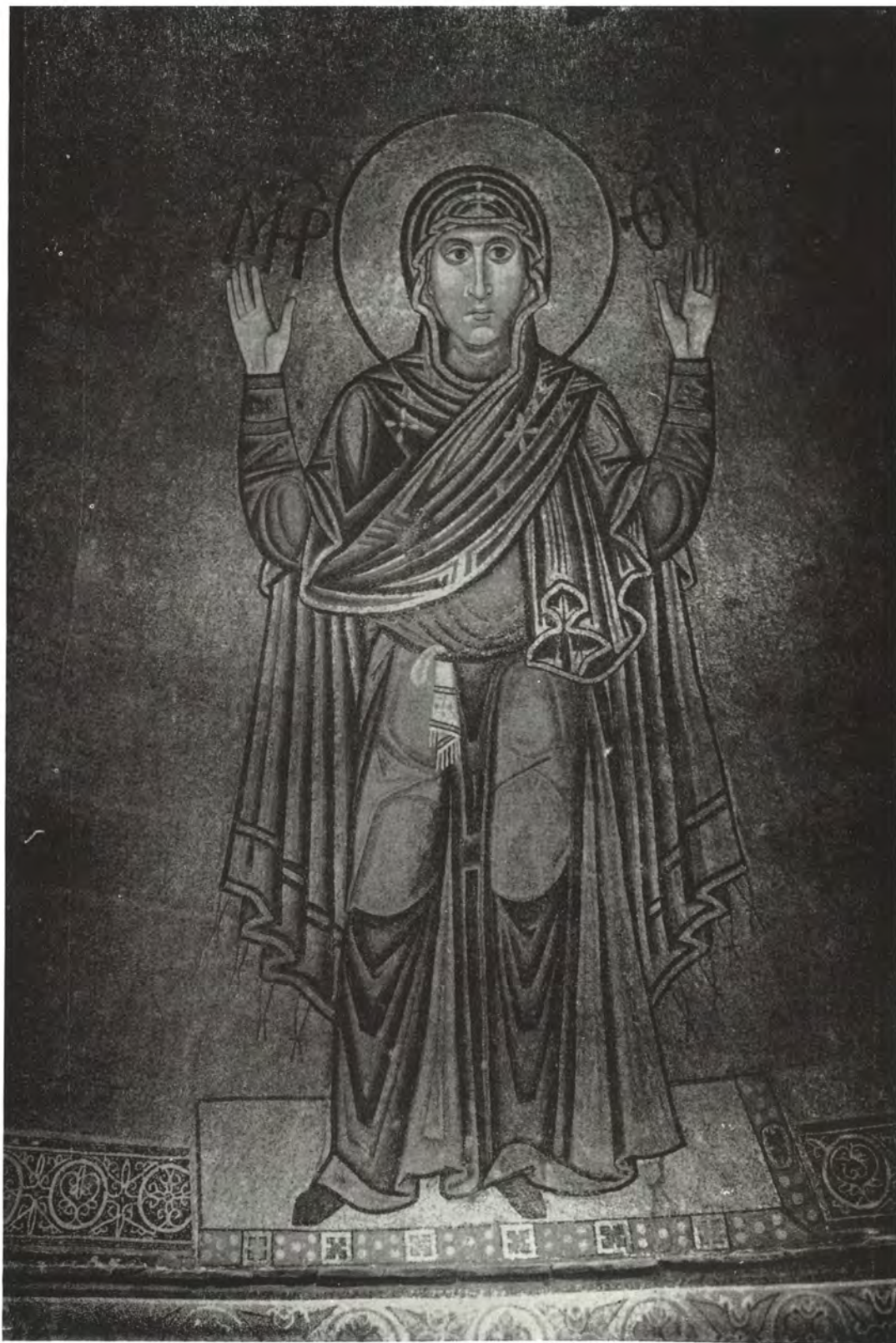
40. Annunciation. Archangel Gabriel. 11th c. mosaic.
40. Благовіщення. Архангел Гавриїл. Мозаїка 11 ст.



41. Annunciation. Virgin Mary. 11th c. mosaic.
41. Благовіщення. Св. Діва Марія. Мозаїка 11 ст.

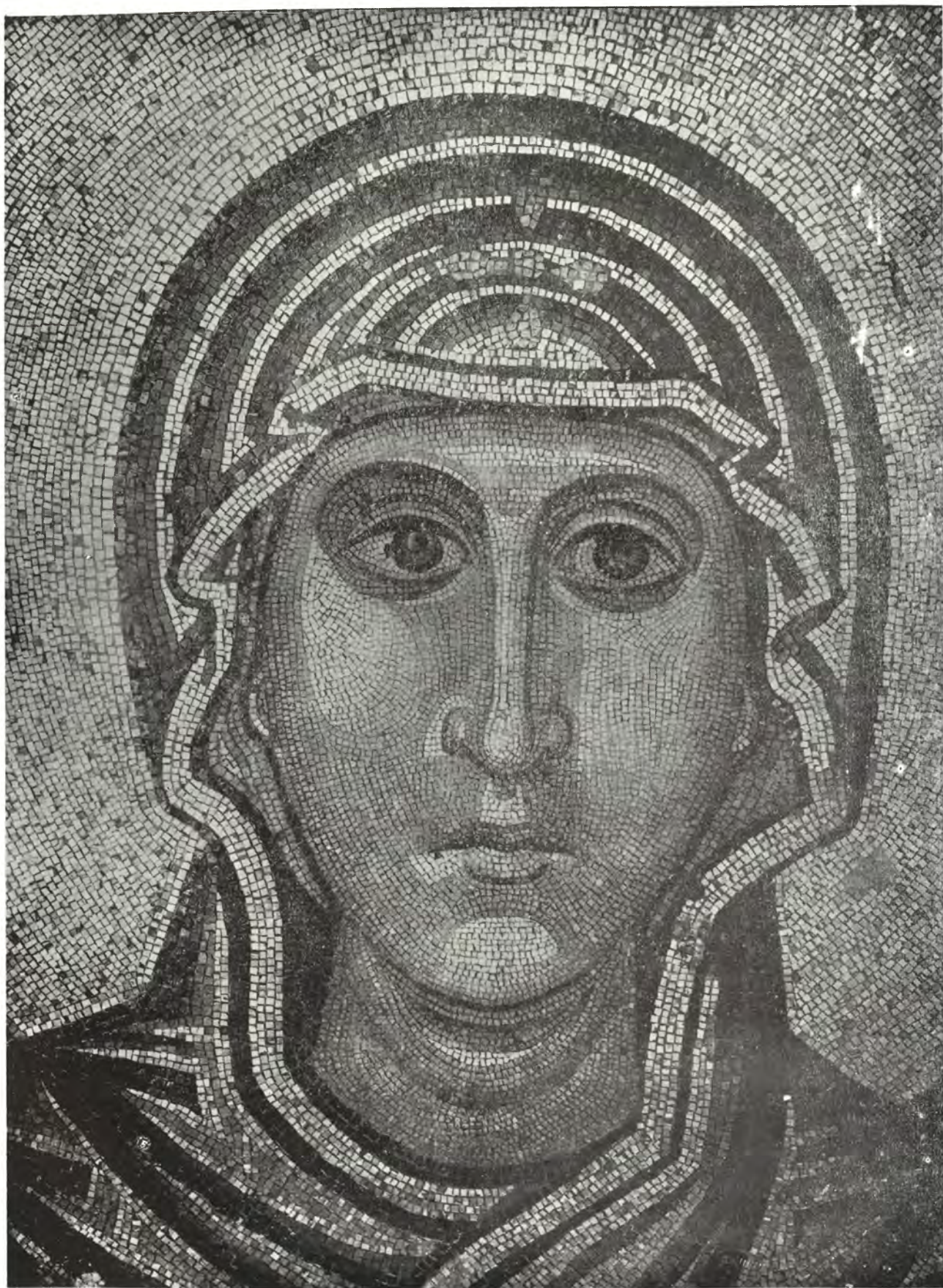


42. The Orante. 11th century mosaic in the conch of the main apse.
42. Оранта. Мозаїка 11 ст. в консі головної апсиди.



43. The Orante. A detail.

43. Оранта. Деталь.



44. The Orante. A detail.

44. Оранта. Деталь.



45. Head of the Archangel. Mosaic in the dome.

45. Голова Архангела. Мозаїка головної бані,



46. Deesis. Mosaic on the triumphal arch of the main sanctuary.

46. Деїсус. Мозаїка тріумфальної арки головного вівтаря.



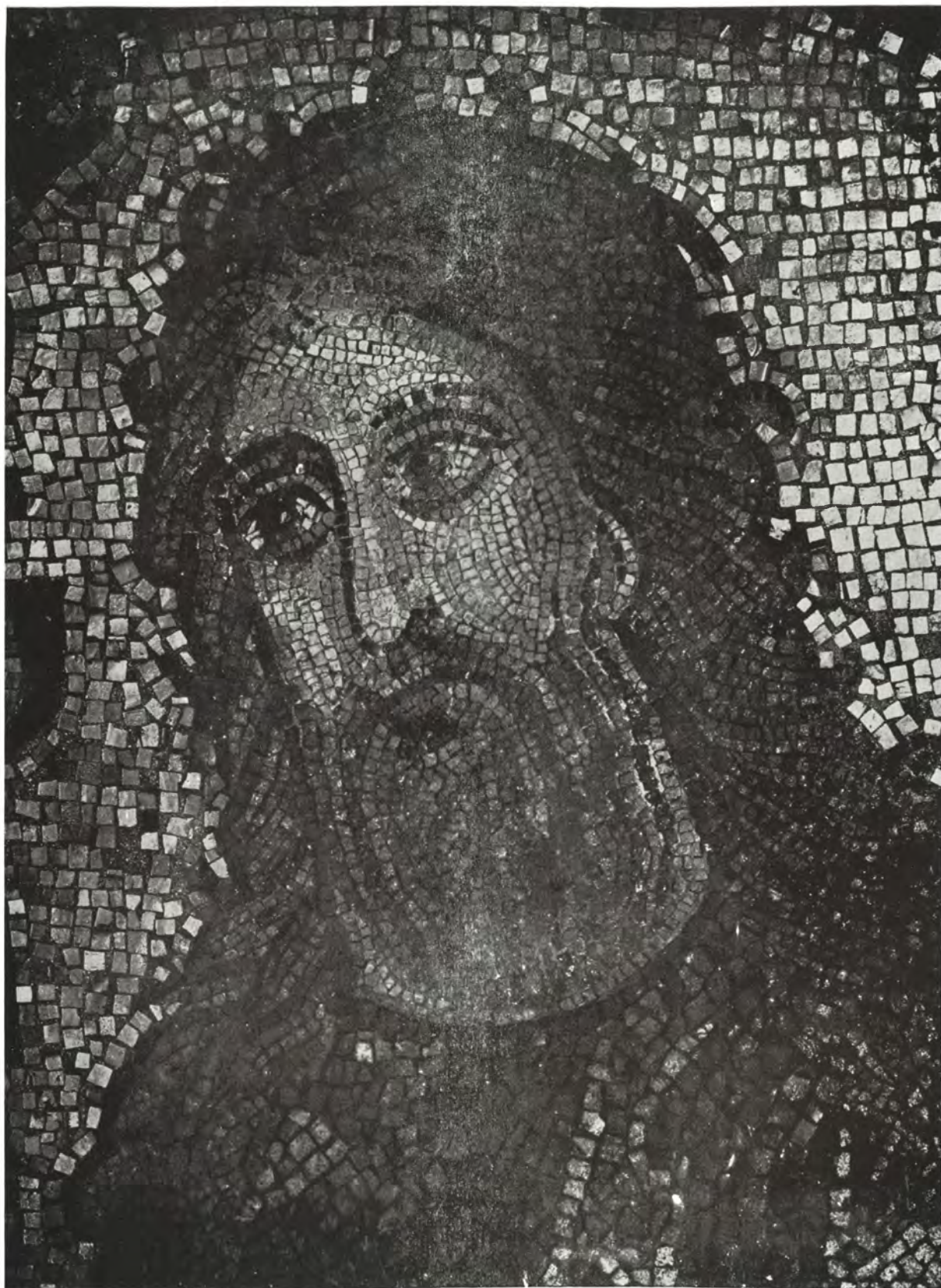
47. Mosaic ornamentation in the main altar apse.

47. Мозаїки головної вівтарної апсиди. Орнамент.



48. Mother of God. A detail from the Deesis.

48. Богомати. Деталь з композиції Деїсуса.

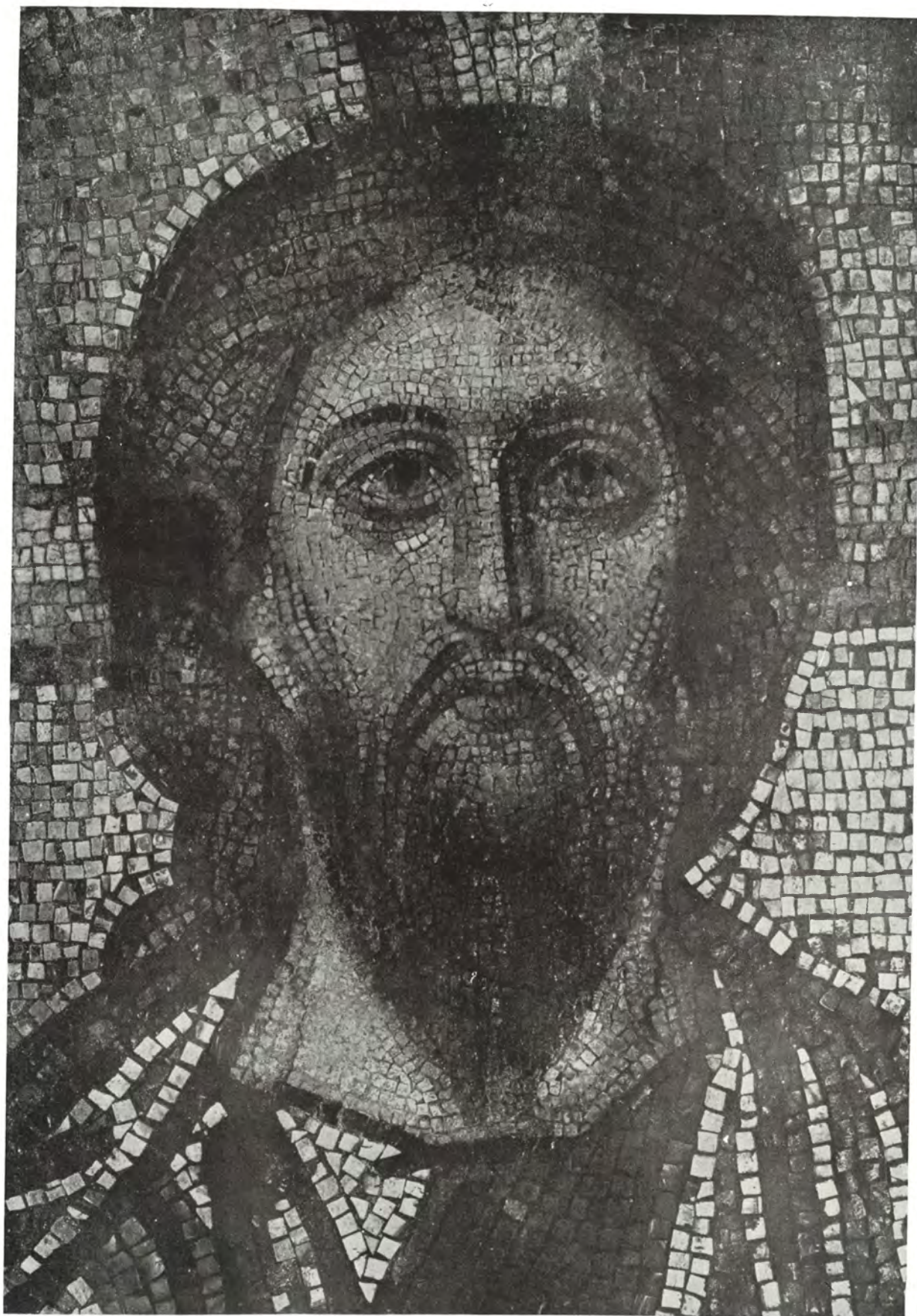


49. John the Baptist. A detail from the Deesis.

49. Іоанн Христитель. Деталь композиції Деїсуса.



50. Mother of God. A detail from the Deesis.
50. Богородиця. Деталь з композиції Деїсуса.



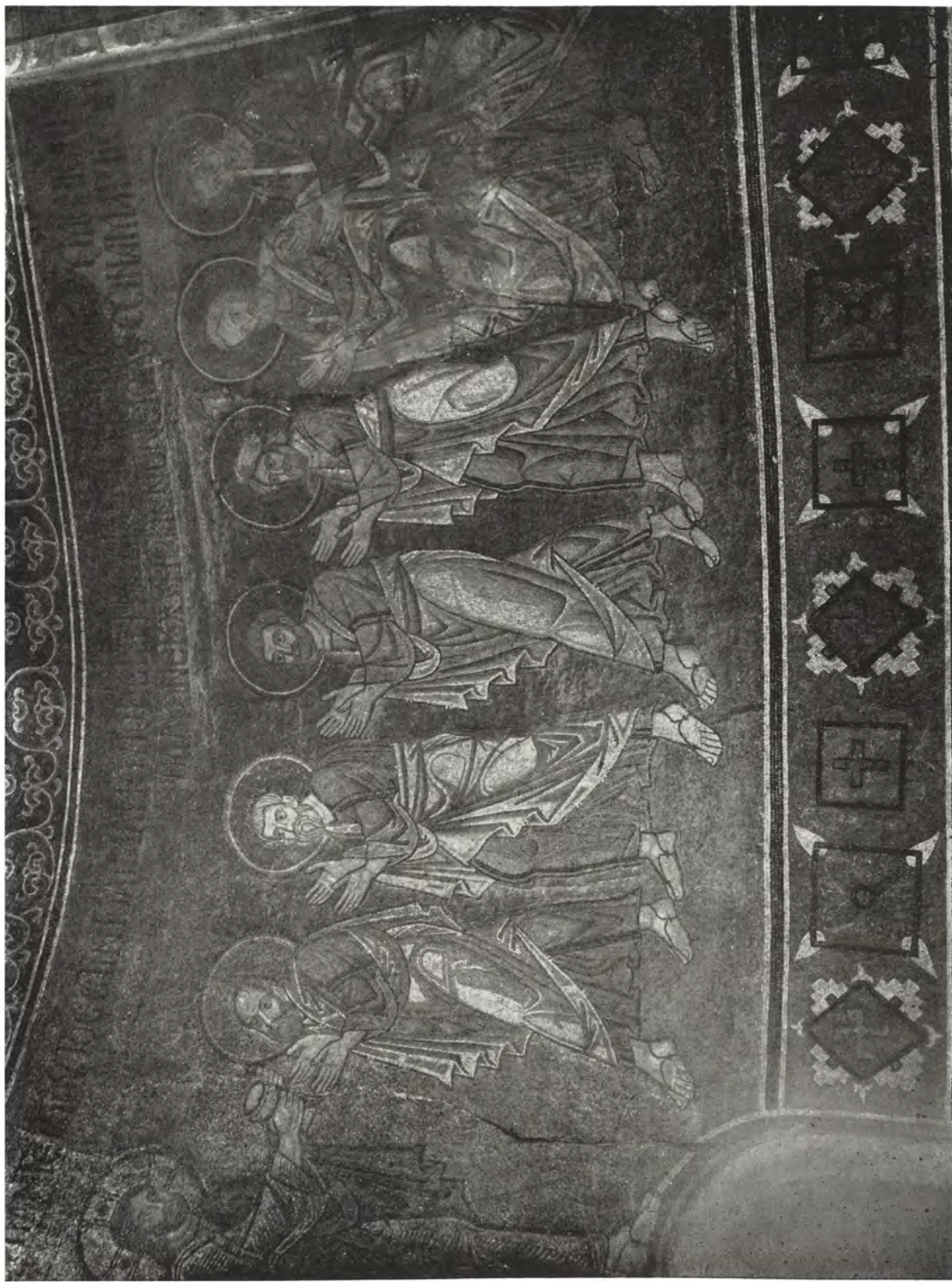
51. The Saviour. A detail from the Deesis.

51. Спаситель. Деталь з композиції Деїсуса.



52. The Eucharist. 11th century mosaic. Left side of the composition.

52. Євхаристія. Мозаїка 11 ст. Ліва частина композиції.



53. The Eucharist. Right side of the composition.

53. Євхаристія. Права частина композиції.



54. The Eucharist. Left side of the composition.

54. Євхаристія. Деталь лівої частини композиції.



55. The Eucharist. Detail, central part of the composition.
55. Євхаристія. Деталь центральної частини.



56. An Apostle (St. Bartholomew?). Detail, left part of the Eucharist composition.

56. Апостол (Св. Вартоломей?). Деталь лівої частини композиції Євхаристії.



57. An Apostle (St. Lucas?). Detail, left part of the Eucharist composition.

57. Апостол. (Св. Лука?). Деталь лівої частини мозаїчної композиції Євхаристії.



58. Apostles (SS. Matthew and Mark?). Detail, right part of the Eucharist composition.

58. Апостоли (Свв. Матвій та Марко?). Деталь правої частини мозаїчної композиції Євхаристії.



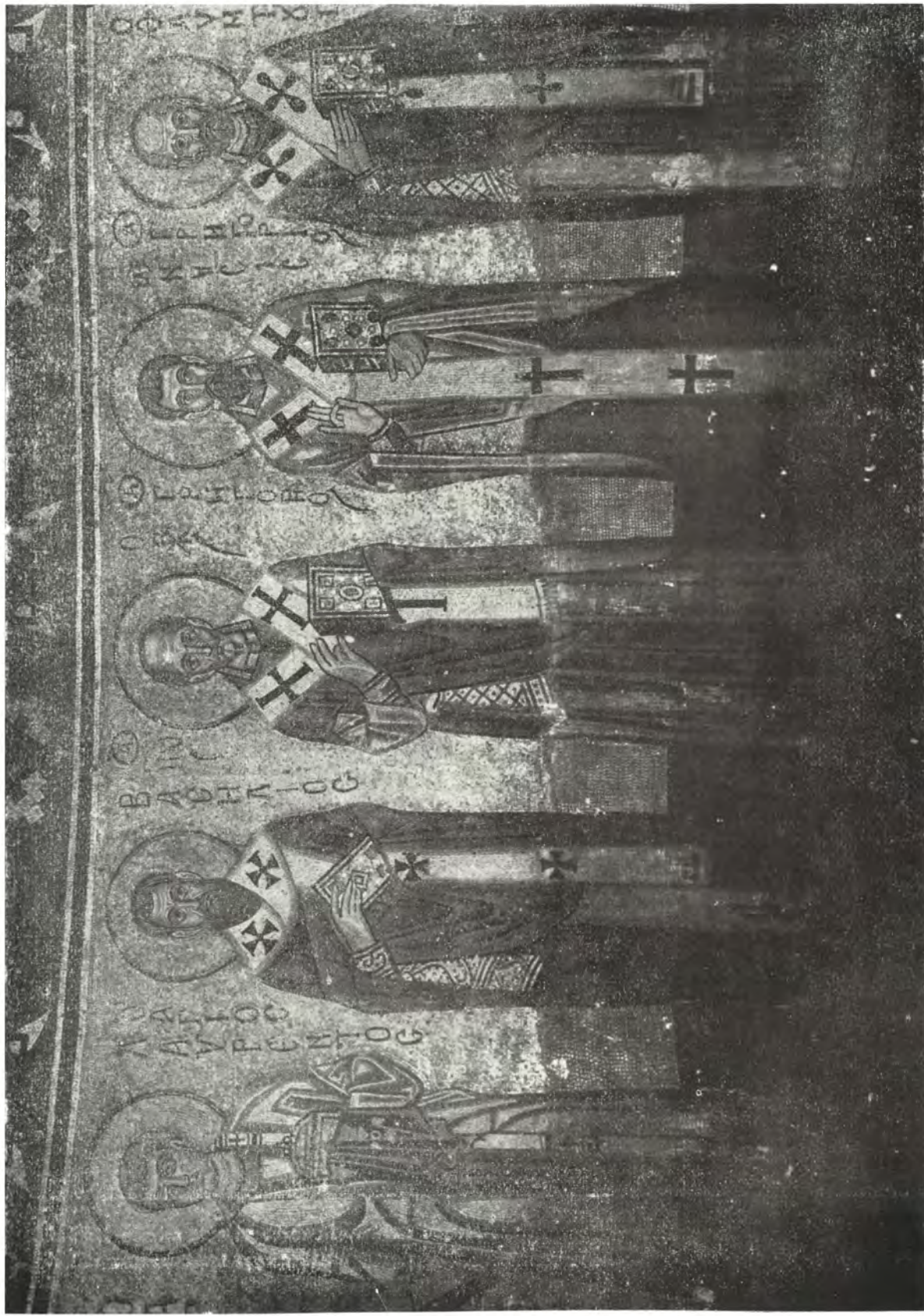
59. Head of an Apostle (St. John?). A detail from the Eucharist composition.

59. Голова апостола (Св. Іоанн?). Деталь з Євхаристії.



60. Mosaics of the main sanctuary. A part of the right side of the Eucharist.

60. Мозаїки головного вівтаря. Частина правої половини композиції Євхаристії.



61. Mosaics of the main sanctuary. Fathers of the Church. Right side of the composition.

61. Мозаїки головного вітара. Святителі-фундатори церкви Христової. Права половина композиції.



62. Mosaics of the main sanctuary. A detail of an angel from the Eucharist.

62. Мозаїки головного вівтаря. Деталь ангела з Євхаристії.



63. Mosaics of the main sanctuary. A detail of an angel from the Eucharist.
63. Мозаїки головного вівтаря. Деталь ангела з Євхаристії.



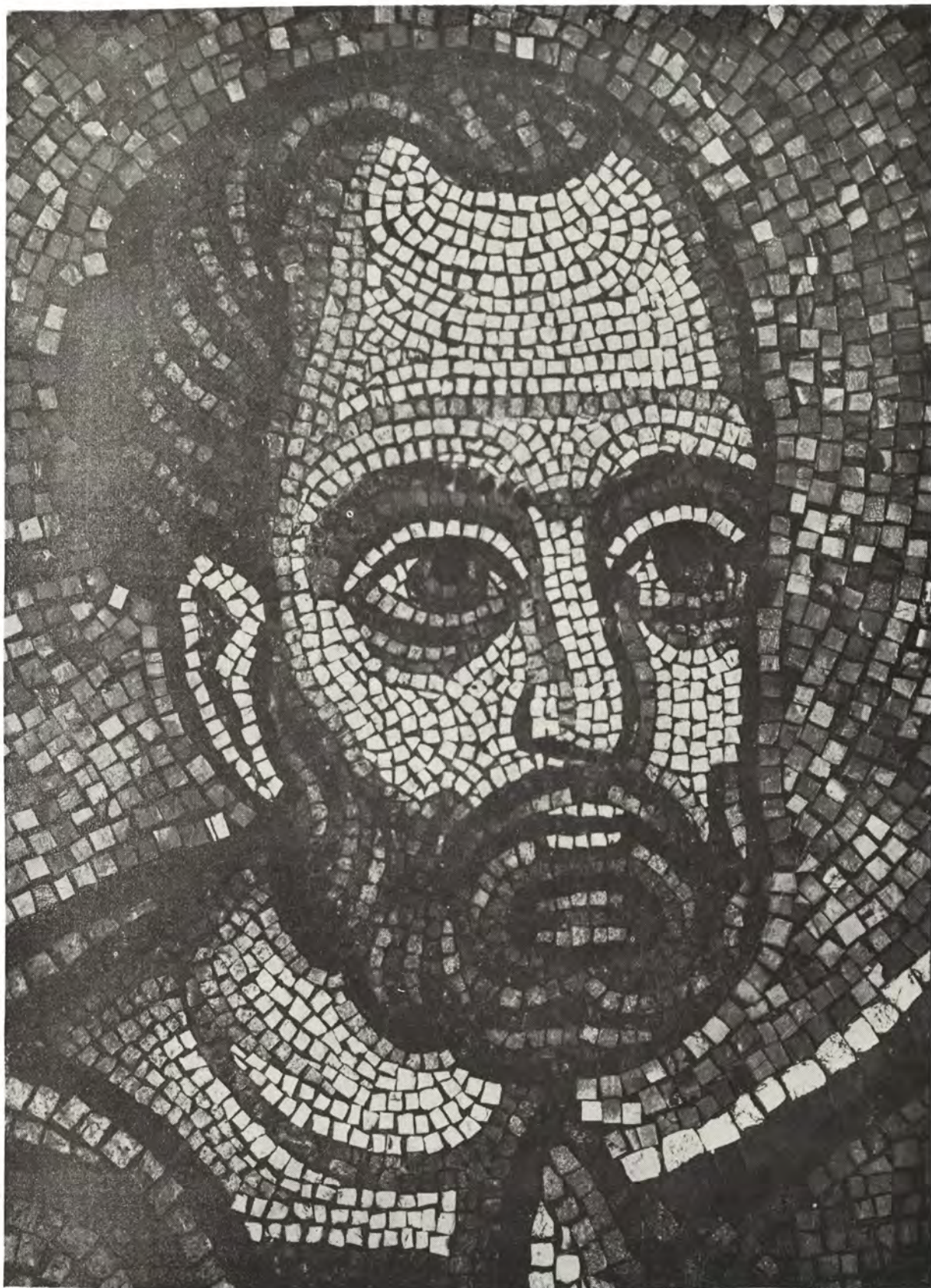
64. The Eucharist. A detail of an apostle's figure (St. Thomas?).

64. Євхаристія. Деталь постаті апостола (Св. Тома?).



65. The Eucharist. A detail of an apostle's figure (St. Matthew?).

65. Євхаристія. Деталь постаті апостола (Св. Матвій?).



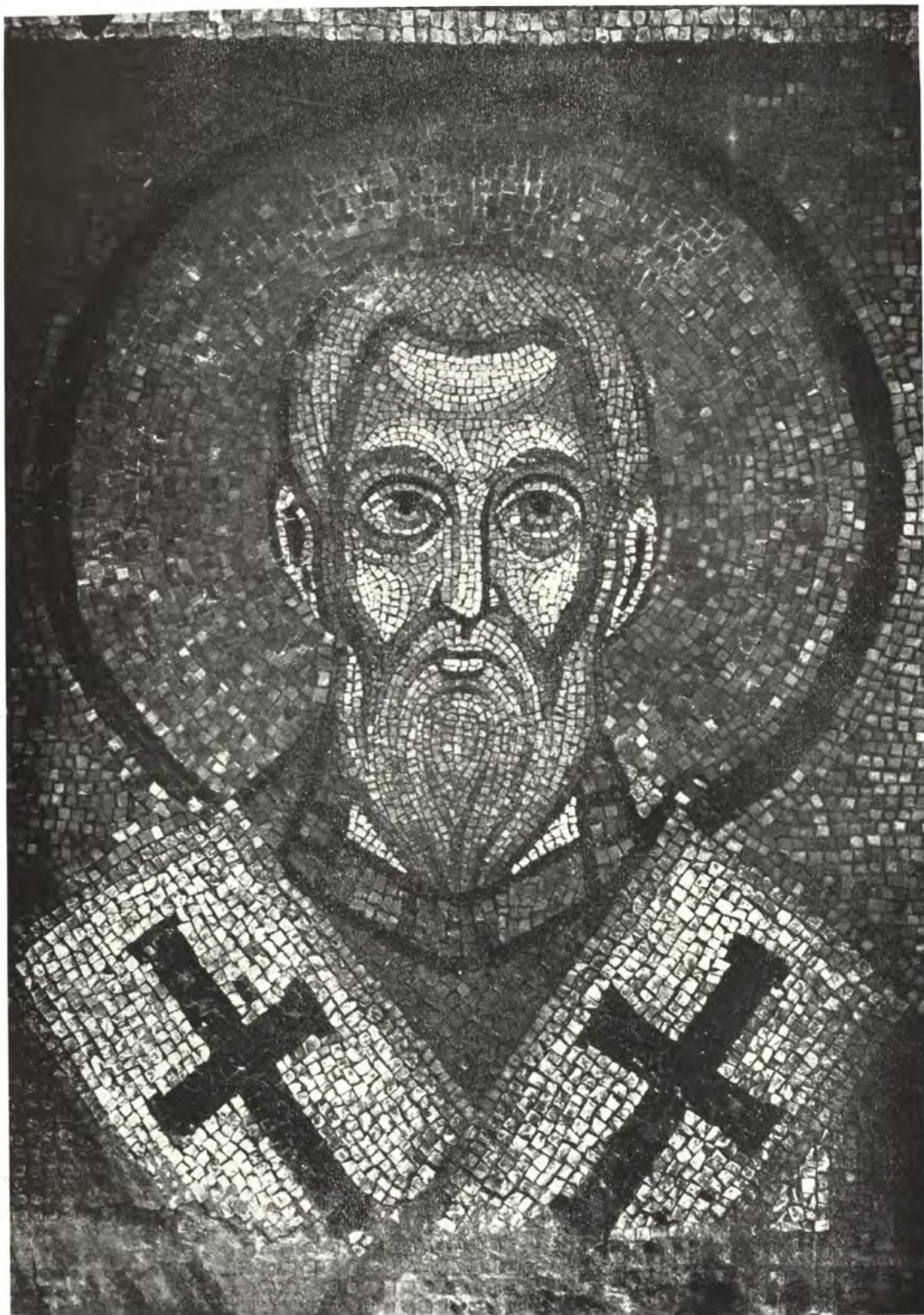
66. The Eucharist. A detail of an apostle's figure (St. Bartholomew?).

66. Євхаристія. Деталь постаті апостола (Св. Варфоломій?).



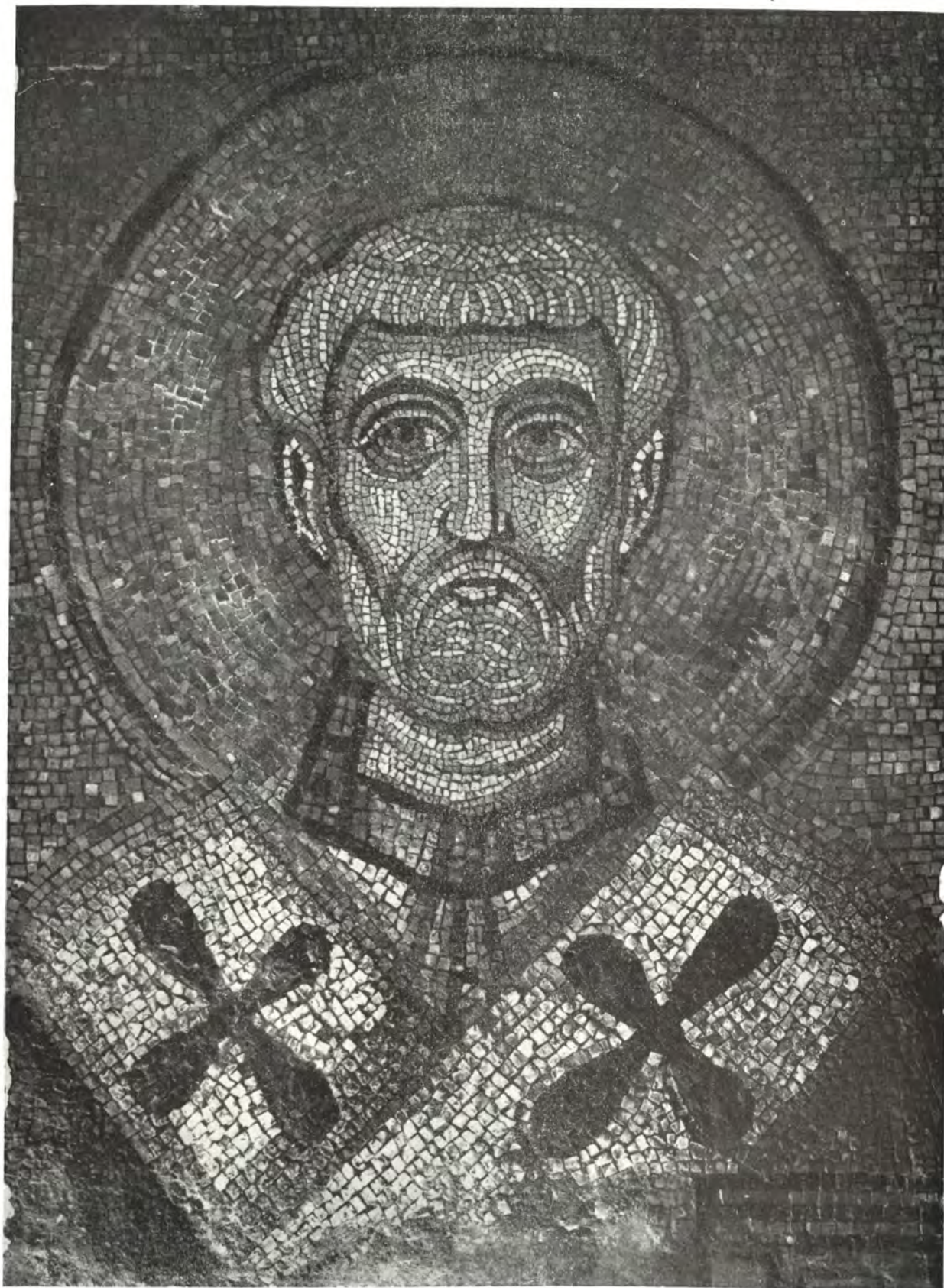
67. The Eucharist. A detail of apostle's figure (St. Andrew?).

67. Євхаристія. Деталь постаті апостола (Св. Андрій?).



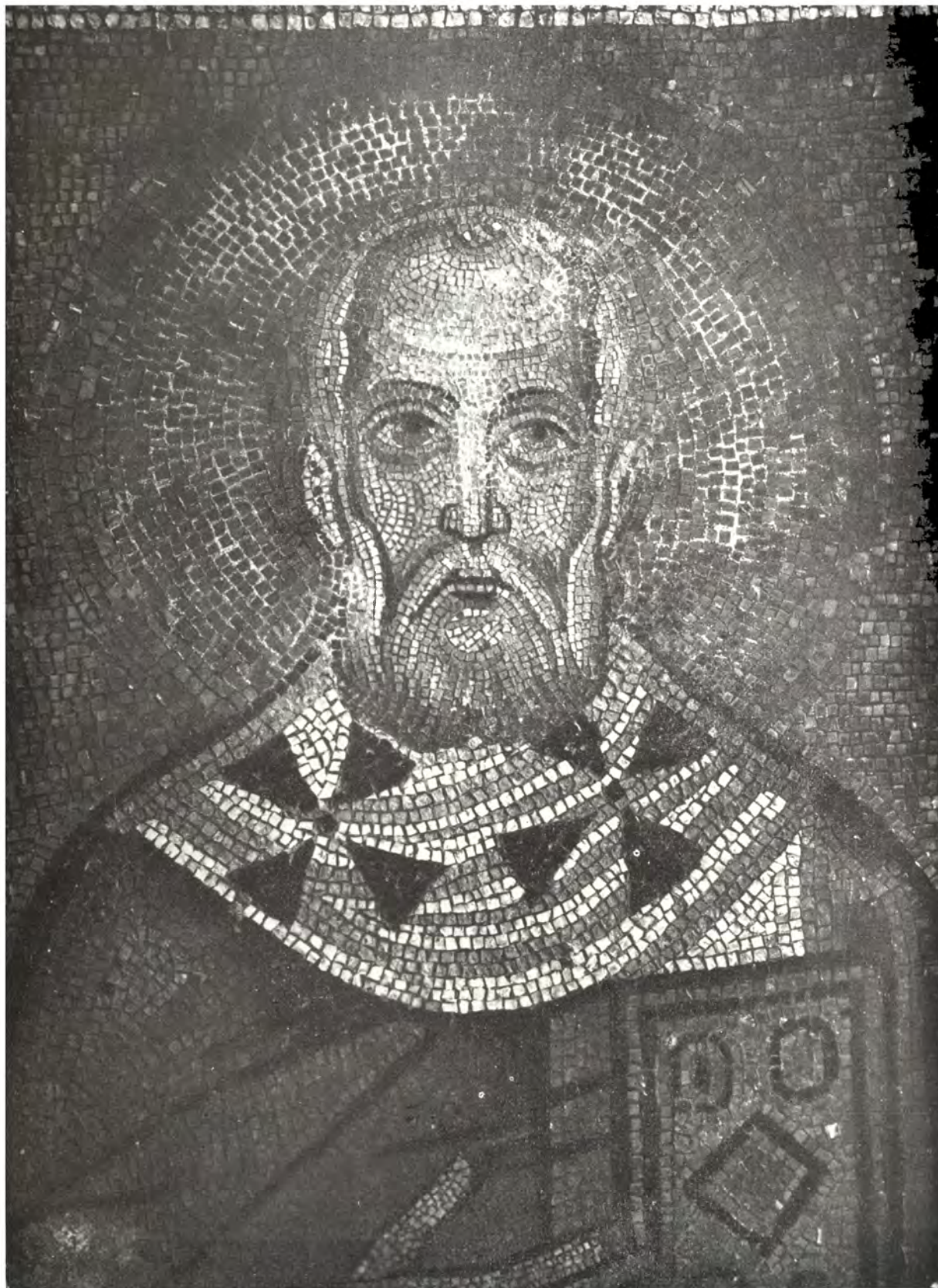
68. St. Epiphanius. A detail.

68. Св. Єпіфаній. Деталь.



69. Pope St. Clement. A detail.

69. Св. Клімент, папа римський. Деталь.



70. St. Gregory the Theologian. A detail.

70. Св. Григорій Богослов. Деталь.



71. St. Nicholas the Thaumaturge. A detail.

71. Св. Микола Чудотворець. Деталь.



72. Archdeacon Stephen. A detail.

72. Архидиякон Стефан. Деталь.



73. Archdeacon Laurentius. A detail.

73. Архидиякон Лаврентій. Деталь.



74. St. Gregory of Nyssa. A detail.

74. Св. Григорій Ніський. Деталь.



75. St. John Chrysestom. A detail.

75. Св. Иоанн Златоуст. Деталь.



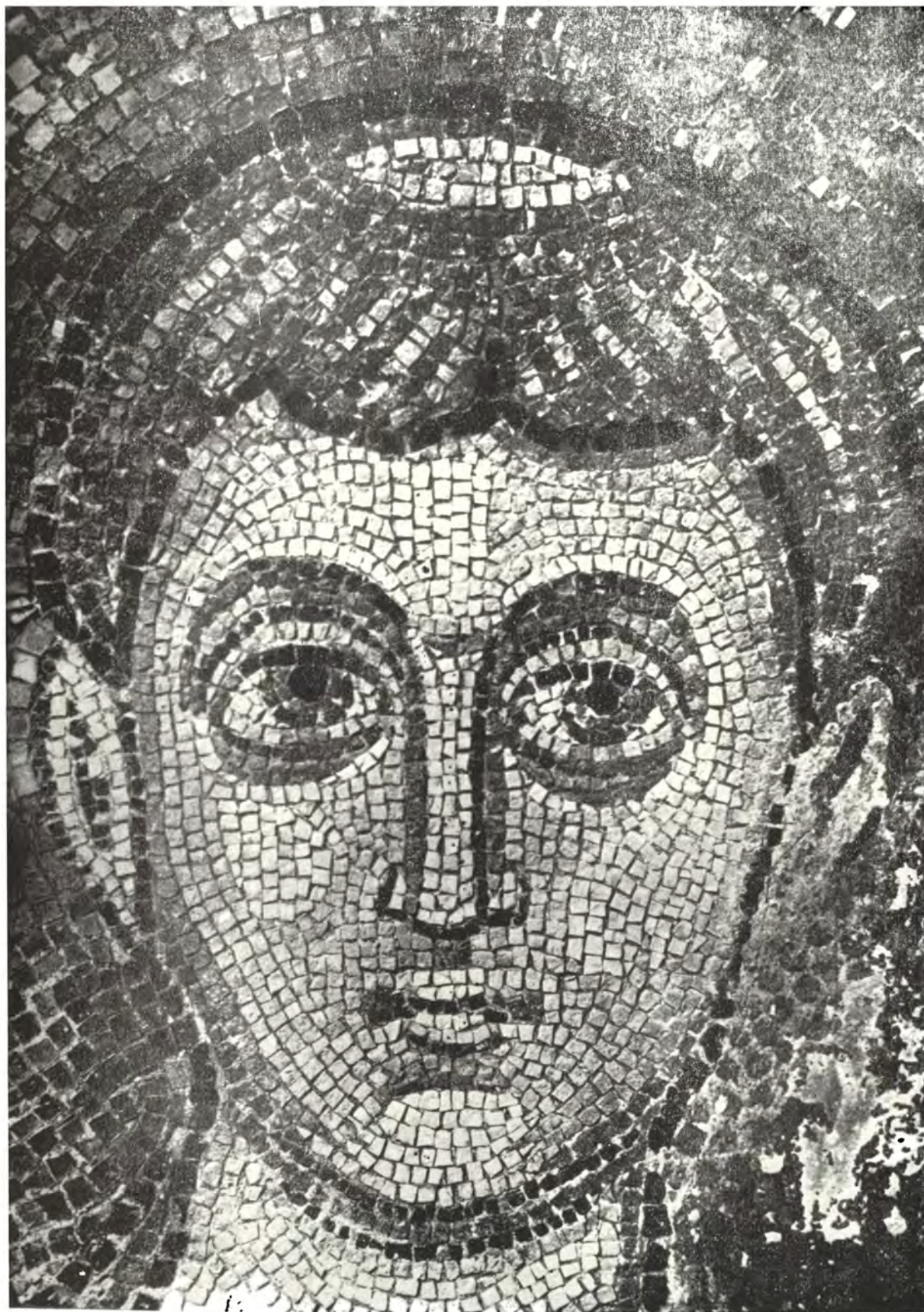
76. St. Basil. A detail.

76. Св. Василій. Деталь.



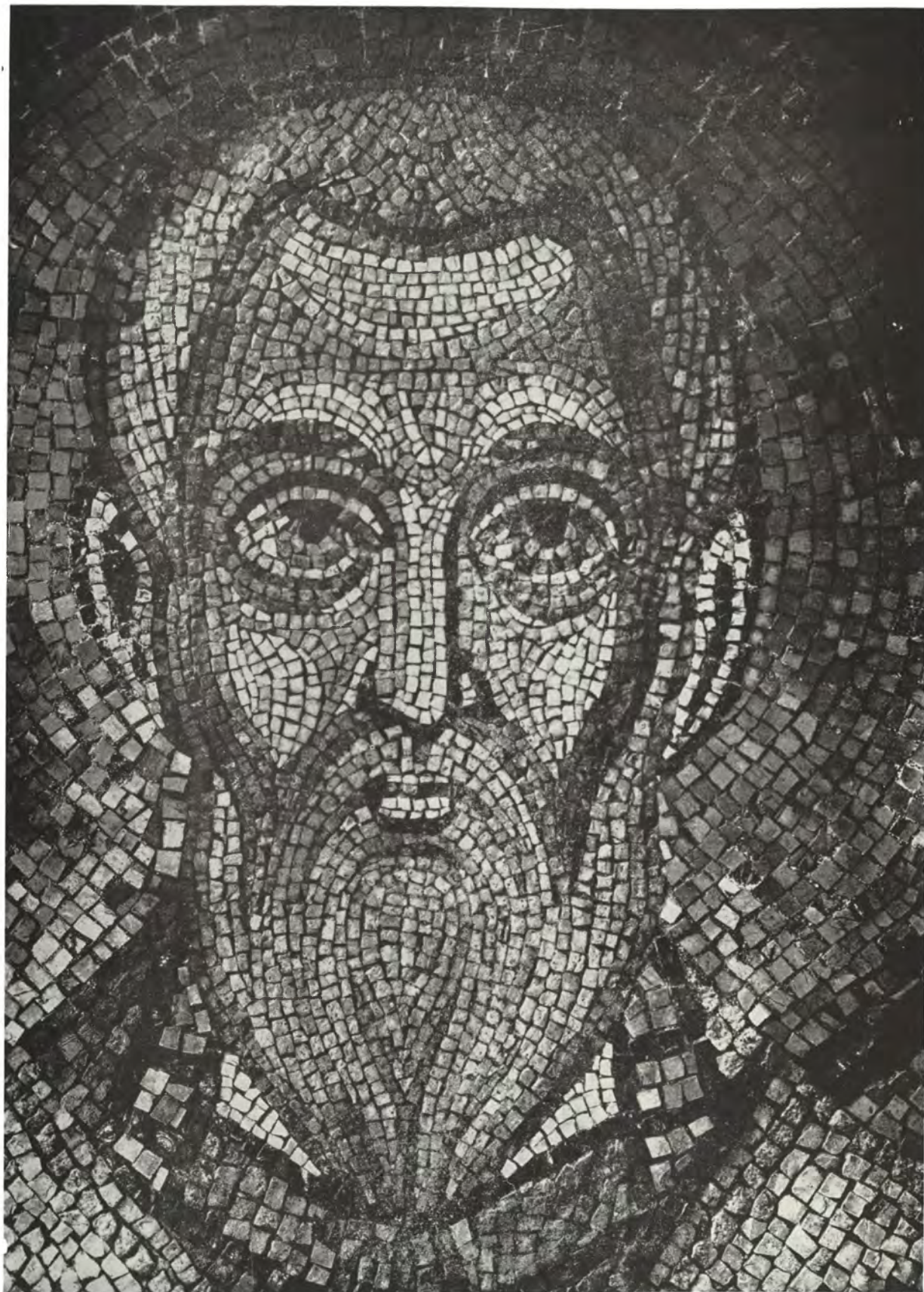
77. St. Gregory the Thaumaturge. A detail.

77. Св. Григорій Чудотворець. Деталь.



78. Archdeacon Stephen. A detail.

78. Архидиякон Стефан. Деталь.

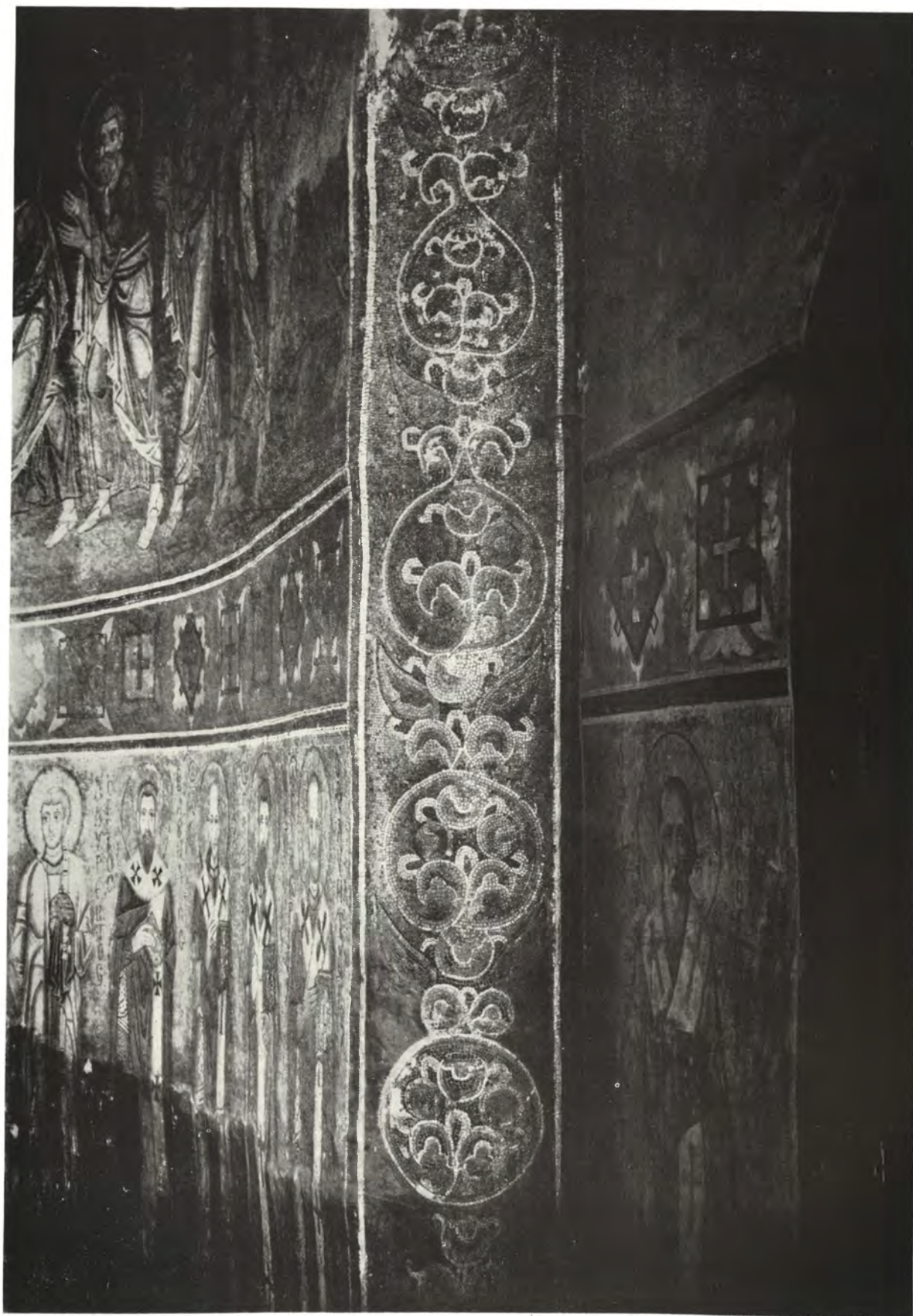


79. St. Epiphanius. A detail.

79. Св. Єпіфаній. Деталь.



80. St. Aaron. Mosaic of the triumphal arch.
80. Св. Аарон. Мозаїка тріумфальної арки.



81. Mosaic ornament of the main altar apse.

81. Мозаїки головної вівтарної апсиди. Орнамент.

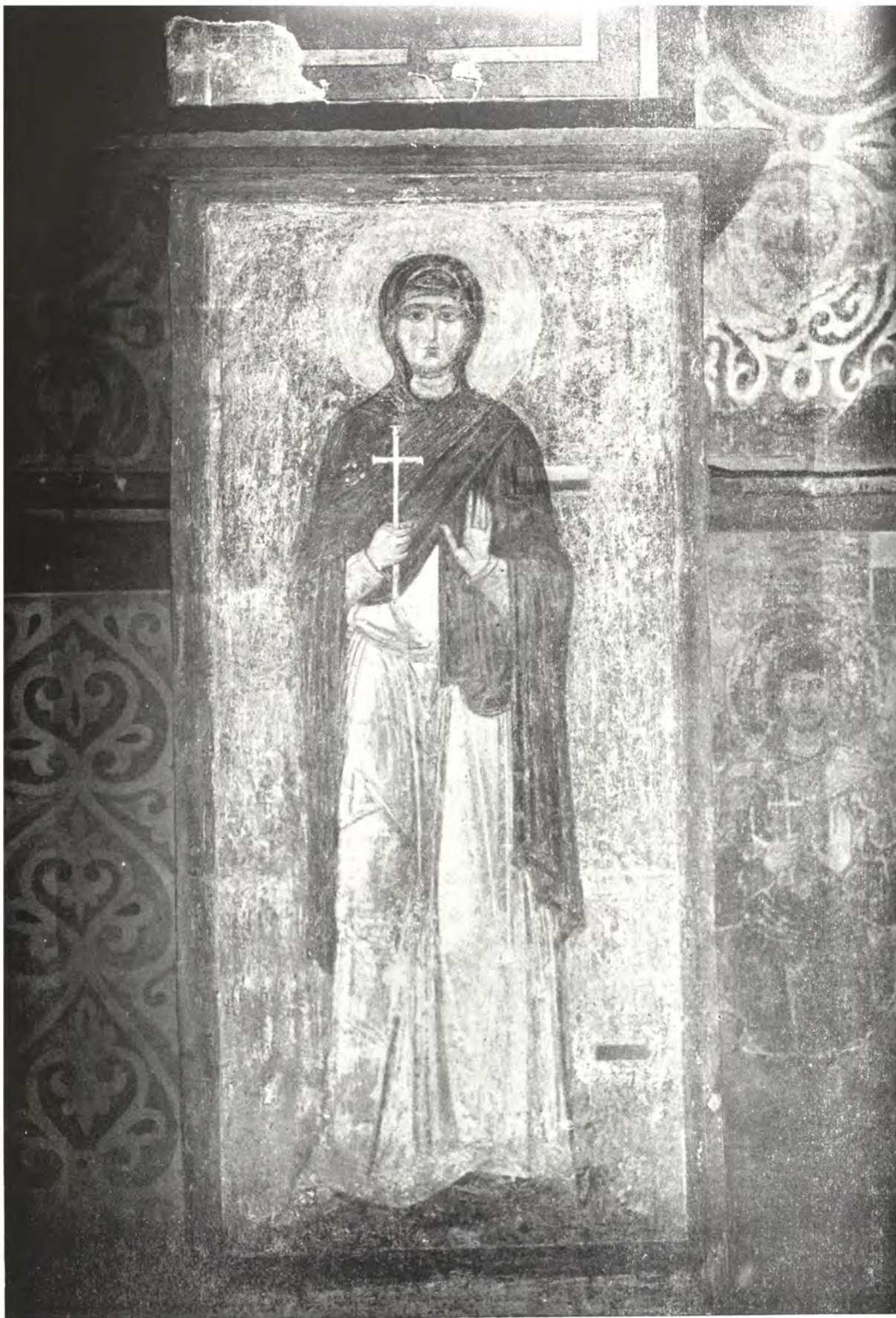


82. St. Pollaktia. A detail of the 11th century fresco in the main nave.

82. Св. Поллактія. Деталь фрески 11 ст. в головній наві.



83. St. Photinia. A detail of the 11th century fresco in the main nave.
83. Св. Фотінія. Деталь фрески 11 ст. в головній наві.



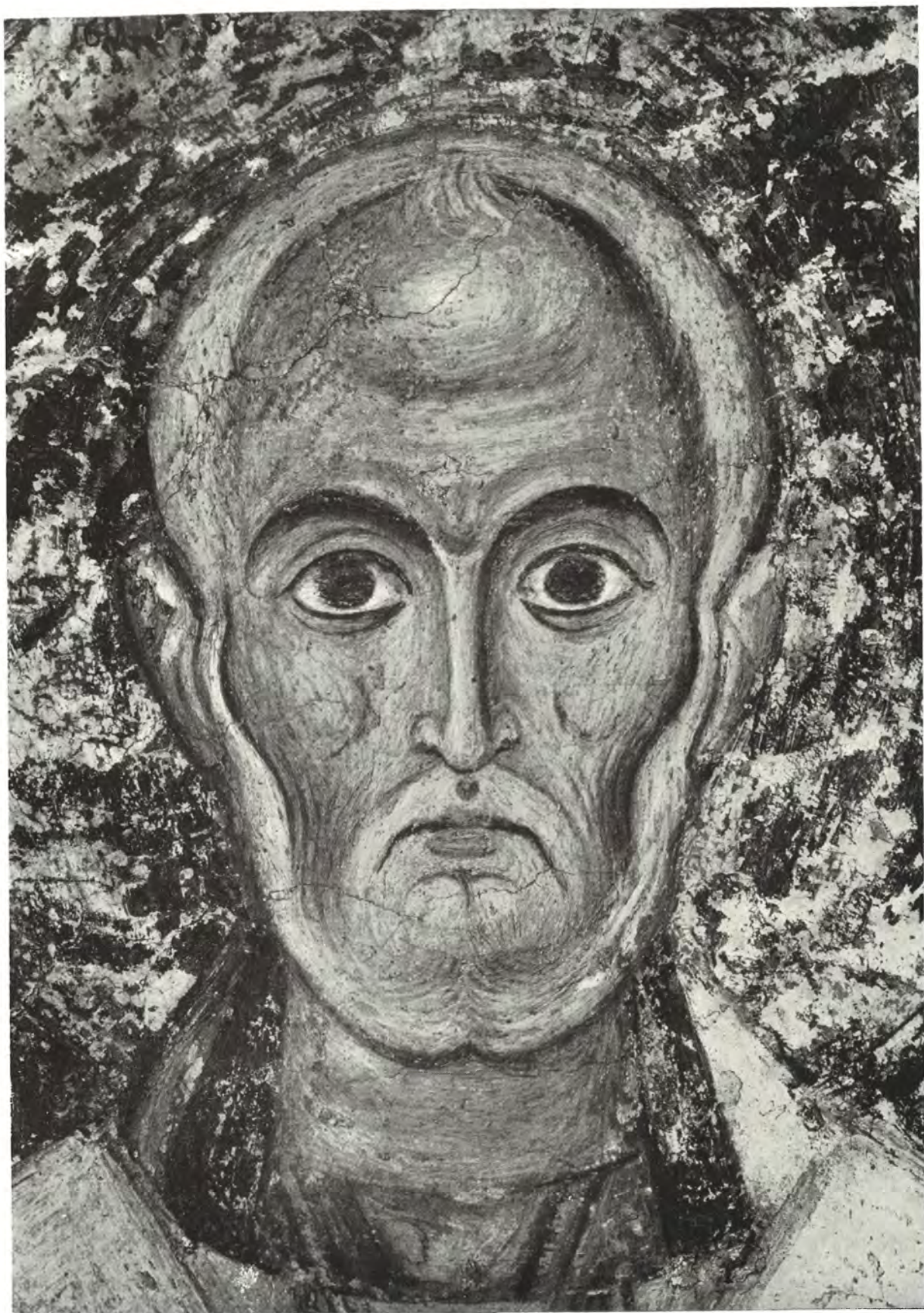
84. Fresco of the main nave. St. Photinia.

84. Фреска головної нави. Св. Фотинія.



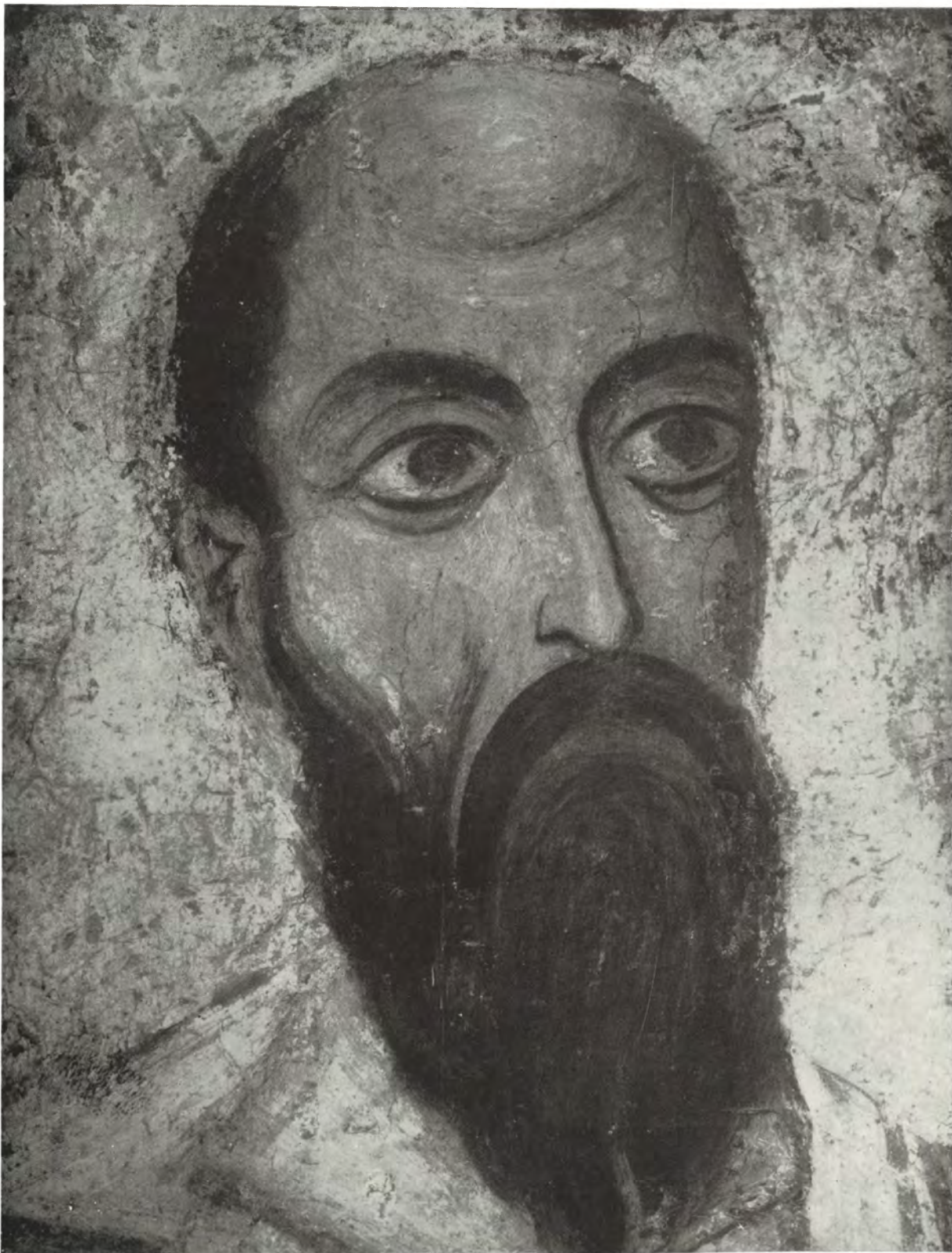
85. Fresco of the main nave. St. John.

85. Фреска головної нави. Св. Іоанн.



86. St. Nicholas. A detail of the fresco.

86. Св. Микола. Деталь фрески.



87. The Apostle Paul. A detail of the fresco.

87. Апостол Павло. Деталь фрески.



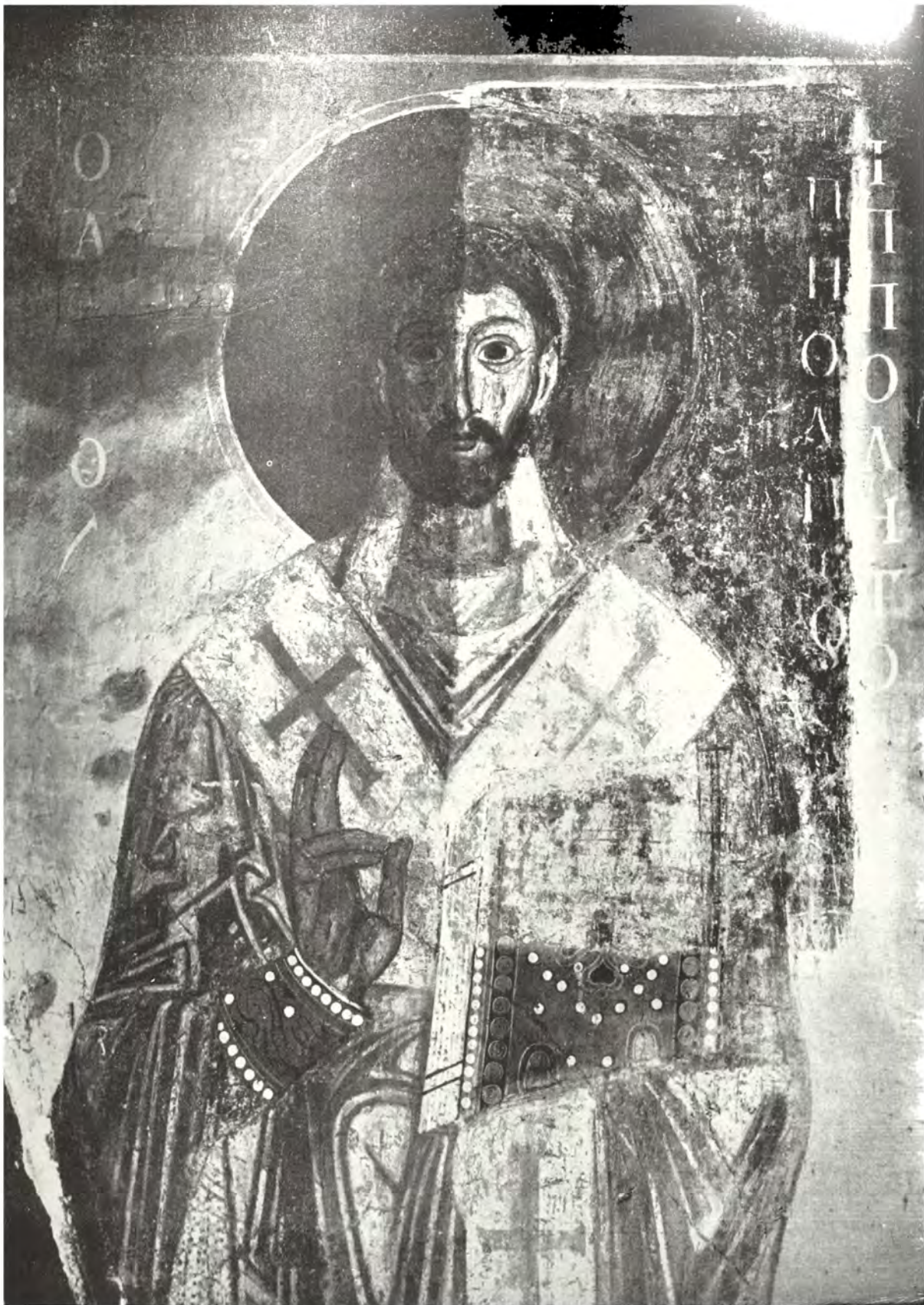
88. The Apostle Paul.

88. Апостол Павло.

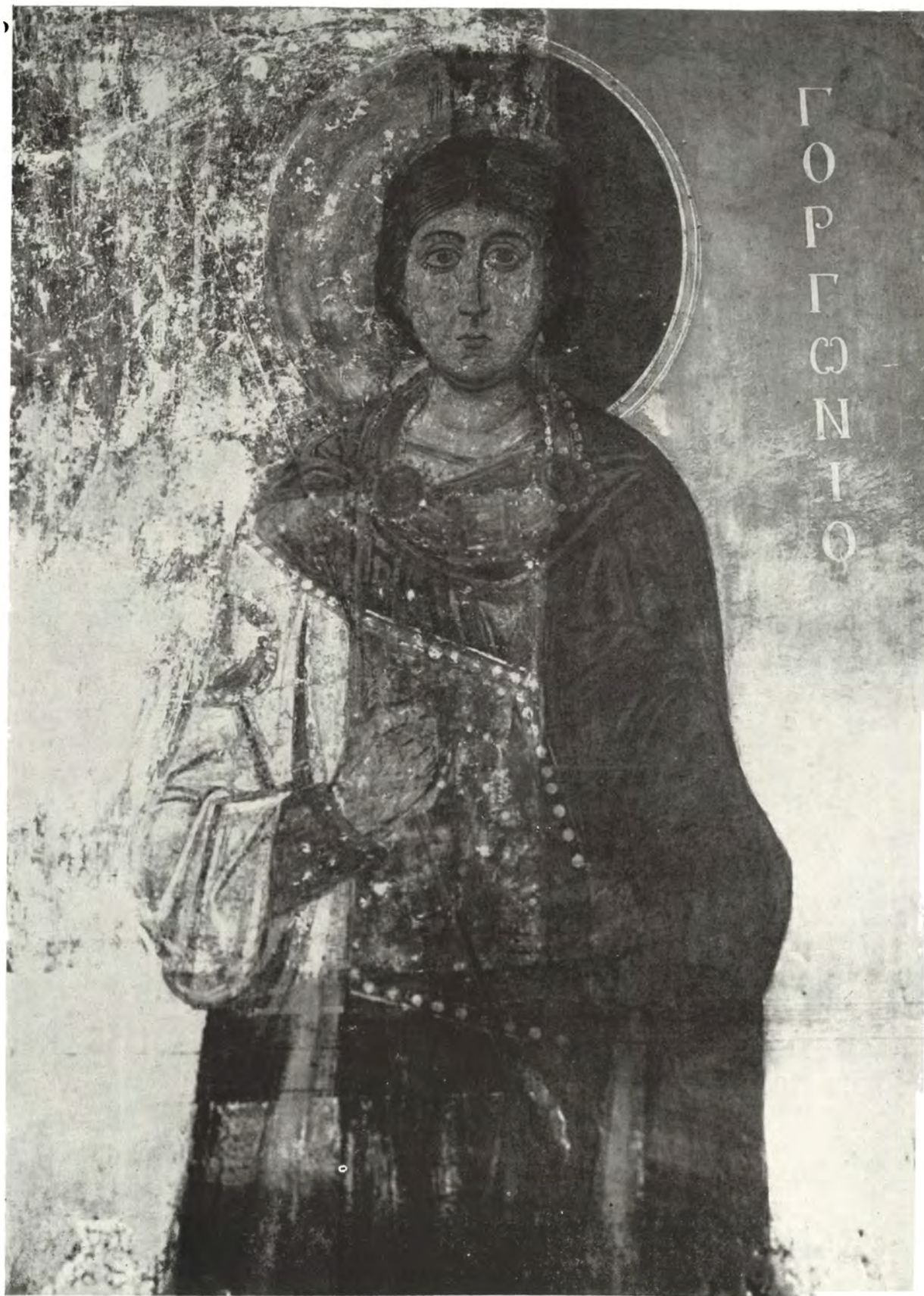


89. St. Nicholas.

89. Св. Микола.

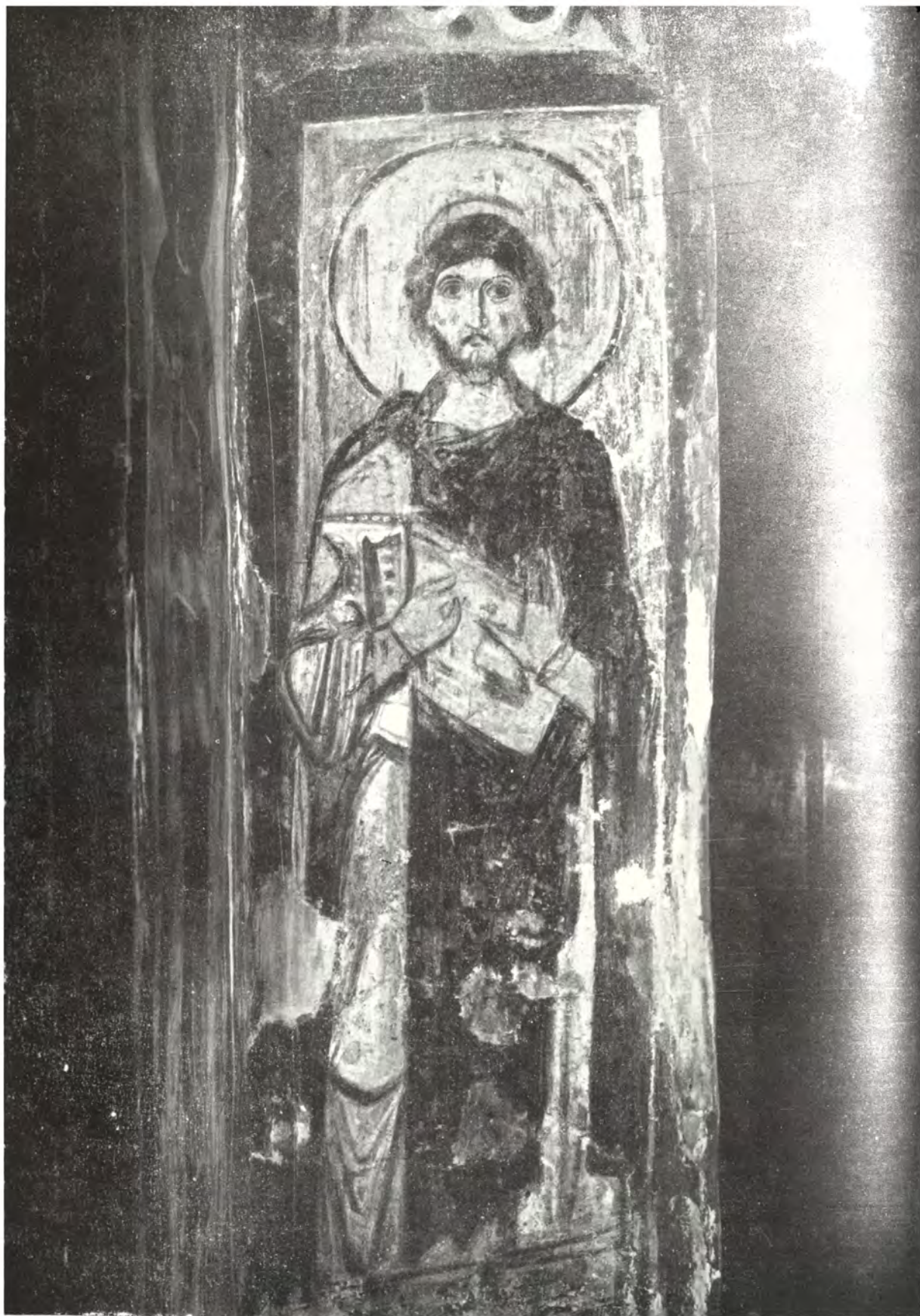


90. St. Hippolytus. Partly cleaned fresco.
90. Св. Іпполіт. Напіврозчищена фреска.



91. St. Gorgonyx. Partly cleaned fresco.

91. Св. Горгонікс. Напіврозчищена фреска.



92. A martyr.

92. Мученик.



93. A martyr. A detail of the fresco.

93. Мученик. Деталь фрески.



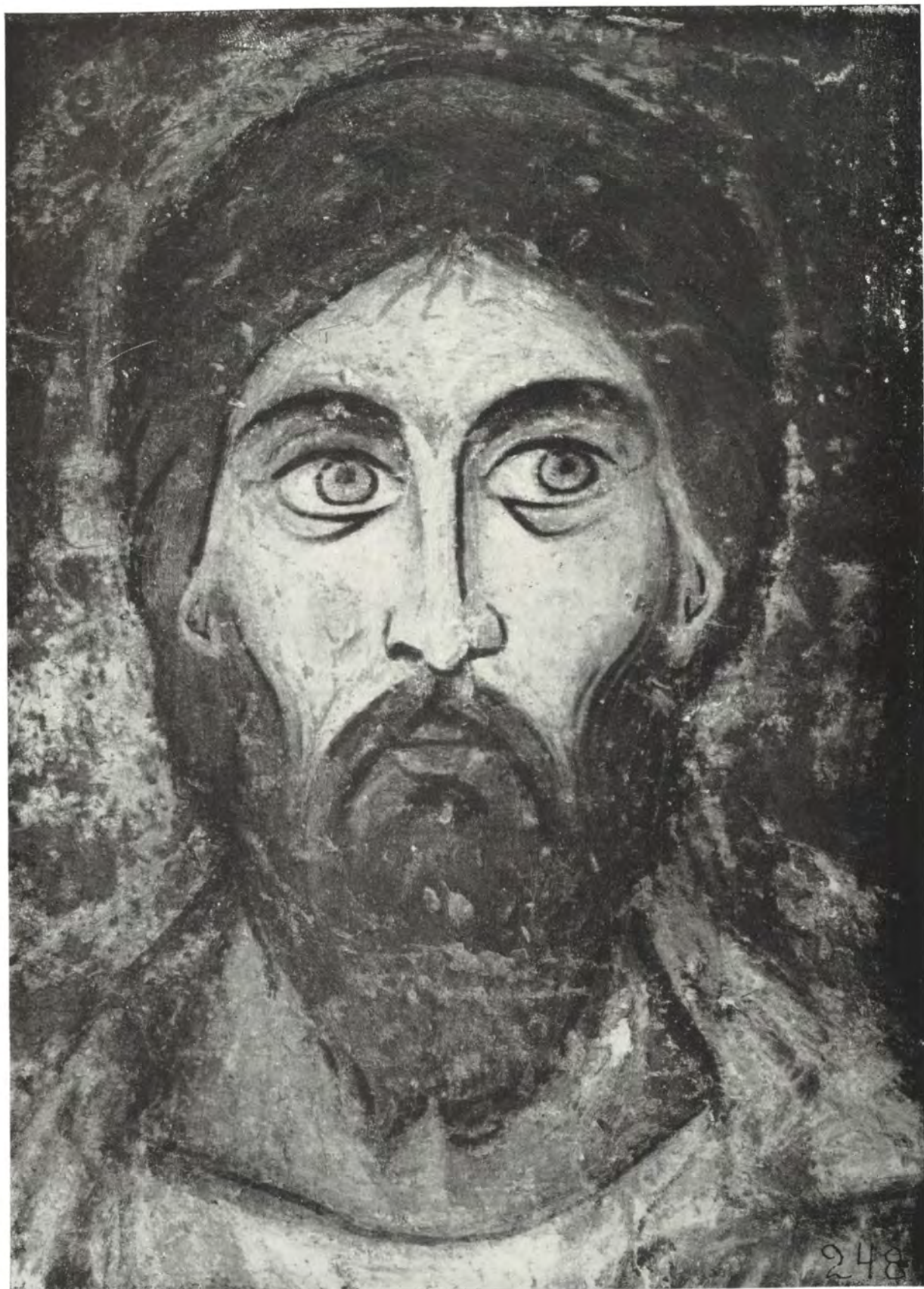
94. St. Zachary.

94. Св. Захарій.



95. St. Iobaas.

95. Св. Иоваас.



96. St. Iobaas. A detail of the fresco.

96. Св. Юваас. Деталь фрески.



97. An unidentified saint. A detail of the fresco.

97. Невідомий святий. Деталь фрески.



98. St. Marinos.
98. Св. Марінос.



99. A martyr.

99. Мученик.



100. A martyr. A detail of the fresco.

100. Мученик. Деталь фрески.



101. St. Lucilianus (?).

101. Св. Лукіліан (?).



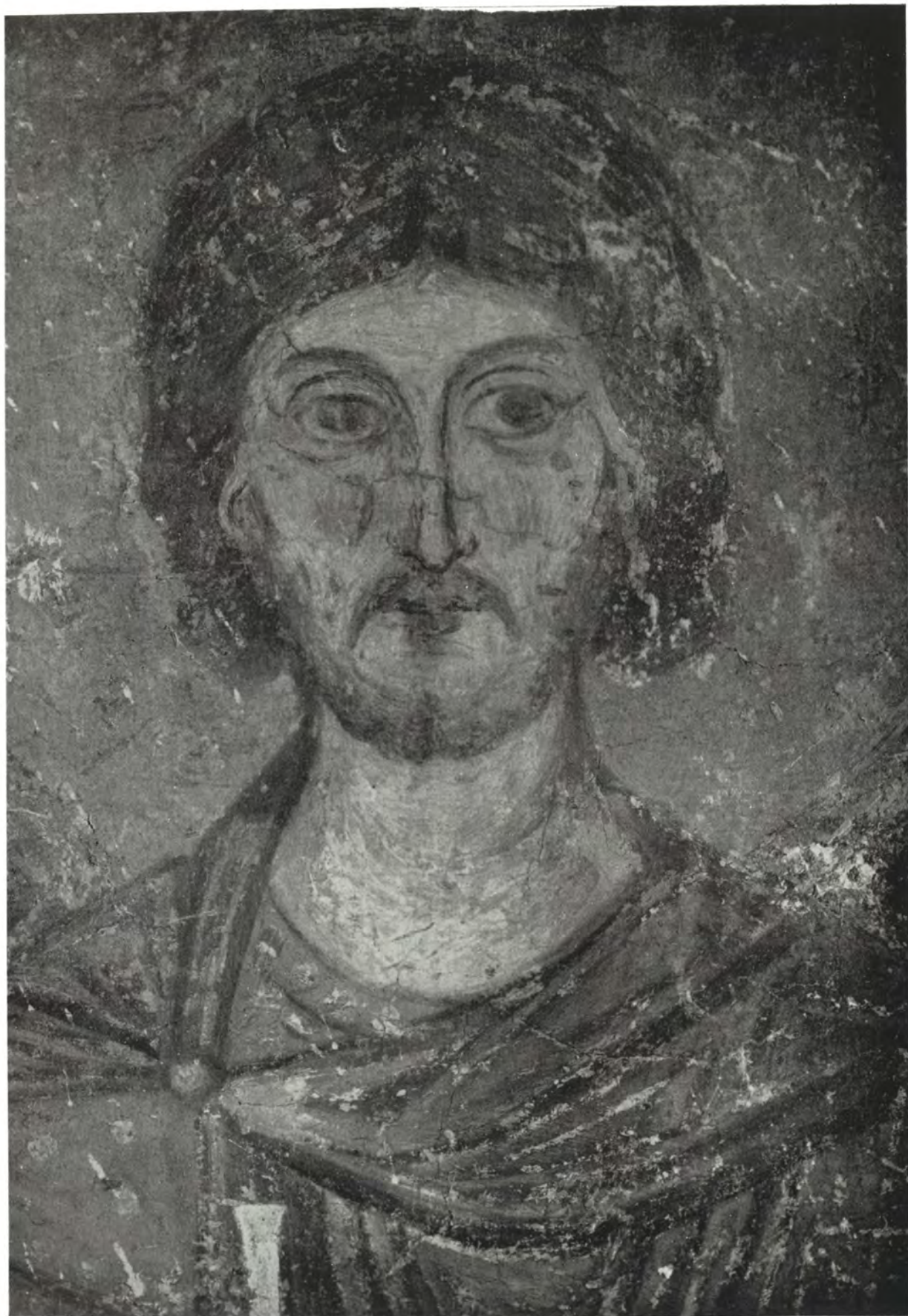
102. St. Panteleymon.

102. Св. Пантелеймон.



103. An unidentified saint. A detail of the fresco.

103. Невідомий святий. Деталь фрески.



104. An unidentified saint. A detail of the fresco.

104. Невідомий святий. Деталь фрески.



105. An unidentified saint. A detail of the fresco.
105. Невідомий святий. Деталь фрески.



106. Holy Hope (St. Nadiya). A detail.

106. Св. Надія. Деталь.



107. An unidentified female saint. A detail.

107. Невідома свята. Деталь.



108. An unidentified saint (Archdeacon Stephen?).

108. Невідомий святий (архидиякон Стефан?).



109. Archdeacon Laurentius (?).

109. Архидиякон Лаврентій (?).



110. Archdeacon Stephen (?). A detail of the fresco.
110. Архидиякон Стефан (?). Деталь фрески.



111. St. Sophia. A detail of the fresco.

111. Св. Софія. Деталь фрески.



112. A fresco of the southern tower.

112. Фреска південної вежі.



113. Saints Joachim and Anna.

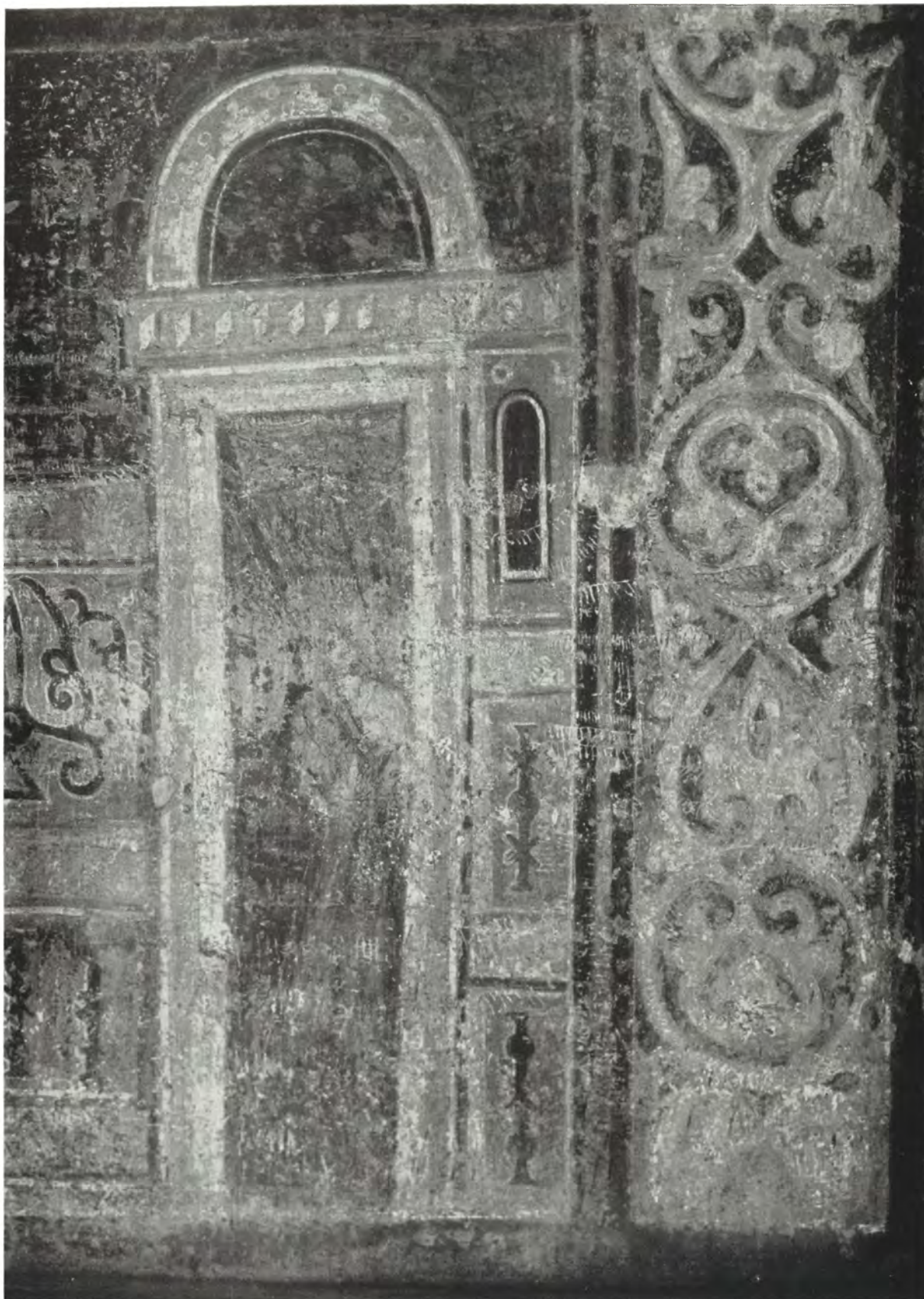
113. Свв. Яким і Анна.



114. The Annunciation.
114. Благовіщення.



115. The meeting of the Virgin Mary with St. Elizabeth.
115. Зустріч св. Діви Марії з св. Єлисаветою.



116. A detail of the fresco in the Saints Joachim and Anna Sanctuary.
116. Деталь фрески з вітара свв. Якіма і Ганни.



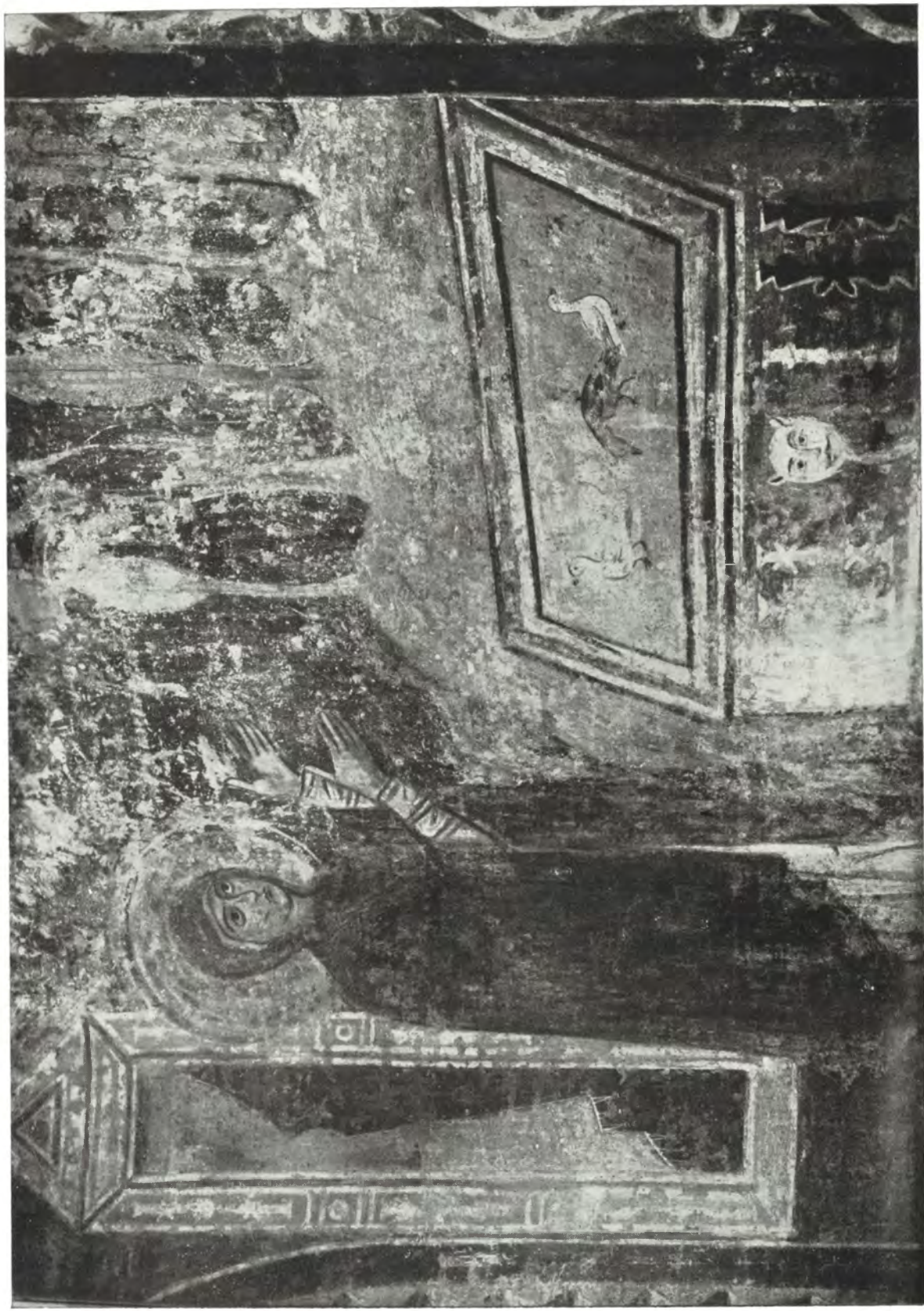
117. A detail of the fresco: Meeting of the Virgin Mary with St. Elizabeth.
117. Деталь з фрески: Зустріч св. Діви Марії з св. Єлисаветою.



118. A detail of the fresco: Meeting of the Virgin Mary with St. Elizabeth.
118. Деталь з фрески: Зустріч св. Діви Марії з св. Єлисаветою.



119. A detail of the fresco: The Virgin's Birth.
119. Деталь з фрески: Народження Богородиці.

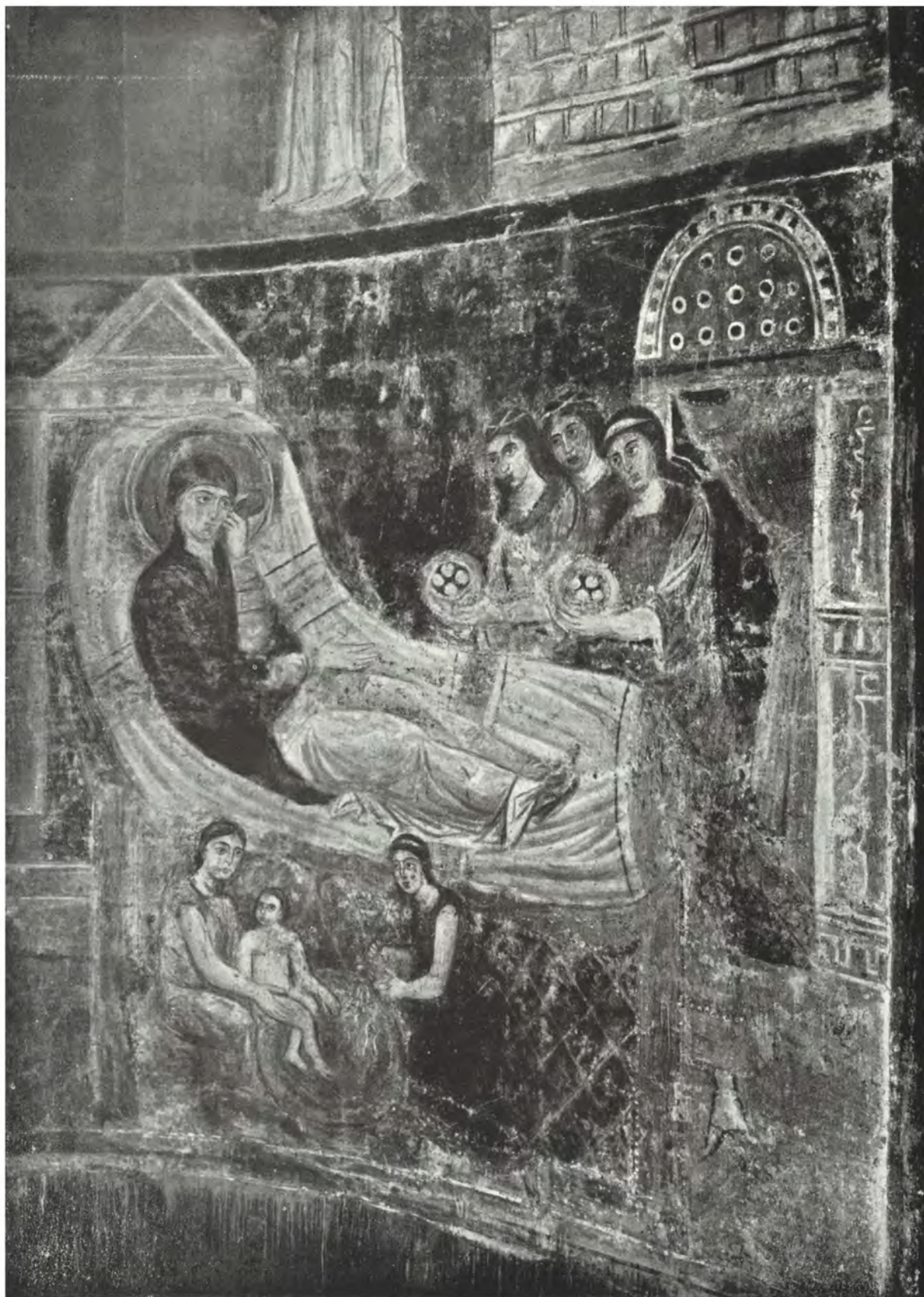


120. St. Anna praying for the cessation of her barrenness.
120. Моління св. Ганни про позбавлення її неплідності.



121. The Virgin's Betrothal. A detail.

121. Заручини св. Діви. Деталь.



122. The Virgin's Birth.
122. Народження св. Діви Марії.



123. The Virgin's Birth. A detail of the fresco.

123. Народження св. Діви Марії. Деталь фрески.



124. The Virgin's Birth. A detail of the fresco.

124. Народження св. Діви Марії. Деталь фрески.



125. The Virgin's Birth. A detail of the fresco.

125. Народження св. Діви Марії. Деталь фрески.



126. The Virgin. A detail from the fresco: The Virgin's Betrothal.

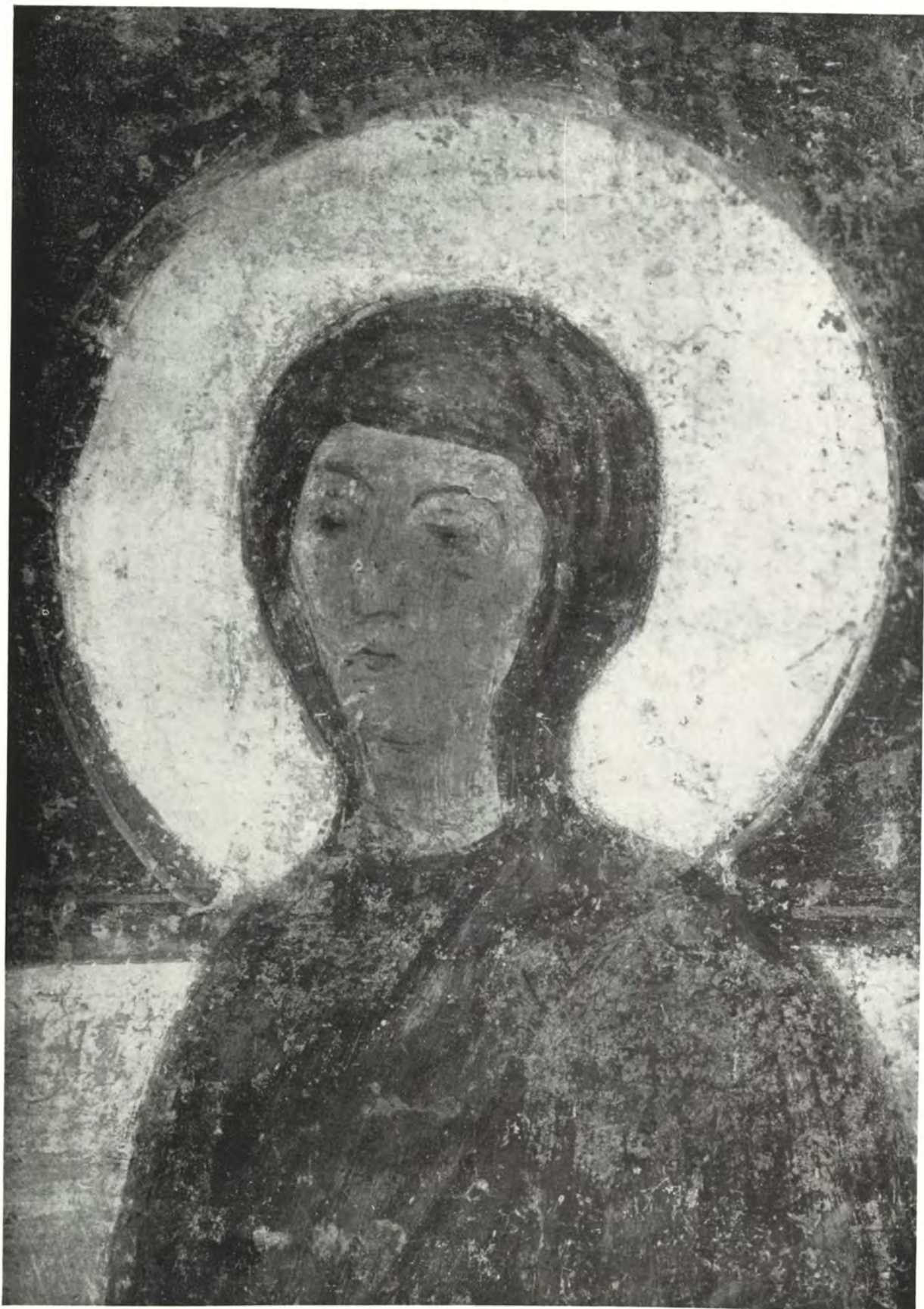
126. Св. Діва Марія. Деталь з фрески: Заручини св. Діви.



127. The Annunciation at the Well.
127. Благовіщення коло криниці.



128. The Virgin's Betrothal.
128. Заручини св. Діви Марії.



129. The Virgin. A detail from the fresco: The Virgin's Betrothal.

129. Св. Діва Марія. Деталь з фрески: Заручини св. Діви.

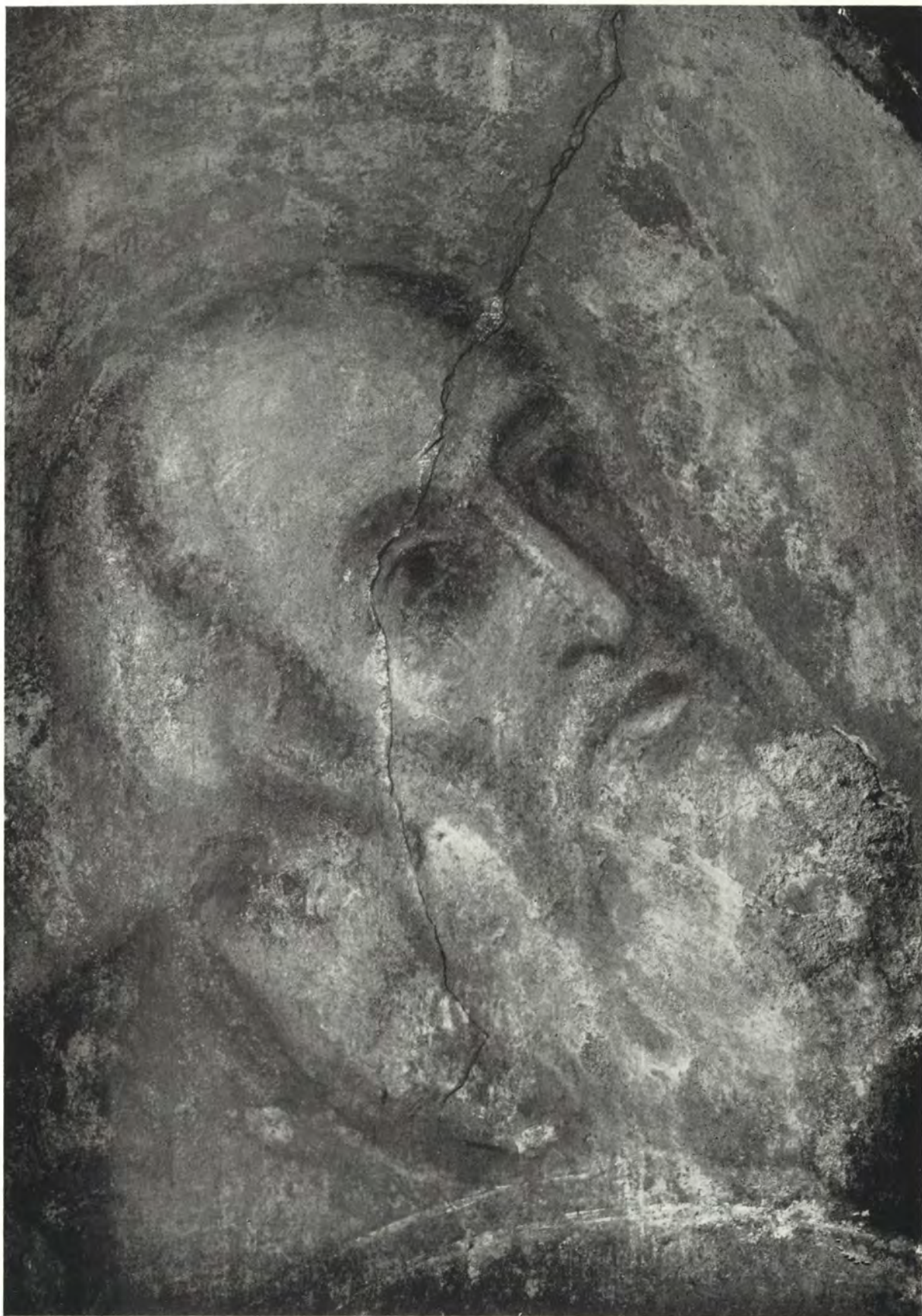


130. The Virgin. A detail of the fresco: The Annunciation at the Well.

130. Св. Діва Марія. Деталь фрески: Благовіщення коло криниці.



131. The Virgin's Birth. A detail of the fresco.
131. Народження Богородиці. Деталь фрески.

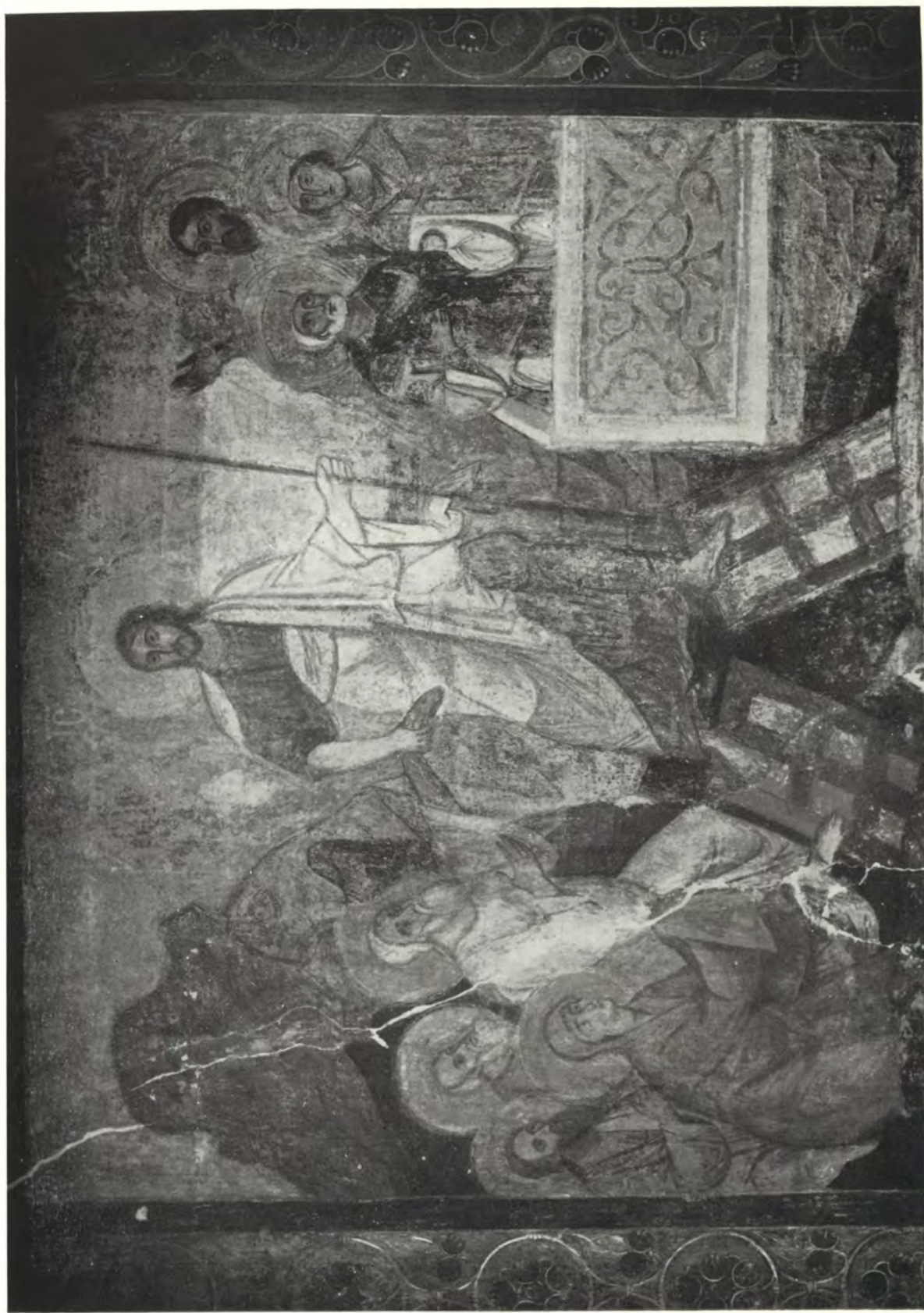


132. The Righteous led away from Hell. A detail of the fresco.

132. Виведення праведників з пекла. Деталь фрески.



133. Head of Christ. A detail of the fresco: Righteous led away from Hell.
133. Голова Христа. Деталь фрески: Виведення праведників з пекла.



134. The Righteous led away from Hell. Fresco in the main nave.

134. Виведення праведників з пекла. Фреска головної нави.



135. Archangel Michael. Fresco in the conch of the Michael Sanctuary.

135. Архистратиг Михайл. Фреска конхи Михайлівського віггара.



136. Fall of Satan into Hell. The Michael Sanctuary.
136. Скинення сатани в пекло. Михайлівський вівар.



137. Struggle of the Archangel Michael with Jacob.
137. Боротьба Архистратига Михаїла з Яковом.



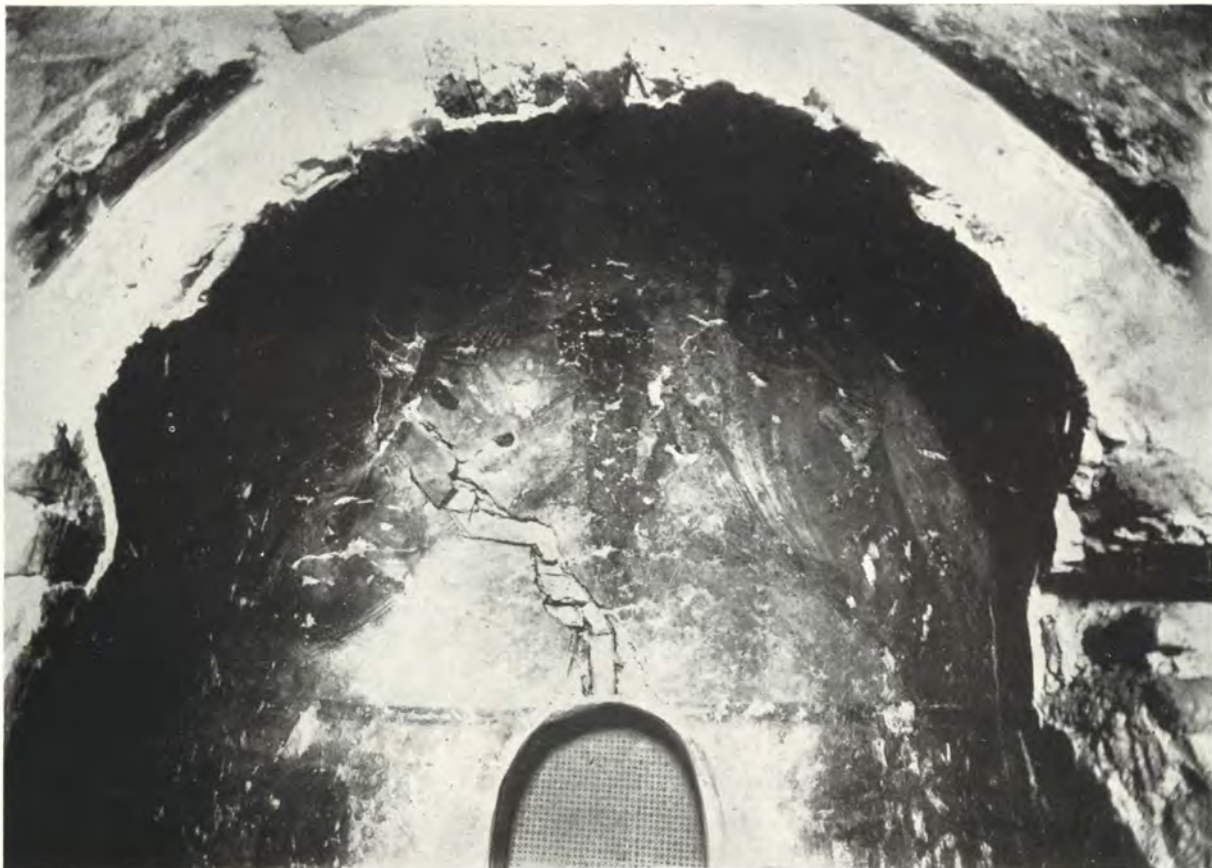
138. Archangel Michael. Fresco in the Michael Sanctuary.

138. Архистратиг Михаїл. Фреска Михайлівського вівтаря.



139. The conch of the St. George Sanctuary.

139. Конха вітара св. Георгія.



140. The conch of the baptistry.

140. Конха хрищальні.

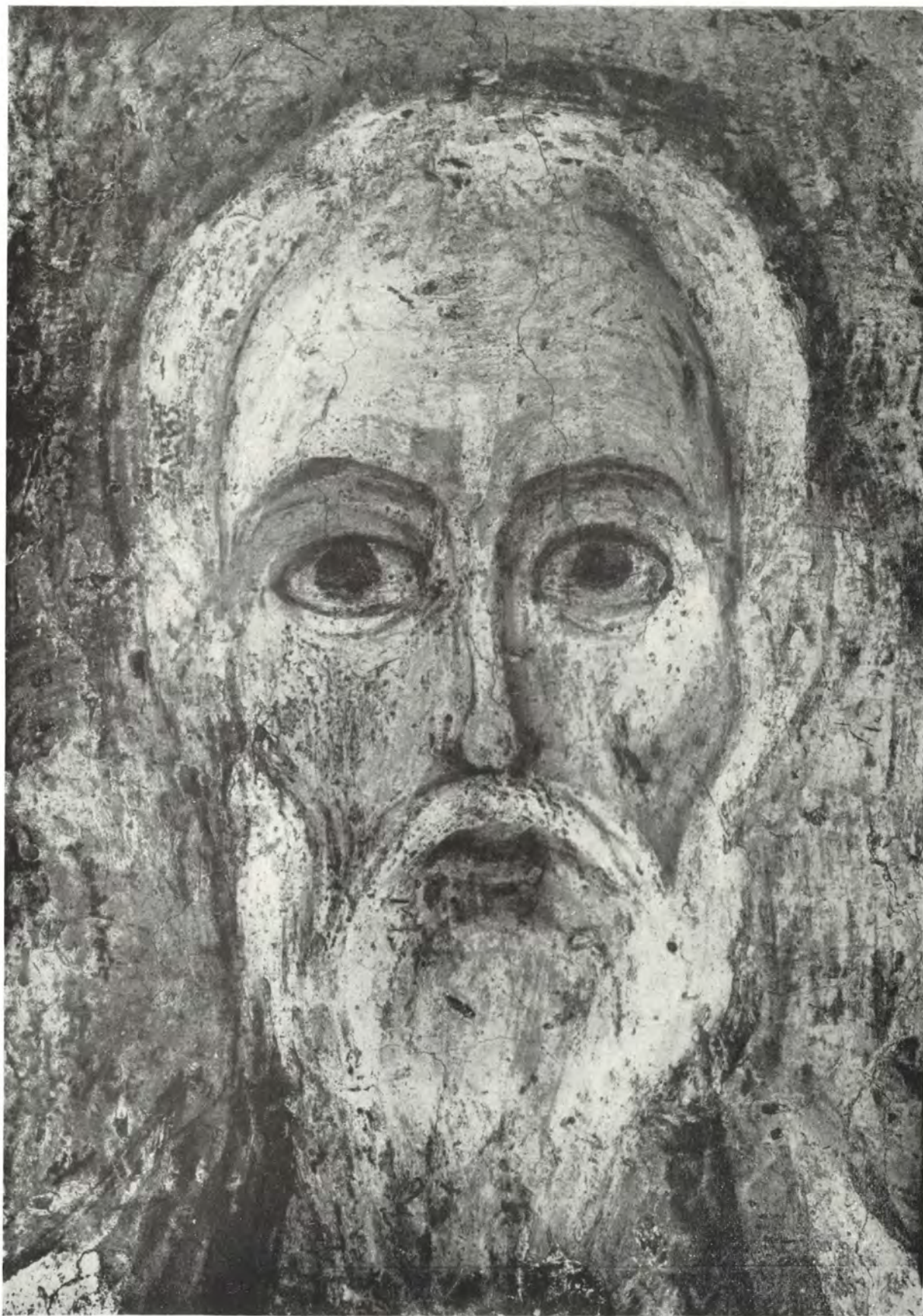


141. Fathers of the Church. Fresco in the Michael Sanctuary.
141. Святителі. Фреска Михайлівського вітара.



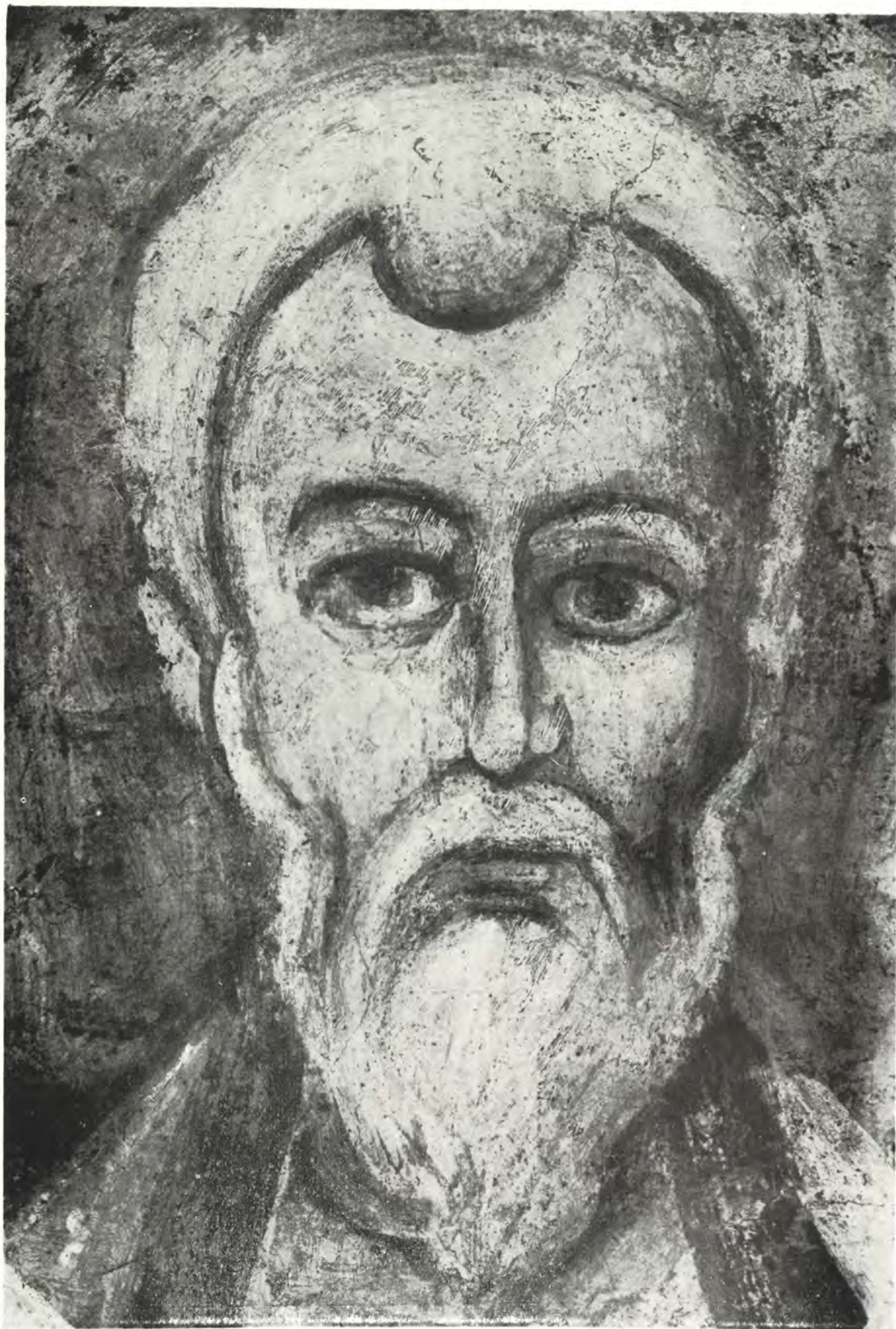
142. Fathers of the Church. Fresco in the Michael Sanctuary.

142. Святителі. Фреска Михайлівського вівтаря.

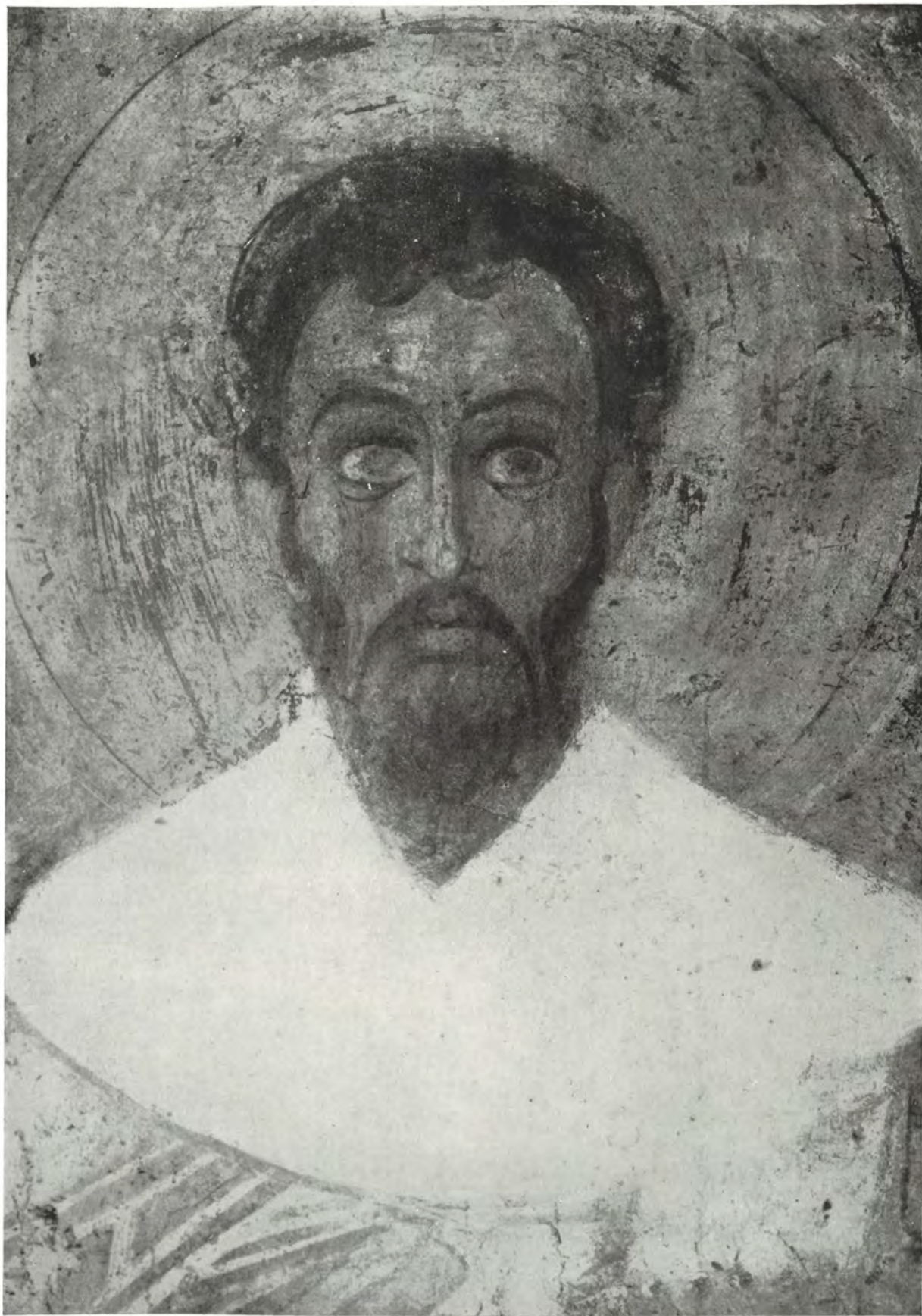


143. A Church Father. A detail of the Michael Sanctuary fresco.

143. Святитель. Деталь фрески Михайлівського вітара.



144. A Church Father. A detail of the Michael Sanctuary fresco.
144. Святитель. Деталь фрески Михайлівського вівтаря.



145. A Church Father. Detail of the Michael Sanctuary fresco.
145. Святитель. Деталь фрески Михайлівського вівтаря.



146. A Church Father. Detail of the Michael Sanctuary fresco.

146. Святитель. Деталь фрески Михайлівського вівтаря.



147. Lady-in-waiting. Detail of the fresco (northwest tower).

147. Жінка з почоту вел. княгині. Деталь (північно-західня вежа).



148. Guardsman of the Grand Prince (northwest tower).

148. Дружинник вел. князя (північнозахідня вежа).



149. A young prince. Detail of cleaned fresco representing the family of Prince Yaroslav.

149. Княжич. Деталь розчищеної фрески з зображенням родини кн. Ярослава.



150. Archangel Gabriel. Detail of the fresco: Annunciation at the Well.
150. Архангел Гавриїл. Деталь фрески: Благовіщення коло криниці.



151. A cross over the grave. 11th century fresco.
151. Хрест над похованням. Фреска 11 ст.



152. A cross over the grave. 11th century fresco.

152. Хрест над похоронам. Фреска 11 ст.

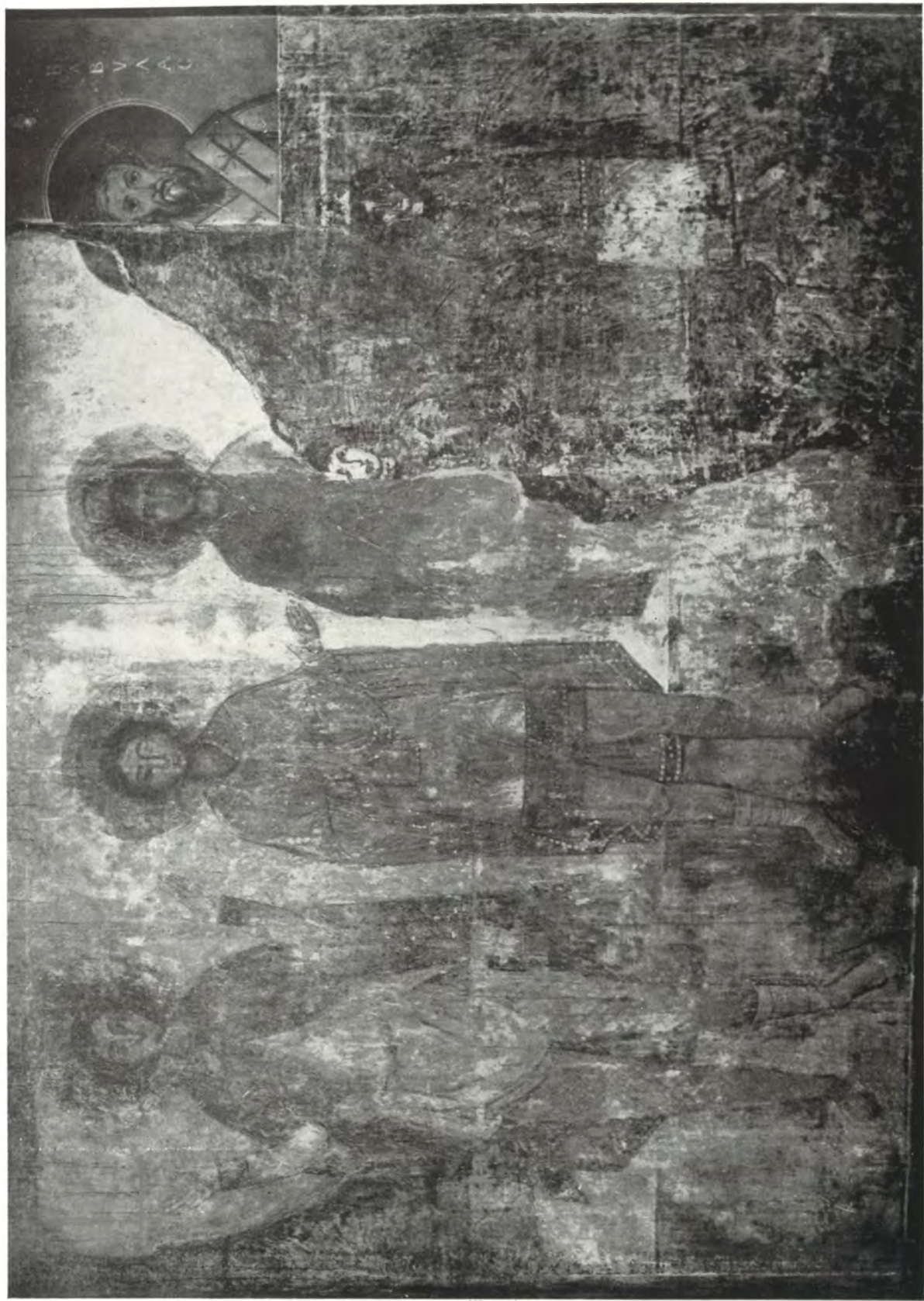


153. Women of Prince Yaroslav's family. 11th c. fresco painted over in oils in 19th c.
153. Жіноча половина родини вел. кн. Ярослава. Фреска 11 ст., перемальована в 19 ст.



154. A young prince. Detail of cleaned fresco representing family of Grand Prince Yaroslav.

154. Княжич. Деталь розчищеної фрески з зображенням родини вел. кн. Ярослава.



155. Men of Grand Prince Yaroslav's family.

155. Чоловіча половина родини вел. кн. Ярослав.



156. Women of Grand Prince Yaroslav's family.

156. Жіноча половина родини кн. Ярослава.

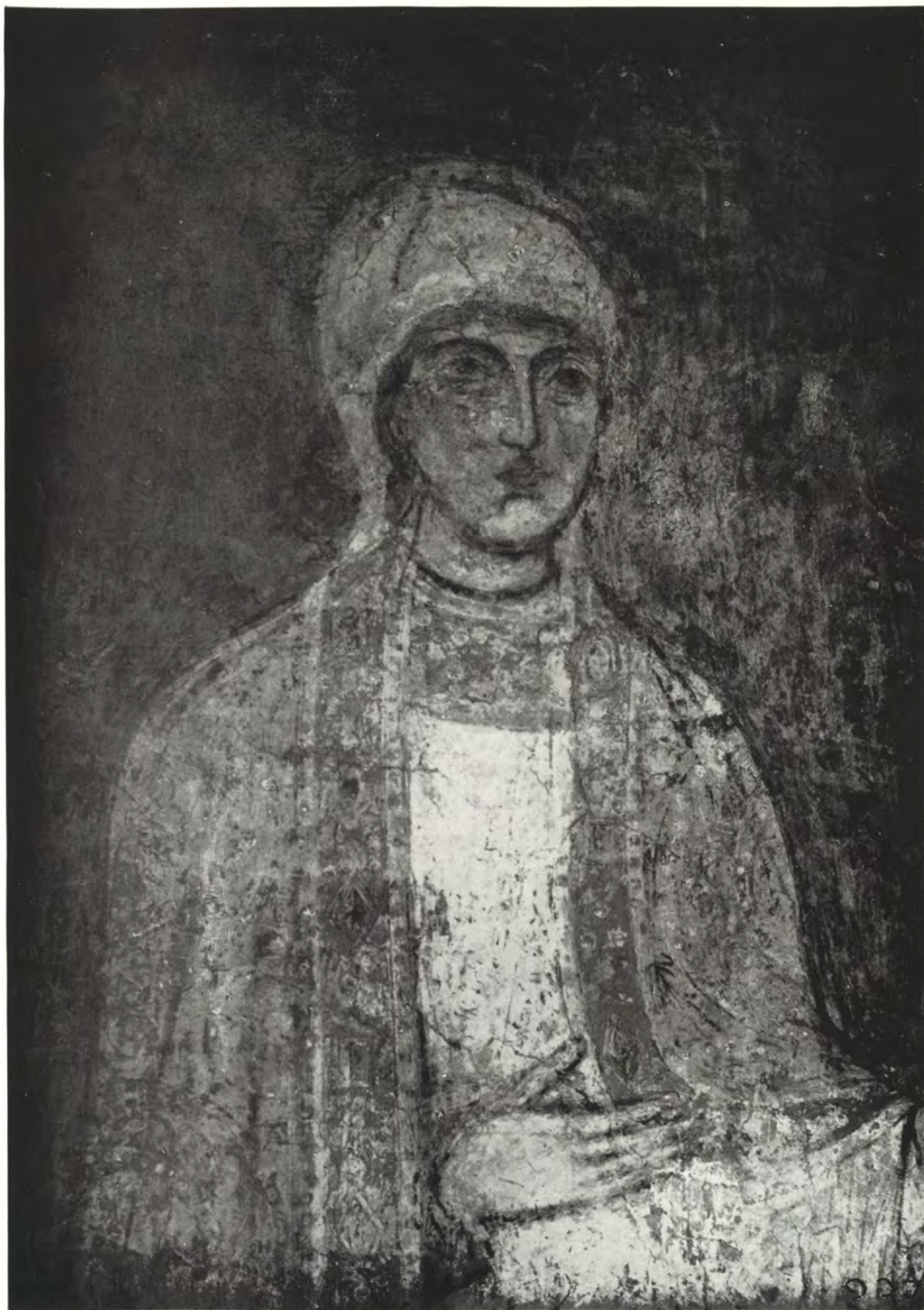


157. Princess Annna. Detail of the fresco (during cleaning).

157. Князівна Анна. Деталь фрески (в процесі розчистки).



158. Princess Anna. Detail of the fresco after cleaning.
158. Князівна Анна. Деталь розчищеної фрески.



159. Princess Elisabeth. Detail of fresco representing women of Grand Prince Yaroslav's family.
159. Князівна Єлисавета. Деталь фрески: Жіноча половина родини вел. князя Ярослава.



160. Princess Anastasia. Detail of fresco representing women of Grand Prince Yaroslav's family.
160. Князівна Анастасія. Деталь фрески: Жіноча половина родини вел. князя Ярослава.



161. Fresco ornament on the vault of the room below the staircase of the southwest tower. A detail.
161. Орнамент. Фреска на склепінні приміщення під сходами південнозахідної вежі. Деталь.



162. Fresco ornament on the vault of the room below the staircase of the southwest tower.

162. Орнамент. Фреска на склепінні приміщення під сходами південнозахідної вежі.



163. Ornament on a pier in the tower.
163. Орнамент на стовпі вежі.



164. Fresco ornament. A detail.

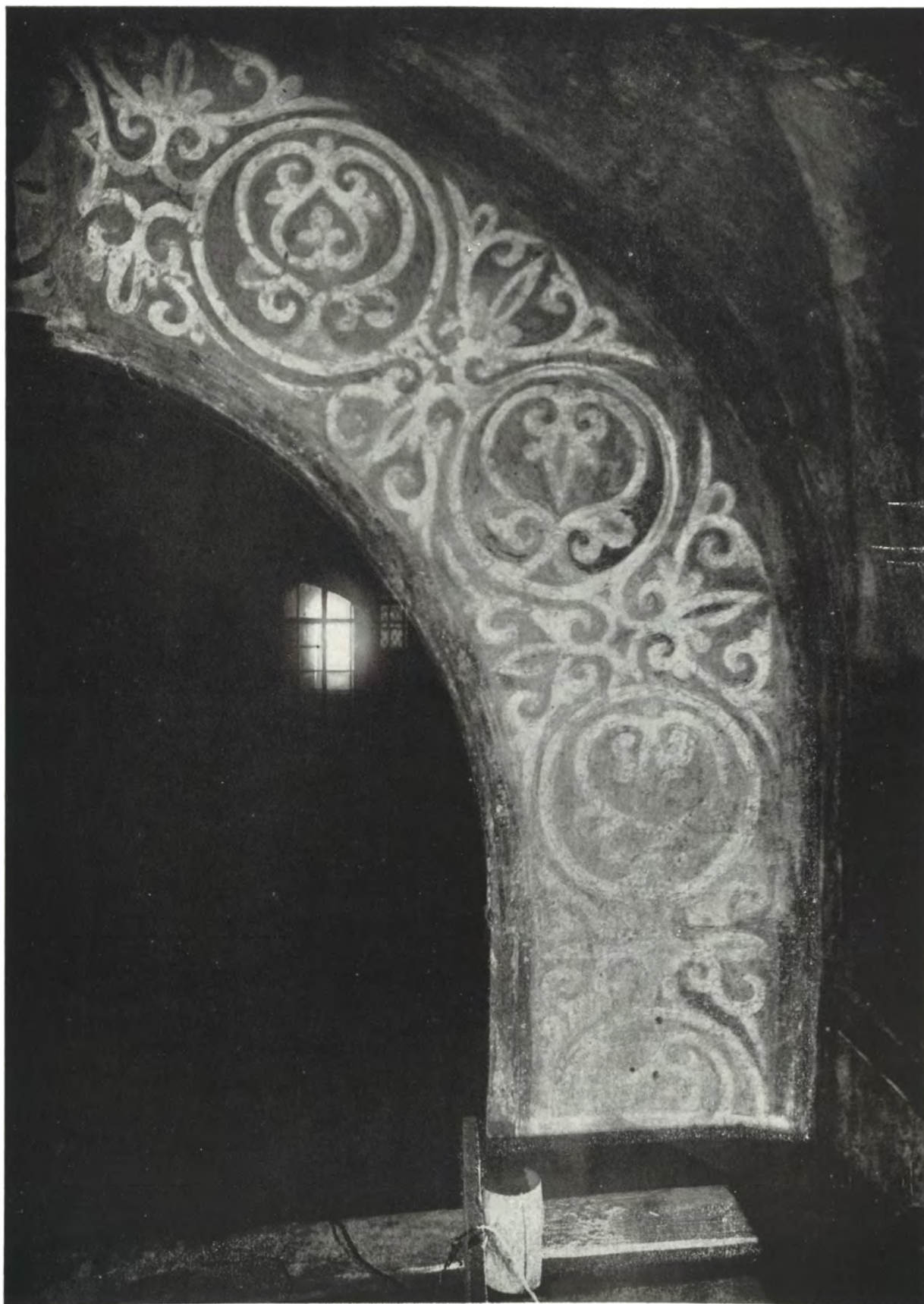
164. Орнамент. Деталь фрески.



165. Fresco ornament in the Michael Sanctuary.
165. Орнамент. Фрески Михайлівського вівтаря.



166. Flabellum (sontse). Fresco of the southwestern tower.
166. Сонце. Фреска південнозахідної вежі.



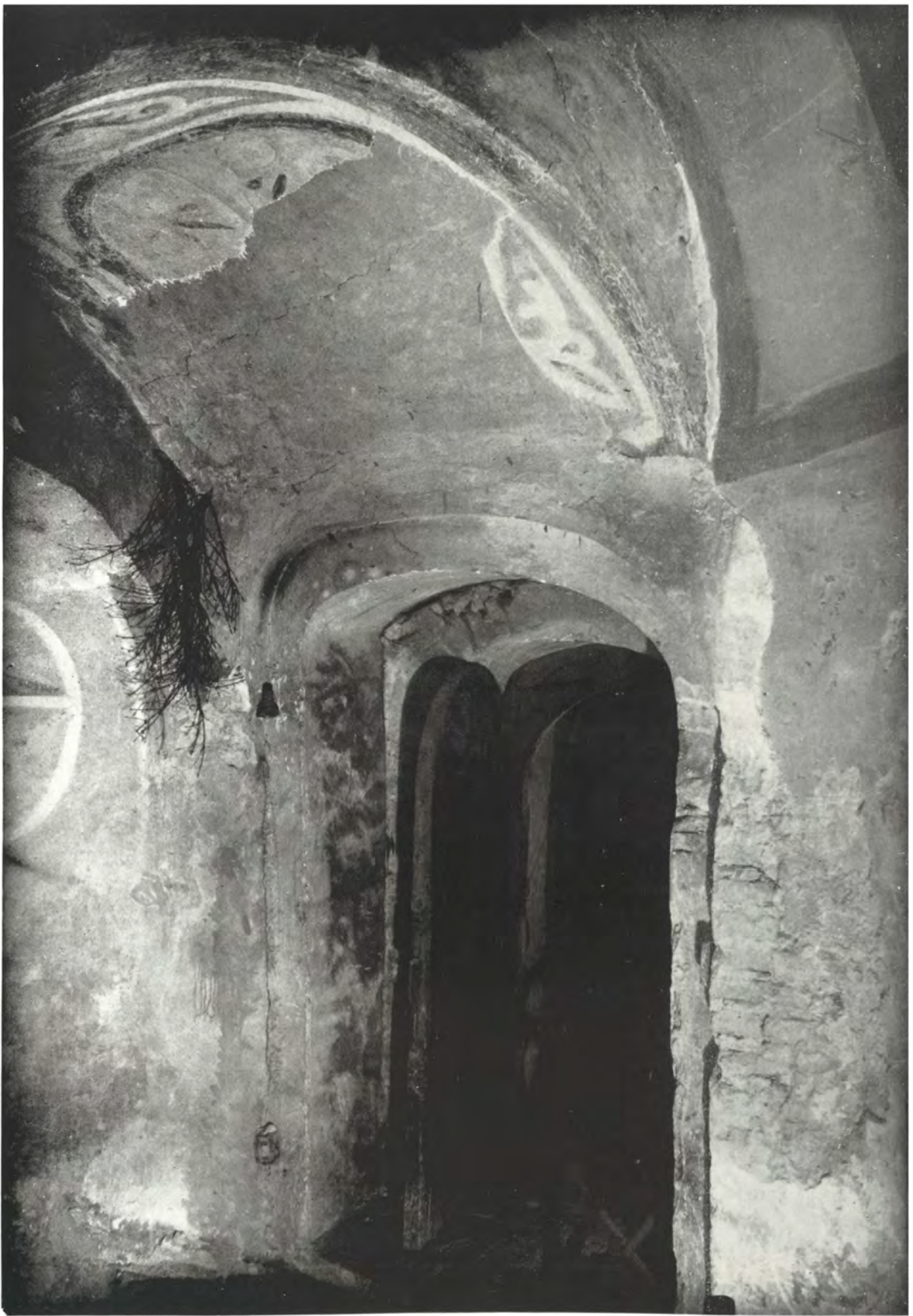
167. Fresco ornament on an arch of the tower.

167. Орнамент. Фреска на арці вежі.



168. Vault of the stairway.

168. Склепіння сходових веж.



169. Vault of the stairway.

169. Склепіння сходових веж.



170. Bear hunt. Fresco in the southwestern tower.

170. Полювання на ведмедя. Фреска південнозахідної вежі.



171. Squirrel hunt. Fresco in the southwestern tower.

171. Полювання на вивірку. Фреска південнозахідної вежі.



172, Hippodrome. Detail of the fresco in the southwestern tower.

172. Гіподром. Деталь фрески південнозахідної вежі.



173. Hippodrome. Detail of the fresco in the southwestern tower.

173. Гіподром. Деталь фрески південнозахідної вежі.



174. Prince and Princess and suite in loggia of Hippodrome (?). Detail of fresco.
174. Князь з княгинею і почотом у ложі гіподрому (?). Деталь фрески.



175. Young prince (or princess). Fresco in the northwestern tower,
175. Княжич (або князівна). Фреска північнозахідньої вежі,



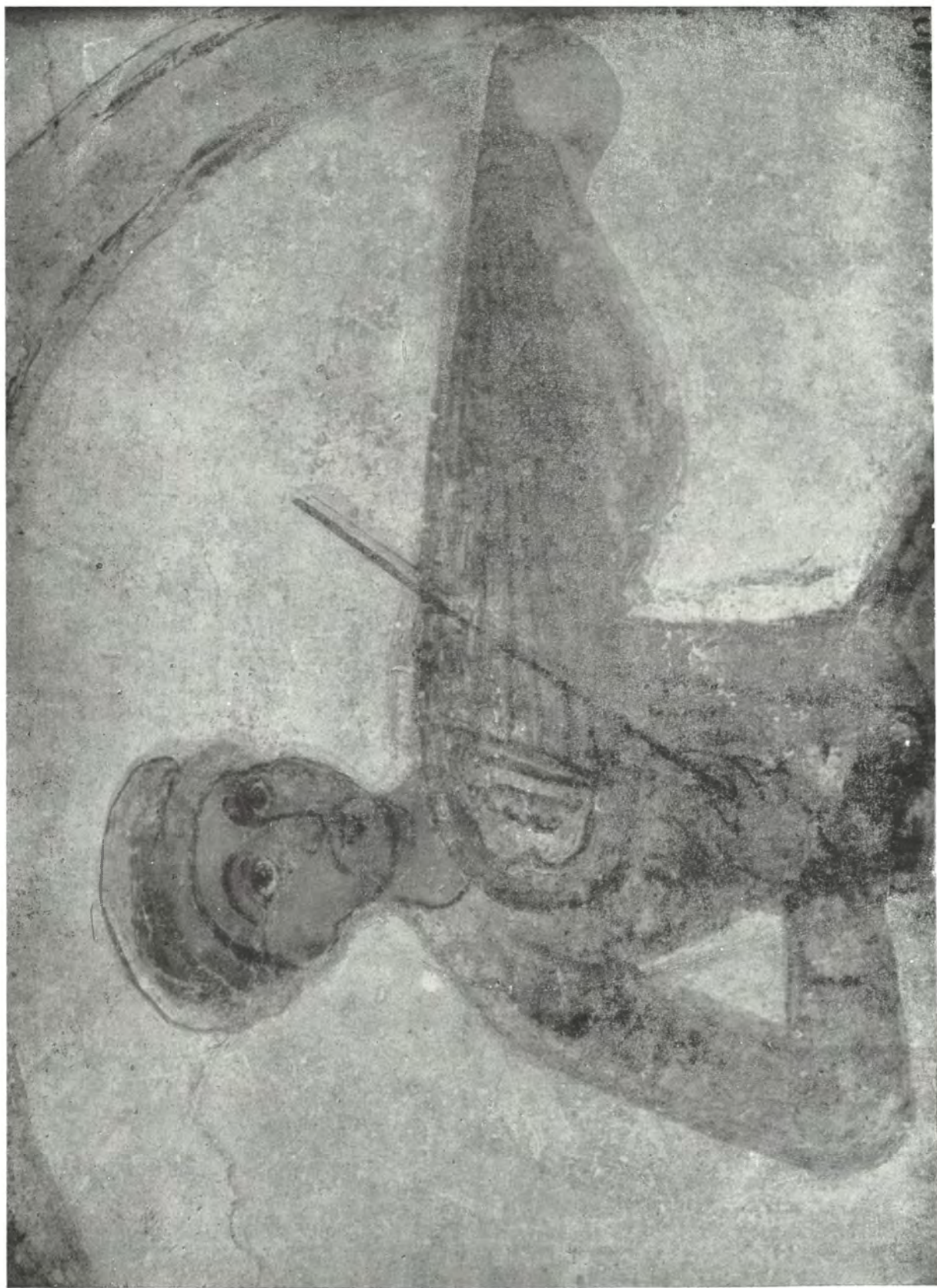
176. The Grand Prince with his entourage. Fresco in the northwestern tower.

176. Князь з дружинниками. Фреска північнозахідної вежі.



177. The Grand Princess leaving the palace. Fresco in the northwest tower.

177. Вихід княгині з палацу. Фреска північнозахідної вежі.



178. A musician. Fresco in the northwestern tower.

178. Музикант. Фреска північнозахідної вежі.



179. Princess and her suite. Fresco in the northwestern tower.

179. Княгиня з почотом. Фреска північнозахідної вежі.



180. Princess. A detail from the fresco: Princess and her suite.

180. Княгиня. Деталь фрески: Княгиня з почотом.



181. Princess. Detail of the fresco: Exit of Princess from palace.
181. Княгиня. Деталь фрески: Вихід княгині з палацу.



182. Wrestlers. Fresco in the southwestern tower.

182. Борці. Фреска південнозахідньої вежі.



183. Frescoes of the northwestern tower.
183. Фрески північнозахідньої вежі.



184. Struggle with a monster. Northwestern tower.

184. Бій з потворою. Північнозахідня вежа.



185. Skomorokhy (entertainers). Southwestern tower.

185. Скоморохи. Південнозахідня вежа.



186. Bodyguards (druzhynnyky). Detail of the fresco in the northwestern tower.

186. Дружинники. Деталь фрески північнозахідньої вежі.



187. Struggle with a monster. A detail of the fresco.

187. Бій з потворою. Деталь фрески.



188. Bear hunt. Fresco in the northwestern tower.

188. Лови на ведмедя. Фреска північнозахідної вежі.



189. Wild horse hunt. Fresco in the southwestern tower.

189. Лови на дикого коня. Фреска південнозахідної вежі.



190. A fresco in the southwestern tower.

190. Фреска південньозахідної вежі.



191. A camel and driver. Fresco in the northwestern tower.
191. Погоня з верблюдом. Фреска північнозахідної вежі.



192. Archer. Fresco of the tower.
192. Стрілець. Фреска вежі.



193. Archer. Fresco of the tower.
193. Стрілець. Фреска вежі.



194. Лунх.

194. Рись.



195. A hunting dog pursuing a deer.

195. Мисливський пес женеться за ланею.



196. A pidgeon. Fresco in the tower.

196. Голуб. Фреска вежі.



197. An eagle. Fresco in the tower.

197. Орел. Фреска вежі.



198. A griffin. Fresco in the tower.

198. Грифон. Фреска вежі.



199. Flabellum. Fresco in the tower.

199. Сонце. Фреска вежі.



200. Flabella. Frescoes on the vaults of the tower.

200. Сонця. Фрески на склепіннях веж.

LIST OF ILLUSTRATIONS, CHRONOLOGY, AND INDEX
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ, ХРОНОЛОГІЯ ТА ІНДЕКС

LIST OF ILLUSTRATIONS TO THE TEXT

	Page
1. St. Sophia. A general view from St. Sophia Square	9
2. St. Sophia. A drawing of the eighteen-forties	18
3. St. Sophia's western façade before the alterations of the 19th century. A drawing by F. Solntsev	19
4. Patriarch's seal (lead) of 11th century	25
5. General view of eastern façade of St. Sophia	27
6. Architectural ensemble from St. Sophia Square: Refectory Church (Little Sophia), Bell Tower, and Cathedral	28
7. Comparative floor plans and sections of the Tithe Church and St. Sophia Cathedral. (Restoration by author)	42
8. Comparative floor plans of the Tithe Church: 1. Archeological (by M. Karger), 2. Restored (by author)	44
9. Comparative foundation plans of Dormition Cathedral in Halych: 1. Archeological (by Ya. Pasternak), 2. Restored (by author)	45
10. East façade and plan of the first floor by D. Ivanov (19th c.)	48
11. Cross-section and plan of the 2nd floor by D. Ivanov (19th c.)	49
12. Section at A-A and first floor plan. (Measurements of Ukrainian Academy of Architecture)	50
13. Roof and cupolas plan	51
14. Second floor plan	51
15. Section through main nave at B-B	52
16. Plan and section of St. Sophia before the addition of the outside galleries. Reconstruction by N. Brunov	53
17. First floor plan by I. Morhilevs'ky	54
18. Comparative plans of the churches of Kiev, (10th to 12th centuries) drawn to the same scale	55
19. Key plan of the Cathedral with indications of positions from which Westervelt's drawings were made	58
20. Southern gallery in 1651, after A. v. Westervelt's drawings; position 1	60
21. Southern gallery in 1651, after A. v. Westervelt's drawings; position 2	60
22. Western galleries in 1651, after A. v. Westervelt's drawings, 1651; position 3	61
23. Western galleries in 1651, after A. v. Westervelt's drawings; position 4	61
24. Southwestern part of the Cathedral. Position 5 of Westervelt's drawing, 1651	64

	Page
25. St. Sophia. General view; Westervelt's drawing, 1651 . . .	64
26. Part of northern façade. Position 6 of Westervelt's drawing, 1651	65
27. The walled-in gallery of the western façade at the present time	65
28. Joint between 11th and 12th century walls	67
29. Masonry of a decorative niche of the 11th century	67
30. Niche with plaster removed — southern façade	68
31. Meander design on masonry — northern façade	68
32. Exterior wall with plaster removed — altar of SS Joachim and Anna	69
33. Exterior walls with plaster removed — main apse	70
34. Exterior walls with plaster removed — main apse	71
35. Exterior wall with plaster removed — eastern façade . . .	72
36. Detail of marble base of column of portal	72
37. Isometric restoration (by I. Morhilevs'ky)	73
38. Front view of eastern elevation. Restoration by F. Solntsev .	74
39. Front view of western elevation. Restoration by F. Solntsev .	74
40. General view of Cathedral before addition of outside galleries. Restoration by O. Novyts'ky	75
41. General view of Cathedral after addition of outside galleries and southwestern tower. Restoration by O. Novyts'ky	75
42. General view of Cathedral. Restoration by A. Nekrasov . .	76
43. General view of Cathedral. Restoration by N. Brunov . . .	77
44. North elevation of Cathedral. Restoration by K. Conant . .	78
45. West elevation of Cathedral. Restoration by K. Conant . . .	78
46. East elevation before addition of outside galleries. Restoration by K. Conant	79
47. Aerial view after addition of outside galleries and southwestern tower. Restoration by K. Conant	79
48. North elevation before addition of outside galleries. Restoration by K. Conant	80
49. East elevation after addition of outside galleries. Restoration by K. Conant	80
50. West elevation. Model reconstructed by St. Sophia Architectural and Historical Museum	81
51. East elevation. Model reconstructed by St. Sophia Architectural and Historical Museum	81
52. Preliminary study of longitudinal section, by author	82
53. Architectural proportions in plan	82
54. Architectural proportions in sections	83
55. The metropolitan's marble throne, adorned with mosaic . .	86
56. Flying buttress of the western exterior gallery (uncovered by Morhilevs'ky in 1939)	87
57. Window of the altar viewed from inside	87
58. Marble capitals from the 11th century chancel barrier . . .	88
59. Marble capitals from the 11th century chancel barrier . . .	89
60. Bas-relief stone parapets of the upper part of the galleries .	90

	Page
61. Bas-relief stone parapets of the upper part of the galleries	91
62. Fragment of the marble doorframe of the portal	92
63. The marble threshold of the western entrance	93
64. Fragment of the 11th century mosaic floor	94
65. Fragment of 11th century mosaic floor	95
66. Fragments of the 11th century mosaic floor	96
67. Interior of the main nave	97
68. Columns of the triple arch structure in the northern part of the transept (ground floor level)	99
69. Marble sarcophagus of Yaroslav the Wise. Lateral view	100
70. Marble sarcophagus of Yaroslav the Wise. Front elevation	102
71. Marble sarcophagus of Yaroslav the Wise. Side elevation	103
72. Cross section	103
73. Sarcophagus of Yaroslav the Wise. A detail of the lid	104
74. Sarcophagus of Yaroslav the Wise. General view	104
75. Sarcophagus of Yaroslav the Wise. Detail of the lid	105
76. Sarcophagus of Yaroslav the Wise. General view	105
77. An attempt at reconstruction of the head of Grand Prince Yaroslav the Wise. The work of M. Gerasimov	106
78. Reconstruction of the head of Yaroslav the Wise by M. Gerasimov	107
79. Sarcophagus of Grand Princess St. Olga (?)	108
80. Lower part of the sarcophagus of Grand Prince Volodymyr Monomakh (?)	108
81. The Pantocrator. 11th century mosaic in the main cupola	114
82. Christ as a Priest (mosaic of the 11th century)	115
83. Eucharist (mosaic). Measurement based on panoramic photograph by the Ukrainian Academy of Architecture in Kiev (designed by architect V. Levits'ka)	116
84. Eucharist. 11th century mosaic in the main altar apse. (Left section of composition)	117
85. Left section of 11th century mosaic Eucharist from destroyed St. Michael Monastery on exhibit in St. Sophia Cathedral	118
86. Right section of 11th century mosaic Eucharist from destroyed St. Michael Monastery on exhibit in St. Sophia	119
87. Eucharist. 11th century mosaic. (Middle section)	120
88. St. Mark the Evangelist. 11th century mosaic composition in the south-western pendentive	121
89. An Archangel. 11th century mosaic in the main cupola	122
90. 11th century mosaic cross in the main altar	123
91. St. Nestor. 11th century fresco in the center of the Cathedral	124
92. The martyr Troadios. 11th century fresco in the center of the Cathedral	125
93. St. Adrian. Fresco of 11th-12th centuries in the northern nave	126
94. St. Natalia. Fresco of 11th-12th centuries in the northern nave	127
95. St. Kirykus	128
96. St. Elevarios	128

	Page
97. Ornamental motif, 11th century	129
98. Unknown martyr. Fresco of 11th century	129
99. The Handing of Purple and Wool to the Virgin	130
100. The Virgin's Betrothal	131
101. Presentation of the Virgin in the Temple	132
102. Christ before Caiaphas	133
103. Meal in Emmaus	134
104. The Crucifixion	135
105. Exit of Princess from palace, fresco on northwestern tower .	136
106. Frescoes on tower walls: The so-called carollers	136
107. Frescoes on tower walls: Hunting scenes	136
108. Frescoes of the southwestern tower	137
109. Frescoes on tower walls, wrestlers, "skomorokhy," and athletes	137
110. Family of Grand Prince Yaroslav. By A. v. Westervelt (1651) from a fresco of the 11th century	138
111. Family of Grand Prince Yaroslav. By A. v. Westervelt (1651) from a fresco of the 11th century	139
112. Grand Prince Yaroslav the Wise. By V. Krychevs'ky from A. Westervelt's drawing of 1651	141
113. St. Sophia Bell Tower	142
114. St. Sophia Bell Tower. First and second floors from the court- yard	144
115. St. Sophia Bell Tower. Details of first floor. Eastern façade .	145
116. St. Sophia Bell Tower. Details of first floor. Southern façade .	145
117. St. Sophia Bell Tower. Third floor from St. Sophia courtyard	146
118. St. Sophia Bell Tower. Second floor from St. Sophia courtyard	146
119. St. Sophia Bell Tower. Third floor from St. Sophia Square . .	147
120. St. Sophia Bell Tower. Second floor from St. Sophia Square .	147
121. Iconostasis of the Preobrazhens'ky altar	148
122. Iconostasis of the Voznesens'ky altar	148
123. Iconostasis of main altar, 18th century	150
124. Upper part of side iconostasis, 18th century	151
125. Upper detail of the iconostasis of Stritens'ky altar	153
126. Refectory Church of the former St. Sophia Monastery . . .	154
127. Refectory Church of the former St. Sophia Monastery . . .	154
128. The Metropolitan's Palace, northwestern part	155
129. The southern gate	155
130. Chapel of the Assumption. Picture of the Assumption of the Virgin Mary, 18th c. (Plastered over in 1938)	156
131. The former St. Sophia Theological School	157
132. Fronton of the Metropolitan's Palace	157
133. Metropolitan's Palace, front view	158
134. Gate of Metropolitan Raphael Zaborovs'ky	159
135. Detail of Gate of Metropolitan Raphael Zaborovs'ky	160
136. General view of the St. Sophia Cathedral	164

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ В ТЕКСТІ

	Стор.
1. Катедрa св. Софії. Загальний вид з Софійської площі . . .	9
2. Катедрa св. Софії. З малюнка 1840-их рр.	18
3. Західня фасада св. Софії до її перебудови в 19 ст. Малюнок Ф. Солнцева	19
4. Олив'яна патріярша печатка 11 століття	25
5. Загальний вид східньої фасади катедри св. Софії	27
6. Архітектурний ансамбль св. Софії. Зліва направо: трапезна церква (Мала Софія), дзвіниця і катедрa	28
7. Порівняльні схеми плянів і розрізів Десятинної церкви і ка- тедри св. Софії. Реконструкція автора	42
8. Порівняльні пляни Десятинної церкви: 1. археологічний (М. Каргер), 2. реконструктивний (автор)	44
9. Порівняльні пляни Успенської катедри в Галичі: 1. архео- логічний (Я. Пастернак), 2. реконструктивний (автор) . . .	45
10. Східня фасада і плян I-го поверху за Д. Івановим (19 ст.)	48
11. Розріз і плян другого поверху за Д. Івановим (19 ст.) . . .	49
12. Перекрій по А-А та плян першого поверху. За вимірами Української Академії Архітектури	50
13. Плян бань і даху	51
14. Плян другого поверху катедри	51
15. Перекрій вздовж головної нави катедри по Б-Б	52
16. Плян і перекрій катедри перед добудовою зовнішніх галерій. Реконструкція Н. Брунова	53
17. Плян першого поверху. За І. Моргілевським	54
18. Порівняльні пляни київських храмів 10-12 ст., виконані в одному масштабі	55
19. Плян катедри з зазначенням позицій, з яких були виконані малюнки Вестерфельда	58
20. Південна галерія в 1651 році, за малюнком А. Вестерфельда. Позиція 1	60
21. Південна галерія в 1651 році, за малюнком А. Вестерфельда. Позиція 2	60
22. Західні галерії в 1651 р., за мал. А. Вестерфельда. Позиція 3	61
23. Західні галерії в 1651 р., за мал. А. Вестерфельда. Позиція 4	61
24. Південнозахідня частина катедри за мал. А. Вестерфельда, 1651 р. Позиція 5	64
25. Загальний вигляд катедри св. Софії за мал. Вестерфельда, 1651	64
26. Частина північної фасади катедри за мал. Вестерфельда 1651. Позиція 6	65

	Стор.
27. Деталь замурованої галерії зах. фасади — сучасний стан .	65
28. Стикання очищених муровань стін 11 та 12 століть . . .	67
29. Муровання декоративної ніші 11 століття, очищене від тинку	67
30. Очищена від тинку ніша південної фасади	68
31. Меандер, виложений з цегли на стіні північної фасади . .	68
32. Очищена від тинку апсида вітваря свв. Якима і Ганни . . .	69
33. Стіни головної апсиди після очищення їх від тинку . . .	70
34. Стіни головної апсиди після очищення їх від тинку . . .	71
35. Східня фасада після очищення від тинку	72
36. Деталь мармурової бази колони з порталю	72
37. Аксонометрична реконструкція І. Моргілевського . . .	73
38. Східня фасада катедри. Реконструкція Ф. Солнцева . . .	74
39. Західня фасада катедри. Реконструкція Ф. Солнцева . . .	74
40. Загальний вид катедри перед добудовою зовнішніх галерій. Реконструкція О. Новицького	75
41. Загальний вигляд катедри з добудованими зовнішніми галеріями й південнозахідньою вежею. Реконструкція О. Новицького	75
42. Загальний вигляд катедри. Реконструкція А. Некрасова .	76
43. Загальний вигляд катедри. Реконструкція Н. Брунова . .	77
44. Північна фасада катедри. Реконструкція К. Конанта . . .	78
45. Західня фасада катедри. Реконструкція К. Конанта . . .	78
46. Східня фасада перед добудовою зовнішніх галерій. Реконструкція К. Конанта	79
47. Загальний вигляд катедри після добудови галерій і південнозахідньої вежі. Реконструкція К. Конанта	79
48. Північна фасада катедри. Реконструкція К. Конанта . . .	80
49. Східня фасада катедри. Реконструкція К. Конанта . . .	80
50. Західня фасада катедри. Реконструктивний модель Софійського Архітектурно-Історичного Музею	81
51. Східня фасада катедри. Реконструктивний модель Софійського Архітектурно-Історичного Музею	81
52. Реконструкція подовжнього розрізу катедри. Автор . . .	82
53. Архітектурні пропорції в плані	82
54. Архітектурні пропорції в розрізі	83
55. Мармуровий оздоблений мозаїкою митрополичий трон . .	86
56. Аркбутан західньої зовнішньої галерії. Виявив Моргілевський в 1939 р.	87
57. Вікно вітварної апсиди зсередини	87
58. Мармурові капітелі з передвітварної перегороди 11 ст. . .	88
59. Мармурові капітелі з передвітварної перегороди 11 ст. . .	89
60. Різьблені шиферні парапетні плити верхньої частини галерій	90
61. Різьблені шиферні парапетні плити верхньої частини галерій	91
62. Фрагмент мармурового одвірка порталю . . .	92
63. Мармуровий поріг західнього входу . . .	93
64. Фрагмент мозаїчної підлоги 11 ст.	94
65. Фрагмент мозаїчної підлоги 11 ст.	95

	Стор.
66. Фрагмент мозаїчної підлоги 11 ст.	96
67. Інтер'єр головної нави катедри	97
68. Колони нижнього ярусу триаркової конструкції північної частини архітектурного хреста пляну	99
69. Мармуровий саркофаг Ярослава Мудрого. Вид збоку . . .	100
70. Мармуровий саркофаг Ярослава Мудрого. Вид з фронту .	102
71. Мармуровий саркофаг Ярослава Мудрого. Вид збоку . . .	103
72. Перекрій	103
73. Саркофаг Ярослава Мудрого. Деталь віка	104
74. Саркофаг Ярослава Мудрого. Загальний вид	104
75. Саркофаг Ярослава Мудрого. Деталь віка	105
76. Саркофаг Ярослава Мудрого. Загальний вид	105
77. Спроба реставрації голови вел. кн. Ярослава Мудрого. Робота М. Герасімова	106
78. Реконструкція голови Ярослава Мудрого роботи скульптора-антрополога М. Герасімова	107
79. Саркофаг великої княгині св. Ольги (?)	108
80. Нижня частина саркофагу вел. кн. Волод. Мономаха (?) .	108
81. Пантократор. Мозаїка головної бані 11 ст.	114
82. Христос у вигляді священника. Мозаїка 11 ст.	115
83. Мозаїчна композиція Євхаристії. Виміри за фоторозгорткою Української Академії Архітектури в Києві. (Викон. архіт. В. Левицька)	116
84. Ліва частина мозаїчної композиції Євхаристії 11 ст., у головному вівтарі	117
85. Ліва частина мозаїки композиції Євхаристії 11 ст. із зруйнованого Михайлівського монастиря. Знаходиться в св. Софії	118
86. Права частина мозаїки Євхаристії 11 ст. із зруйнованого Михайлівського монастиря. Знаходиться в св. Софії . . .	119
87. Центральна частина Євхаристії. Мозаїка 11 ст.	120
88. Св. Марк-Євангелист. Мозаїчна композиція 11 ст. на півд.-зах. межилучникові	121
89. Архангел. Мозаїка 11 ст. в головній бані	122
90. Мозаїчна композиція хреста в головному вівтарі	123
91. Св. Нестор. Фреска 11 століття в центральній частині катедри	124
92. Мученик Троадіос. Фреска 11 століття в центральній частині катедри	125
93. Св. Адріян. Фреска 11-12 ст. в північній (Стрітенський) наві	126
94. Св. Наталія. Фреска 11-12 ст. в північній (Стрітенський) наві	127
95. Св. Кірик	128
96. Св. Елеваріян	128
97. Орнамент 11 ст.	129
98. Невідомий мученик. Фреска 11 ст.	129
99. Вручення пурпуру і вовни св. Діви Марії	130
100. Заручини св. Діви Марії	131
101. Введення в храм св. Діви Марії	132
102. Христос перед Каяфою	133

	Стор.
103. Вечеря в Еммаусі	134
104. Розп'яття	135
105. Вихід княгині з палацу. Фреска північно-західньої вежі . .	136
106. Фрески на стінах вежі. Колядники (?)	136
107. Фрески на стінах веж: сцени полювання	136
108. Фрески південнозахідньої вежі	137
109. Фрески на стінах веж: борці, скоморохи, змагуни	137
110. Родина вел. кн. Ярослава. Малюнок А. Вестерфельда 1651 р. 3 фрески 11 ст.	138
111. Родина вел. кн. Ярослава. Малюнок А. Вестерфельда 1651 р. 3 фрески 11 ст.	139
112. Вел. князь Ярослав Мудрий. Рис. В. Г. Кричевського. За мал. А. Вестерфельда 1651	141
113. Софійська дзвіниця	142
114. Софійська дзвіниця. 1-ий і 2-ий поверх з двору	144
115. Софійська дзвіниця. Перший поверх. Східня фасада . . .	145
116. Софійська дзвіниця. Перший поверх. Південна фасада . .	145
117. Софійська дзвіниця. 3-ій поверх, вид з двору	146
118. Софійська дзвіниця. 2-ий поверх, вид з двору	146
119. Софійська дзвіниця. 3-ій поверх, з площі	147
120. Софійська дзвіниця. 2-ий поверх, з площі	147
121. Іконостас Преображенського вівтаря	148
122. Іконостас Вознесенського вівтаря	148
123. Іконостас головного вівтаря 18 століття	150
124. Верхня частина бічного іконостасу 18 століття	151
125. Деталь верхньої частини іконостасу Стрітенського вівтаря .	153
126. Трапезна Церква колишнього Софійського монастиря . .	154
127. Трапезна Церква колишнього Софійського монастиря . .	154
128. Митрополича палата (півн.-зах. частина)	155
129. Південна брама	155
130. Успенський приділ. Образ Успіння св. Богородиці 18 ст. (За- тинкований в 1938 р.)	156
131. Будинок колишньої Софійської бурси	157
132. Фронтон Митрополичої палати	157
133. Митрополича палата. Вид з фронту	158
134. Брама митрополита Рафаїла Заборовського	159
135. Деталь брами митрополита Рафаїла Заборовського . . .	160
136. Загальний вигляд катедри св. Софії	164

CATALOGUE OF SUPPLEMENTARY ILLUSTRATIONS

1. St. Sophia in Kiev. Part of the eastern façade.
2. The Cathedral viewed from the southeast.
3. The western façade of the Cathedral.
4. The eastern façade. Altar apses after partial removal of plaster.
5. The Cathedral viewed from the northeast.
6. The sanctuaries of the Cathedral.
7. The Cathedral as viewed from the Bell Tower.
8. Southern façade of the Cathedral.
9. Altar apses before the removal of plaster.
10. Part of the western façade.
11. Part of the western façade.
12. Part of the western façade.
13. Southeastern corner of the Cathedral.
14. Northwestern part of the façade.
15. Southwestern part of the façade.
16. Main nave vault and the cluster of smaller southern cupolas.
17. A cluster of western cupolas.
18. Part of the cluster of eastern cupolas.
19. Part of the cluster of southwestern cupolas.
20. Part of the cluster of northwestern cupolas.
21. Part of the cluster of southwestern cupolas.
22. Cupolas and vaults.
23. Cupolas and vaults.
24. Western enclosed gallery (south-north).
25. Western enclosed gallery (north-south).
26. Interior of the Cathedral. Choirs.
27. Interior of the Cathedral. Choirs.
28. Interior of the Cathedral. Main transept.
29. Interior. Main nave.
30. Central square of the Cathedral. Main transept.
31. Main nave. Central square of the Cathedral.
32. The Pantocrator. 11th century mosaic in the main cupola.
33. The Pantocrator: a detail. 11th century mosaic in the main cupola.
34. The Apostle Paul. Mosaic on drum of main cupola.
35. The Apostle Paul. A detail.
36. Detail. Forty Martyrs of Sebasteia. Mosaic of main nave arches.
37. Detail. Forty Martyrs of Sebasteia. Mosaic of main nave arches.
38. An Archangel. 11th century mosaic in the main cupola (lower part restored in oils).
39. An Archangel. 11th century mosaic in the main nave (lower part restored in paint).

40. Annunciation. Archangel Gabriel. 11th century mosaic.
41. Annunciation. Virgin Mary. 11th century mosaic.
42. The Orante. 11th century mosaic in the conch of the main apse.
43. The Orante. A detail.
44. The Orante. A detail.
45. Head of the Archangel. Mosaic in the dome.
46. Deesis. Mosaic on the triumphal arch of the main sanctuary.
47. Mosaic ornamentation in the main altar apse.
48. Mother of God. A detail from the Deesis.
49. John the Baptist. A detail from the Deesis.
50. Mother of God. A detail from the Deesis.
51. The Saviour. A detail from the Deesis.
52. The Eucharist. 11th century mosaic. Left side of the composition.
53. The Eucharist. Right side of the composition.
54. The Eucharist. Left side of the composition.
55. The Eucharist. Detail, central part of the composition.
56. An Apostle (St. Bartholomew?). Detail, left part of the Eucharist composition.
57. An Apostle (St. Lucas?). Detail, left part of the Eucharist composition.
58. Apostles (SS. Matthew and Mark?). Detail, right part of the Eucharist composition.
59. Head of an Apostle (St. John?). A detail from the Eucharist composition.
60. Mosaics of the main sanctuary. A part of the right side of the Eucharist composition.
61. Mosaics of the main sanctuary. Fathers of the Church. Right side of the composition.
62. Mosaics of the main sanctuary. A detail of an angel from the Eucharist.
63. Mosaics of the main sanctuary. A detail of an angel from the Eucharist.
64. The Eucharist. A detail of an apostle's figure (St. Thomas?).
65. The Eucharist. A detail of an apostle's figure (St. Matthew?).
66. The Eucharist. A detail of an apostle's figure (St. Bartholomew?).
67. The Eucharist. A detail of apostle's figure (St. Andrew?).
68. St. Epiphanius. A detail.
69. Pope St. Clement. A detail.
70. St. Gregory the Theologian. A detail.
71. St. Nicholas the Thaumaturge. A detail.
72. Archdeacon Stephen. A detail.
73. Archdeacon Laurentius. A detail.
74. St. Gregory of Nyssa. A detail.
75. St. John Chrysostom. A detail.
76. St. Basil. A detail.
77. St. Gregory the Thaumaturge. A detail.
78. Archdeacon Stephen. A detail.
79. St. Epiphanius. A detail.

80. St. Aaron. Mosaic of the triumphal arch.
81. Mosaic ornament of the main altar apse.
82. St. Pollaktia. A detail of the 11th century fresco in the main nave.
83. St. Photinia. A detail of the 11th century fresco in the main nave.
84. Fresco of the main nave. St. Photinia.
85. Fresco of the main nave. St. John.
86. St. Nicholas. A detail of the fresco.
87. The Apostle Paul. A detail of the fresco.
88. The Apostle Paul.
89. St. Nicholas.
90. St. Hippolytus. Partly cleaned fresco.
91. St. Gorgonyx. Partly cleaned fresco.
92. A martyr.
93. A martyr. A detail of the fresco.
94. St. Zachary.
95. St. Iobaas.
96. St. Iobaas. A detail of the fresco.
97. An unidentified saint. A detail of the fresco.
98. St. Marinos.
99. A martyr.
100. A martyr. A detail of the fresco.
101. St. Lucilianus (?).
102. St. Panteleymon.
103. An unidentified saint. A detail of the fresco.
104. An unidentified saint. A detail of the fresco.
105. An unidentified saint. A detail of the fresco.
106. Holy Hope (St. Nadiya). A detail.
107. An unidentified female saint. A detail.
108. An unidentified saint (Archdeacon Stephen?).
109. Archdeacon Laurentius (?).
110. Archdeacon Stephen (?). A detail of the fresco.
111. St. Sophia. A detail of the fresco.
112. A fresco of the southern tower.
113. Saints Joachim and Anna.
114. The Annunciation.
115. The meeting of the Virgin Mary with St. Elizabeth.
116. A detail of the fresco in the Saints Joachim and Anna Sanctuary.
117. A detail of the fresco: Meeting of the Virgin Mary with St. Elizabeth.
118. A detail of the fresco: Meeting of the Virgin Mary with St. Elizabeth.
119. A detail of the fresco: The Virgin's Birth.
120. St. Anna praying for the cessation of her barrenness.
121. The Virgin's Betrothal. A detail.
122. The Virgin's Birth.
123. The Virgin's Birth. A detail of the fresco.
124. The Virgin's Birth. A detail of the fresco.
125. The Virgin's Birth. A detail of the fresco.
126. The Virgin. A detail from the fresco: The Virgin's Betrothal.
127. The Annunciation at the Well.

128. The Virgin's Betrothal.
129. The Virgin. A detail from the fresco: The Virgin's Betrothal.
130. The Virgin. A detail of the fresco: The Annunciation at the Well.
131. The Virgin's Birth. A detail of the fresco.
132. The Righteous led away from Hell. A detail of the fresco.
133. Head of Christ. A detail of the fresco: Righteous led away from Hell.
134. The Righteous led away from Hell. Fresco in the main nave.
135. Archangel Michael. Fresco in the conch of the Michael Sanctuary.
136. Fall of Satan into Hell. The Michael Sanctuary.
137. Struggle of the Archangel Michael with Jacob.
138. Archangel Michael. Fresco in the Michael Sanctuary.
139. The conch of the St. George Sanctuary.
140. The conch of the baptistry.
141. Fathers of the Church. Fresco in the Michael Sanctuary.
142. Fathers of the Church. Fresco in the Michael Sanctuary.
143. A Church Father. A detail of the Michael Sanctuary fresco.
144. A Church Father. A detail of the Michael Sanctuary fresco.
145. A Church Father. Detail of the Michael Sanctuary fresco.
146. A Church Father. Detail of the Michael Sanctuary fresco.
147. Lady-in-waiting. Detail of the fresco (northwest tower).
148. Guardsman of the Grand Prince (northwest tower).
149. A young prince. Detail of cleaned fresco representing the family of Prince Yaroslav.
150. Archangel Gabriel. Detail of the fresco: Annunciation at the Well.
151. A cross over the grave. 11th century fresco.
152. A cross over the grave. 11th century fresco.
153. Women of Prince Yaroslav's family. 11th century fresco painted over in oils in 19th century.
154. A young prince. Detail of cleaned fresco representing family of Grand Prince Yaroslav.
155. Men of Grand Prince Yaroslav's family.
156. Women of Grand Prince Yaroslav's family.
157. Princess Anna. Detail of the fresco (during cleaning).
158. Princess Anna. Detail of the fresco after cleaning.
159. Princess Elizabeth. Detail of fresco representing women of Grand Prince Yaroslav's family.
160. Princess Anastasia. Detail of fresco representing women of Grand Prince Yaroslav's family.
161. Fresco ornament on the vault of the room below the staircase of the southwest tower. A detail.
162. Fresco ornament on the vault of the room below the staircase of the southwest tower.
163. Ornament on a pier in the tower.
164. Fresco ornament. A detail.
165. Fresco ornament in the Michael Sanctuary.
166. Flabellum (sontse). Fresco of the southwestern tower.
167. Fresco ornament on an arch of the tower.
168. Vault of the stairway.

169. Vault of the stairway.
 170. Bear hunt. Fresco in the southwestern tower.
 171. Squirrel hunt. Fresco in the southwestern tower.
 172. Hippodrome. Detail of the fresco in the southwestern tower.
 173. Hippodrome. Detail of the fresco in the southwestern tower.
 174. Prince and Princess and suite in loggia of Hippodrome (?). Detail of fresco.
 175. Young prince (or princess). Fresco in the northwestern tower.
 176. The Grand Prince with his entourage. Fresco in the northwestern tower.
 177. The Grand Princess leaving the palace. Fresco in the northwestern tower.
 178. A musician. Fresco in the northwestern tower.
 179. Princess and her suite. Fresco in the northwestern tower.
 180. Princess. A detail from the fresco: Princess and her suite.
 181. Princess. Detail of the fresco: Exit of Princess from palace.
 182. Wrestlers. Fresco in the southwestern tower.
 183. Frescoes of the northwestern tower.
 184. Struggle with a monster. Northwestern tower.
 185. Skomorokhy (entertainers). Southwestern tower.
 186. Bodyguards (druzhynnyky). Detail of the fresco in the northwestern tower.
 187. Struggle with a monster. A detail of the fresco.
 188. Bear hunt. Fresco in the northwestern tower.
 189. Wild horse hunt. Fresco in the southwestern tower.
 190. A fresco in the southwestern tower.
 191. A camel and driver. Fresco in the northwestern tower.
 192. Archer. Fresco of the tower.
 193. Archer. Fresco of the tower.
 194. Lynx.
 195. A hunting dog pursuing a deer.
 196. A pidgeon. Fresco in the tower.
 197. An eagle. Fresco in the tower.
 198. Archer. Fresco of the tower.
 199. Flabellum. Fresco in the tower.
 200. Flabella. Frescoes on the vaults of the tower.
-

КАТАЛОГ ІЛЮСТРАЦІЙ

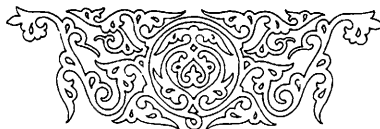
1. Катедра св. Софії в Києві. Частина східньої фасади.
2. Південносхідній вид катедри.
3. Західня фасада катедри.
4. Східня фасада. Вівтарні апсиди після очистки від тинку.
5. Вид катедри з північносхідньої сторони.
6. Вівтарна частина катедри.
7. Вид катедри з дзвіниці.
8. Південна фасада катедри.
9. Вівтарні апсиди до очистки їх від тинку.
10. Частина західньої фасади.
11. Частина західньої фасади.
12. Частина західньої фасади.
13. Південносхідній ріг катедри.
14. Північнозахідня частина фасади.
15. Південнозахідня частина фасади.
16. Склепіння головної нави та південна група малих бань.
17. Західня група бань.
18. Частина східньої групи бань.
19. Південнозахідня група бань.
20. Північнозахідня група бань.
21. Південнозахідня група бань.
22. Бані та склепіння.
23. Бані та склепіння.
24. Західня внутрішня галерія (напрямок: південь-північ).
25. Західня внутрішня галерія (напрямок: північ-південь).
26. Інтер'єр катедри. Хори.
27. Інтер'єр катедри. Хори.
28. Інтер'єр катедри. Головний трансепт.
29. Інтер'єр головної нави.
30. Середохрестя храму. Головний трансепт.
31. Головна нава. Середохрестя храму.
32. Мозаїка 11 ст. в головній бані. Пантократор.
33. Мозаїка 11 ст. головної бані. Пантократор (деталь).
34. Апостол Павло. Мозаїка підбанника головної бані.
35. Апостол Павло. Деталь.
36. Деталі мозаїк з серії зображень Севастійських мучеників.
37. Деталь мозаїк з серії зображень Севастійських мучеників.
38. Архангел. Мозаїка 11 ст. в головній бані (домальована знизу олійними фарбами).
39. Архангел. Мозаїка 11 ст. в головній наві (домальована знизу олійними фарбами).

40. Благовіщення. Архангел Гавриїл. Мозаїка 11 ст.
41. Благовіщення. Св. Діва Марія. Мозаїка 11 ст.
42. Оранта. Мозаїка 11 ст. в консі головної апсиди.
43. Оранта. Деталь.
44. Оранта. Деталь.
45. Голова Архангела. Мозаїка головної бані.
46. Деїсус. Мозаїка тріумфальної арки головного вівтаря.
47. Мозаїки головної вівтарної апсиди. Орнамент.
48. Богомати. Деталь з композиції Деїсуса.
49. Іоанн Христитель. Деталь композиції Деїсуса.
50. Богородиця. Деталь з композиції Деїсуса.
51. Спаситель. Деталь з композиції Деїсуса.
52. Євхаристія. Мозаїка 11 ст. Ліва частина композиції.
53. Євхаристія. Права частина композиції.
54. Євхаристія. Деталь лівої частини композиції.
55. Євхаристія. Деталь центральної частини.
56. Апостол (св. Варфоломей?). Деталь лівої частини композиції Євхаристії.
57. Апостол (св. Лука?). Деталь лівої частини мозаїчної композиції Євхаристії.
58. Апостоли (свв. Матвій та Марко?). Деталь правої частини мозаїчної композиції Євхаристії.
59. Голова апостола (св. Іоанн?). Деталь з Євхаристії.
60. Мозаїки головного вівтаря. Частина правої половини композиції Євхаристії.
61. Мозаїки головного вівтаря. Святителі-фундатори церкви Христової. Права половина композиції.
62. Мозаїки головного вівтаря. Деталь ангела з Євхаристії.
63. Мозаїки головного вівтаря. Деталь ангела з Євхаристії.
64. Євхаристія. Деталь постаті апостола (св. Тома?).
65. Євхаристія. Деталь постаті апостола (св. Матвій?).
66. Євхаристія. Деталь постаті апостола (св. Варфоломей?).
67. Євхаристія. Деталь постаті (св. Андрій?).
68. Св. Єпіфаній. Деталь.
69. Св. Клімент, папа римський. Деталь.
70. Св. Григорій Богослов. Деталь.
71. Св. Микола Чудотворець. Деталь.
72. Архидиякон Стефан. Деталь.
73. Архидиякон Лаврентій. Деталь.
74. Св. Григорій Ніський. Деталь.
75. Св. Іоанн Златоуст. Деталь.
76. Св. Василій. Деталь.
77. Св. Григорій Чудотворець. Деталь.
78. Архидиякон Стефан. Деталь.
79. Св. Єпіфаній. Деталь.
80. Св. Аарон. Мозаїка тріумфальної арки.
81. Мозаїки головної вівтарної апсиди. Орнамент.
82. Св. Поллактія. Деталь фрески 11 ст. в головній наві.

83. Св. Фотінія. Деталь фрески 11 ст. в головній наві.
84. Фреска головної нави. Св. Фотінія.
85. Фреска головної нави. Св. Іоанн.
86. Св. Микола. Деталь фрески.
87. Апостол Павло. Деталь фрески.
88. Апостол Павло.
89. Св. Микола.
90. Св. Іпполіт. Напіврозчищена фреска.
91. Св. Горгонікс. Напіврозчищена фреска.
92. Мученик.
93. Мученик. Деталь фрески.
94. Св. Захарій.
95. Св. Іоваас.
96. Св. Іоваас. Деталь фрески.
97. Невідомий святий. Деталь фрески.
98. Св. Марінос.
99. Мученик.
100. Мученик. Деталь фрески.
101. Св. Лукіліан (?).
102. Св. Пантелеймон.
103. Невідомий святий. Деталь фрески.
104. Невідомий святий. Деталь фрески.
105. Невідомий святий. Деталь фрески.
106. Св. Надія. Деталь.
107. Невідома свята. Деталь.
108. Невідомий святий (архидиякон Стефан?).
109. Архидиякон Лаврентій (?).
110. Архидиякон Стефан (?). Деталь фрески.
111. Св. Софія. Деталь фрески.
112. Фреска південної вежі.
113. Свв. Яким і Анна.
114. Благовіщення.
115. Зустріч св. Діви Марії з св. Єлисаветою.
116. Деталь фрески з вітваря свв. Якима і Ганни.
117. Деталь з фрески: Зустріч св. Діви Марії з св. Єлисаветою.
118. Деталь з фрески: Зустріч св. Діви Марії з св. Єлисаветою.
119. Деталь з фрески: Народження Богородиці.
120. Моління св. Ганни про позбавлення її неплідности.
121. Заручини св. Діви. Деталь.
122. Народження св. Діви Марії.
123. Народження св. Діви Марії. Деталь фрески.
124. Народження св. Діви Марії. Деталь фрески.
125. Народження св. Діви Марії. Деталь фрески.
126. Св. Діва Марія. Деталь з фрески: Заручини св. Діви.
127. Благовіщення коло криниці.
128. Заручини св. Діви Марії.
129. Св. Діва Марія. Деталь з фрески: Заручини св. Діви.
130. Св. Діва Марія. Деталь фрески: Благовіщення коло криниці.

131. Народження Богородиці. Деталь фрески.
132. Виведення праведників з пекла. Деталь фрески.
133. Голова Христа. Деталь фрески: Виведення праведників з пекла.
134. Виведення праведників з пекла. Фреска головної нави.
135. Архистратиг Михаїл. Фреска конхи Михайлівського вівтаря.
136. Скинення сатани в пекло. Михайлівський вівтар.
137. Боротьба Архистратига Михаїла з Яковом.
138. Архистратиг Михаїл. Фреска Михайлівського вівтаря.
139. Конха вівтаря св. Георгія.
140. Конха хрищальні.
141. Святителі. Фреска Михайлівського вівтаря.
142. Святителі. Фреска Михайлівського вівтаря.
143. Святитель. Деталь фрески Михайлівського вівтаря.
144. Святитель. Деталь фрески Михайлівського вівтаря.
145. Святитель. Деталь фрески Михайлівського вівтаря.
146. Святитель. Деталь фрески Михайлівського вівтаря.
147. Жінка з почоту вел. княгині. Деталь (північно-західня вежа).
148. Дружинник вел. князя (північнозахідня вежа).
149. Княжич. Деталь розчищеної фрески з зображення родини кн. Ярослава.
150. Архангел Гавриїл. Деталь фрески: Благовіщення коло криниці.
151. Хрест над похованням. Фреска 11 ст.
152. Хрест над похованням. Фреска 11 ст.
153. Жіноча половина родини вел. кн. Ярослава. Фреска 11 ст., перемальована в 19 ст.
154. Княжич. Деталь розчищеної фрески з зображенням родини вел. кн. Ярослава.
155. Чоловіча половина родини вел. кн. Ярослава.
156. Жіноча половина родини кн. Ярослава.
157. Князівна Анна. Деталь фрески (в процесі розчистки).
158. Князівна Анна. Деталь розчищеної фрески.
159. Князівна Єлисавета. Деталь фрески: жіноча половина родини вел. князя Ярослава.
160. Князівна Анастасія. Деталь фрески: жіноча половина родини вел. князя Ярослава.
161. Орнамент. Фреска на склепінні приміщення під сходами південнозахідньої вежі. Деталь.
162. Орнамент. Фреска на склепінні приміщення під сходами південнозахідньої вежі.
163. Орнамент на стовпі вежі.
164. Орнамент. Деталь фрески.
165. Орнамент. Фрески Михайлівського вівтаря.
166. Сонце. Фреска південнозахідньої вежі.
167. Орнамент. Фреска на арці вежі.
168. Склепіння сходових веж.
169. Склепіння сходових веж.
170. Полювання на ведмедя. Фреска південнозахідньої вежі.
171. Полювання на вивірку. Фреска південнозахідньої вежі.

172. Гіподром. Деталь фрески південнозахідньої вежі.
173. Гіподром. Деталь фрески південнозахідньої вежі.
174. Князь з княгинею і почотом у ложі гіподрому (?). Деталь фрески.
175. Княжич (або князівна). Фреска північнозахідньої вежі.
176. Князь з дружинниками. Фреска північнозахідньої вежі.
177. Вихід княгині з палацу. Фреска північнозахідньої вежі.
178. Музика. Фреска північнозахідньої вежі.
179. Княгиня з почотом. Фреска північнозахідньої вежі.
180. Княгиня. Деталь фрески: Княгиня з почотом.
181. Княгиня. Деталь фрески: Вихід княгині з палацу.
182. Борці. Фреска південнозахідньої вежі.
183. Фрески північнозахідньої вежі.
184. Бій з потворою. Північнозахідня вежа.
185. Скоморохи. Південнозахідня вежа.
186. Дружинники. Деталь фрески північнозахідньої вежі.
187. Бій з потворою. Деталь фрески.
188. Лови на ведмедя. Фреска північнозахідньої вежі.
189. Лови на дикого коня. Фреска південнозахідньої вежі.
190. Фреска південнозахідньої вежі.
191. Погонич з верблюдом. Фреска північнозахідньої вежі.
192. Стрілець. Фреска вежі.
193. Стрілець. Фреска вежі.
194. Рись.
195. Мисливський пес женеться за ланею.
196. Голуб. Фреска вежі.
197. Орел. Фреска вежі.
198. Грифон. Фреска вежі.
199. Сонце. Фреска вежі.
200. Сонця. Фрески на склепіннях веж.



ST. SOPHIA CATHEDRAL CHRONOLOGY

- 1017-1037 Construction of the Cathedral.
- 1042-1049 The first consecration of the Cathedral by Metropolitan Theopemptus.
- 1051 Ordination of Metropolitan Hilarion (the first Ukrainian to hold this dignity) in the Cathedral.
- 1054 Burial of Grand Prince Yaroslav the Wise and deposition of his body in a marble sarcophagus in the Cathedral.
- 1055-1062 Addition of outer galleries (on west, south and north) and probable time of erection of the Southwestern Tower. Second consecration of the Church by Metropolitan Ephraim in connection with this enlargement.
- 1093 Burial of the Grand Prince Vsevolod Yaroslavych and Prince Rostislav Vsevolodovych in the Cathedral.
- 1113 Investment of Grand Prince Volodymyr Vsevolodovych with the shoulder cape (barma) of the Byzantine Emperor Constantine Monomakh.
- 1125 Burial of Grand Prince Volodymyr Monomakh in the Cathedral.
- 1154 Burial of Prince Vyacheslav Volodymyrovych in the Cathedral.
- 1169 Sack of the Cathedral by the Suzdal' Prince Mstyslav Andriyovich, son of Andriy Bogol'yubsky.
- 1180 Great fire in Kiev damages the Cathedral.
- 1203 Raid of Prince Ryuryk Rostyslavovych aided by the Olgovychy princes and the Polovtsi. Sack of the Cathedral and the Tithe Church.
- 1240 Sack of the Cathedral by the Mongolian hordes of Batu.
- 1280 Burial of Metropolitan Cyril in the Cathedral.
- 1300 Metropolitan Maximus, to save himself from the Mongols, abandons St. Sophia and moves to the Suzdal' Principality.
- 1375 The Cathedral repaired by Metropolitan Kyprian.
- 1416 Cathedral sacked by the hordes of Khan Edigai.
- 1482 The Crimean Khan Mengli-Girai sacks Kiev and sends the golden chalice from St. Sophia as a gift to the Muscovite Tsar Ivan III.
- 1497 Burial of Metropolitan Macarius in the Cathedral.
- 1497-1577 The Cathedral is left in neglect and weeds grow on its ruined roofs.
- 1577 The vicar of St. Sophia, Bohush Hul'kevych Hlibovs'ky, makes some repairs in the Cathedral (mainly re-roofing) at his own expense.
- 1585 The Cathedral in a state of neglect.
- 1596 Celebration of services in the Cathedral discontinued. The Cathedral again lacks roofing.
- 1610 The Cathedral handed over to the Uniates. The Orthodox celebration of services had been transferred to the Dormition Church in Podol.
- 1625 The western wall of the Cathedral collapses (September 6).
- 1633 Metropolitan Peter Mohyla takes back the Cathedral from the Uniate Metropolitan Joseph Velyamyn Ruts'ky (June 2).
- 1633-1647 Thorough restoration and decoration of the Cathedral under the auspices of Metropolitan Peter Mohyla.

- 1651 The army of the Lithuanian Hetman Janusz Radziwill takes Kiev. Dutch painter Abraham van Westervelt, of the Hetman's suite, executes a series of drawings of Kiev's buildings, including the Cathedral of St. Sophia.
- 1654 and 1656 The Patriarch of Antioch, Macarius, visits the Cathedral twice. Archdeacon Paul of Aleppo, accompanying the Patriarch's party, describes the Cathedral in detail.
- 1647-1657 Metropolitan Sylvester Kosiv continues the restoration of the Cathedral begun by Metropolitan Peter Mohyla.
- 1657-1685 The Cathedral is again in neglect; unsettled conditions force the Metropolitans Dionysius, Balaban, Joseph Nelyubovych-Tukal's'ky and Anthony Vynnyts'ky to live outside Kiev.
- 1686 The Kievan Metropole made dependent upon the Patriarchate of Moscow as a result of political action of the Moscovite Government.
- 1689 The Sanctuary of St. John the Baptist arranged in the northwest part of the Cathedral.
- 1697 A great fire consumes the buildings around the Cathedral, destroying the Metropolitan archives in the St. Sophia Monastery.
- 1699 The Tsar's Charter orders the rebuilding of the burned edifices and entrusts the Kiev City Council with the care of the Cathedral.
- 1690-1707 Thorough restoration of the Cathedral by Metropolitan Barlaam Yasyns'ky under the auspices of Hetman Ivan Mazeppa. Additional stories built over the northern and southern exterior galleries with the new Altars of St. John the Theologian, Epiphany, Passion and Resurrection installed in the additions. Four new cupolas (two on each side) erected over the additions. Tops of towers changed for Baroque cupolas. Top of the southwestern tower dismantled and built over the baptistry to preserve symmetry with the northwestern tower. New chapels (the Ascension and the Transfiguration) arranged in the towers. Buttresses erected to support outer walls. New brick bell tower built. The liberality of Hetman Ivan Mazeppa allowed the gilding of the main cupola.
- 1707-1718 Metropolitanate of Joasaph Krokovs'ky. The whitewashed frescoes covered with representations of the five Oecumenical Councils.
- 1721 A roof built between the cupolas of the Cathedral. Additional paintings cover the whitewashed frescoes.
- 1722-1730 Execution of paintings of the sixth and seventh Oecumenical Councils. Erection of the Metropolitan's Palace and the St. Lazarus Refectory Church in the courtyard. Execution of two subterranean corridors leading from the cellars of the refectory church (Metropolitanate of Barlaam Vanatovych).
- 1731-1747 In the main altar a new iconostasis replaces the one from Metropolitan P. Mohyla's time. Gilded silver royal gate installed in the iconostasis (1747). (Metropolitanate of Raphael Zaborovs'ky).
- 1744 Reconstruction of two upper stories of the bell tower by G. J. Schaedel.
- 1745 A brick wall built around the courtyard.
- 1755 Execution of a large gilded silver tomb and altar cross.
- 1747-1757 The bulbs of the towers gilded. Additional story erected in the Fraternity House and other augmentations made there. A story added to the Metropolitan's Palace (Metropolitanate of Timothy Shcherbats'ky).
- 1763-1764 The iconostasis of the St. Nicholas Nave (upper part of gallery) restored. Icons executed for this iconostasis. Walls of the Nave covered with paintings. Repairs of the altar and the *prothesis*. Enlargement of the window behind the altar.
- 1757-1770 Walls and pier of the galleries covered with paintings. *Namisni* icons of the main iconostasis provided with gilded silver sheathes. (Metropolitanate of Arsenius Mohylyans'ky).

- 1786 Abolition of the monastery, founded in 1634. (Metropolitanate of Samuil Myslavs'ky).
 - 1807 The cupola of the bell tower was struck by lightning and burned down.
 - 1812 A new cupola with a high spire in Empire style built on the bell tower.
 - 1816 The John the Baptist Nave transformed into the vestry.
 - 1840 A district ecclesiastical school opened in the Fraternity House of the former St. Sophia Monastery.
 - 1843-1853 The 11th century frescoes partly uncovered and poorly restored. Iconostases and cupolas gilded. New floor of cast-iron panels laid. The iconostasis of the main sanctuary lowered. A fourth story added to the bell tower (designer: F. Solntsev).
 - 1870-1872 The refectory (Nativity) church enlarged on both sides. A new iconostasis installed there.
 - 1874 A new buttress erected in the northwestern corner of the Cathedral.
 - 1876-1878 A brick wing for deacons and the service personnel of the Cathedral built near the gate.
 - 1882 The exonarthex built between the baptistry and the northwestern tower. A heating chamber installed at a considerable depth under the exonarthex.
 - 1917 Beginning of investigations of the Cathedral by the Central Committee for the Protection of Antiquities and Arts.
 - 1919 Nationalization of all buildings of the St. Sophia courtyard.
 - 1921 Archpriest Vasyi' Lypkivs'ky ordained Metropolitan of Kiev and all Ukraine. (October 14).
 - 1935 Services in St. Sophia officially prohibited. The Church declared "The Sophia Memorial." Creation of the St. Sophia Architectural and Historical Museum. The state begins a large-scale confiscation of gold and silver ecclesiastical objects (vestments, the royal gate, icon sheathes, chandeliers). Iconostases and Aumbries are removed.
 - 1935-1941 Archeological investigations and excavations of the Cathedral floors. Detailed surveying and investigation of the architecture. Cleaning of oil paint from an ancient frescoes. Cleaning of mosaics.
 - 1941-1943 German occupation authorities remove the exhibits of the St. Sophia Architectural-Historical Museum, a part of the icons and the photographic archives and send them to Germany.
 - 1945 The Cathedral comes under the jurisdiction of the Ukrainian Academy of Architecture.
-

ХРОНОЛОГІЯ КАТЕДРИ СВ. СОФІЇ

- 1017-1037 Час збудування катедрі.
- 1042-1049 Перше посвячення катедрі митрополитом Феопемптом.
- 1051 Висвята в катедрі св. Софії митрополита Іларіона — першого митрополита з українців.
- 1054 Похорон вел. князя Ярослава Мудрого і покладення його останків в мармуровий саркофаг у катедрі св. Софії.
- 1055-1062 Добудова зовнішніх галерій з західнього, південного та північного боків і, правдоподібно, південнозахідньої вежі. В зв'язку з цим поширенням катедрі відбулось друге посвячення її митрополитом Єфремом.
- 1093 Похорон вел. князя Всеволода Ярославича та князя Ростислава Всеволодовича в катедрі.
- 1113 Покладення на вел. князя Володимира Всеволодовича барм візантійського імператора Константина Мономаха.
- 1125 Похорон вел. кн. Володимира Мономаха в катедрі.
- 1154 Похорон кн. Вячеслава Володимировича в катедрі.
- 1169 Пограбування катедрі св. Софії суздальським кн. Мстиславом Андрійовичем (син Андрія Боголюбського).
- 1180 Пошкодження катедрі св. Софії під час великої пожежі в Києві.
- 1203 Наскок кн. Рюрика Ростиславича з князями Ольговичами і половцями. Пограбування катедрі св. Софії і Десятинної церкви.
- 1240 Пограбування катедрі монгольськими ордами Батия.
- 1280 Похорон у катедрі митрополита Кирила.
- 1300 Митрополит Максим, рятуючись від татар, залишив катедру св. Софії і виїхав у Суздальське князівство.
- 1375 Відремонтування св. Софії митрополитом Кіпріаном.
- 1416 Пограбування катедрі ордами хана Едігея.
- 1482 Кримський хан Менглі-Гірей пограбував Київ і надіслав у подарунок московському цареві Івану III золоту чашу з катедрі св. Софії.
- 1497 Похорон в катедрі св. Софії митрополита Макарія.
- 1497-1577 Катедра залишена без догляду і на її зруйнованих дахах проростають бур'яни.
- 1577 Софійський намісник Богущ-Гулькевич Глібовський на свій кошт ремонтує катедру (головно покриття даху).
- 1585 Катедра знаходилася в занедбаному стані.
- 1596 Служби Божі в катедрі припиняються. Храм перебуває в занедбаному стані, знову в деяких місцях без даху.
- 1610 Храм св. Софії взяли в свої руки уніяти; в зв'язку з цим православні Служби Божі переносяться до церкви Успіння Богородиці на Подолі.
- 1625 (6 вересня). Обвалилась передня (західня) частина катедрі.
- 1633 (2 червня). Митрополит Петро Могила відібрав катедру св. Софії від уніятського митрополита Йосипа Вельямина Рутського. (На стор. 172 українського тексту ім'я цього митрополита подано за старими джерелами: Веніамин Рутський).

- 1633-1647 Митрополит Петро Могила провадив капітальний ремонт катедри св. Софії і оздобив її.
- 1651 Захоплення Києва литовським військом Януша Радзівіла. Голландський маляр Абрагам ван Вестерфельд, що супроводив литовського гетьмана, виконав серію малюнків з тогочасних будов Києва, в тому числі і з катедри св. Софії.
- 1654 та 1656 Антіохійський патріярх Макарій двічі відвідував катедру св. Софії. Архидиякон Павло з Алеппо, що супроводив патріярха залишив детальний опис катедри св. Софії.
- 1647-1657 Митрополит Сильвестер Косів продовжував ремонт храму, розпочатий митрополитом Петром Могилою.
- 1657-1685 У цей час катедра св. Софії знаходилася в стані запустіння. Митрополит Діонісій Балабан, Йосип Нелюбович-Тукальський та Антін Винницький з причини неспокійних обставин не проживали у Києві.
- 1686 В наслідок політичних акцій московського уряду — київська метрополія підпорядковується московському патріярхові.
- 1689 Встановлення вітаря св. Іоанна Предтечі в північнозахідній частині катедри.
- 1697 Велика пожежа знищила всі будови навколо катедри, при цьому згорів архів київської митрополії.
- 1699 Царською грамотою доручено київській ратуші відбудування погорілих будинків навколо катедри св. Софії.
- 1690-1707 Капітальне відбудування катедри митрополитом Варламом Ясинським при особливому піклуванні гетьмана Івана Мазепи. В цей час на південній і північній зовнішніх галеріях надбудовано поверхи, в яких розташовано нові приділи: Св. Іоанна Богослова, Богоявлення, Страстей Господніх та Воскресіння. На цих надбудовах споруджено чотири нові бані (по дві над кожною); перебудовано на бароккові бані верхи старих веж. Верх південнозахідньої вежі був розібраний і наново збудований для симетрії з північнозахідньою вежею — над хрещальною. У вежах влаштовано нові приділи: Вознесення та Преображення. Для укріплення зовнішніх стін змуровано контрфорси. Споруджено нову муровану дзвіницю. Дах головної бані визолочено щедротами гетьмана Івана Мазепи.
- 1707-1718 Поверх забілених фресок на стінах намальовано п'ять вселенських соборів (за митрополита Іоасафа Кроковського).
- 1721 Поміж банями катедри зроблено дах. Поверх забілених фресок зроблено нові малюнки.
- 1722-1730 Зроблено малюнки шостого і сьомого вселенських соборів. Споруджено на Софійському подвір'ї митрополиту палату та трапезну церкву св. Лазаря. З льохів цієї трапезної церкви зроблено два підземні ходи (за митрополита Варлаама Ванатовича).
- 1731-1747 Споруджено новий іконостас головного вітаря замість старого Могилянського. В 1747 р. до цього іконостасу зроблено срібні, визолочені царські врата (за митрополита Рафаїла Заборовського).
- 1744 Перебудовано два верхніх поверхи Софійської дзвіниці. (Архітект Г. Й. Шедель).
- 1745 Споруджено муровану огорожу навколо Софійського подвір'я.
- 1755 Зроблено для катедри велику срібну, визолочену гробницю і напрестольний хрест.
- 1747-1757 Визолочено верхні малі бані. Над братським корпусом надбудовано поверх і зроблено добудови до нього. Надбудовано митрополиту палату (за митрополита Тимофія Щербацького).

- 1763-1764 Обновлено іконостас на хорах у приділі св. Миколи. Намальовано ікони до цього іконостасу та розписано стіни приділу. Відремонтовано престол та жертвник і розширено запрестольне вікно.
- 1757-1770 Розписано стіни та стовпи на хорах. Намісні ікони головного іконостасу покрито срібними, визолоченими шатами (за митрополита Арсенія Могилянського).
- 1786 За митрополита Самуїла Миславського скасовано монастир, що існував з 1634 р.
- 1807 Баня дзвіниці згоріла від удару грому.
- 1812 Збудовано над дзвіницею нову баню з високим шпилем в стилі ампір.
- 1816 Приділ св. Іоана Предтечі скасовано і приміщення його використано для ризниці.
- 1840 В братському корпусі кол. Софійського монастиря відкрито Софійську духовну повітову школу.
- 1843-1853 Частково відкрито і підмальовано давні фрески XI ст. Позолочено іконостаси та бані; настелено нову підлогу з чавунних плиток; обнижено іконостас головного вівтаря. Надбудовано четвертий поверх дзвіниці за проектом Ф. Солнцева.
- 1870-1872 Боковими прибудовами поширено трапезну церкву (Різдва) і споруджено для неї новий іконостас.
- 1874 Змуровано на північно-західньому розі катедрі новий контрфорс.
- 1876-1878 Збудовано мурований флігель коло воріт для дияконів і соборної обслуги.
- 1882 Між хрищальнею і північно-західньою вежею збудовано новий притвор (екзонартекс). Під цим приміщенням закладено глибоку теплову камеру для ogrівання катедрі.
- 1917 Початок досліджень св. Софії співробітниками Центрального Комітету Охорони Старовини і Мистецтва.
- 1919 Націоналізовано всі будови в Софійському подвір'ї.
- 1921 (14 жовтня). В катедрі св. Софії відбулася всесоборна висвята протоієрея Василя Липківського на Митрополита Київського і всієї України.
- 1935 Урядово заборонено служби Божі в катедрі св. Софії, оголошено її „Софійським заповідником” і засновано при ній „Архітеткурно-історичний музей”. В цей час всі золоті і срібні цінності (церковний утвар, царські врата, шата з ікон, панікадила) конфісковано урядом. Розібрано також іконостаси та кіоти.
- 1935-1941 Археологічні дослідження і розкопи підлоги катедрі. Детальні обміри і дослідження архітектури храму. Очистка від олійного запису давніх фресок та промивка мозаїк, аналіза плінфи і цем'янки.
- 1941-1943 Німецькою окупаційною владою вивезено експонати Софійського Архітеткурно-історичного музею, частину ікон та фото-архів.
- 1945 Катедра св. Софії переходить під опіку, охорону і далі наукове дослідження до Української Академії Архітектури.

I N D E X

- Aaron, Prophet, 98, 99, 121, 122
 Abkhazia, 37
 Acacius, 112
 Academy of Architecture (Ukrainian branch) of Soviet Union, *see* Academy of Architecture of Ukrainian S.S.R. 50, 116, 459
 Academy of Architecture of Ukrainian S.S.R., 26, 27, 162
 Academy of Sciences of U.S.S.R., 103
 Aetius, 112
 Afanasev K. M., 83
 Alexander, 112
 Alexius, Metropolitan, 121
 All-Ukrainian Museum *Horodok*, *see* Ukrainian Museum *Horodok*, 95
 All-Union Academy, 27
 Alpatov, M., 41, 130
 Al-Qarani, 34
 Anastasia, Princess, 132
 Andrew, Apostle, 143
 Angias, 112
 Ani, church, 34, 35
 Ani-Pezma *see* Ereruyk
 Anna, Princess, 132
 Annunciation Church of the Golden Gate (Kiev), 10.
 Annunciation Church (Chernihiv), 94
 Anthony Altar, 31
 Anthony Vynnyts'ky, Metropolitan, 458
 Antonovych, D., 37; Historical Archives of, 161.
 Apostle Mark, *see* Mark
 Apostle Paul, *see* Paul
 Archangel Gabriel, 113
 Archangel Michael, 88, 125, 149
 Archangel Michael Sanctuary, 125
 Archangel Raphael, 143
 Archeological Institute of Academy of Sciences of U.S.S.R., 56
 Archeographic Commission, 12, 103
 Arkhangel Chronicle, 10
 Ark of the Covenant, 122
 Arshenevs'ky, S., 21
 Ascension Altar, 17
 Ascension Chapel, 24, 458
 Aseev (also Aseyev), Yu., 52, 67, 95, 135
 Asia Minor, 34, 39, 138
 Aynalov, D., 10, 34, 35, 36, 102, 130, 139

 Barlaam, 125
 Basil I, Emperor, 38
 Basil the Blest, *see* Sobor of,
 Basil the Great, 121
 Batu, Khan, 13, 457
 Belfour F. G., 16, 109
 Bell Tower, *see* St. Sophia Bell Tower
 Berest'e, 10
 Berestovo, 32
 Berlinski, M., 47
 Bezsonov, S., 38
 Bibikov, D., 19
 Bogolubsky, Andrei, Prince, 457
 Bohemia, 35, 38, 39
 Boleslav the Bold, 10
 Bolkhovitinov, Eugene, Metropolitan, 12, 47, 152
 Borets'ky, Mykola, Metropolitan, 22
 Boris, Prince, 110
 Boychuk, M., 22
 Brunov, N., 33, 35, 39, 40, 41, 53, 73, 76, 77, 84, 130
 Bulgaria, 35
 Byzantine Empire, 40

 Caiaphas, 127
 Capella Palatina, 128
 Cathedral of St. Sophia, founded, 9-10; name of, 11; as burial place, 12; damages to, 12-13; early descriptions of, 14-15; Mohyla's restorations of, 16; Mazeppa period, 17; Catherine's Ukase, 18; frescoes restored, 19-20; Bolshevik attack upon, 21; confiscations in, 22-23; repairs to, 24-25; brick kiln of, 26; plan of, 29-30; masonry, 31; cross plan of, 32; cupolas of, 33; sources of, 34-43; original plan of, 44-46; surveys of, 47-56; Westervelt's drawings of, 56-66; measurements of, 67-84; floors and decorations of, 85-100; sarcophagi in, 101-110; mosaics of (main cupola), 111-113; mosaics of (main sanctuary), 114-120; mosaic of Church Fathers in, 121-123; frescoes of, 124-142; buildings of, 143-162, 457-459
 Cathedral of Piza, 35
 Cathedral of Speyer, 34, 37
 Cathedral of the Transfiguration (Chernihiv), 38, 85
 Cathedral of Trier, 34, 37
 Cathedral of Worms, 34, 37
 Catherine II., 18
 Central Authority for Inspecting Art Monuments of the Country, 21
 Central Committee for Preservation of Ancient Monuments and Art, 21, 459
 Central'na Rada or Ukrainian Central'na Rada, 12, 21, 22
 Chagovets V., 19
 Chernihiv, 34, 67
 Chetvertyns'ky, Gedeon, Metropolitan, 12, 16, 17, 23, 101
 Christ-Emmanuel, 113
 Chrysostom, John, 121
 Church of Daphni, 35
 Church of St. George, 55
 Church of St. Irene, 55
 Church of Kudriavets, 55

- Church of the Lips Monastery in Constantinople (*see* Fenari-Issa-Mesdjid), 40
- Church of St. Luke in Phocis, 35
- Church of St. Nicholas in Myra, 34
- Church of St. Remi in Reims, 35
- Church of St. Sophia, *see* Cathedral of St. Sophia
- Church of St. Sophia (Novgorod), 35
- Church of St. Sophia (Polotsk), 35
- Church of Three Saints, 32, 55
- Church of Holy Trinity, 55
- Church of St. Vitale (Ravenna), 39
- Church of Annunciation on the Golden Gate, 10
- Church of the Redeemer (Berestovo), 32
- Church of the Redeemer (Nereditsa), 107
- Clement, Pope, 109, 121
- Committee for the Investigation of Antiquities, 47
- Conant, K. J., 33, 36, 46, 73, 78, 79, 80, 84
- Constantine Porphyrogenitus, Byzantine Emperor, 129
- Constantinople, 14, 39, 40, 94, 138, 140
- Cornelius, Centurion, 126
- Cossacks, 17
- Cossack hetmans, 95
- Council of People's Commissars of Soviet Union, 26
- Council of People's Ministers, 21
- Crispon, 112
- Cross S. H., 9, 11, 36, 46, 110
- Ctesiphon, 34
- Cuman Land, 13
- Cyril III, Metropolitan, 13, 457
- Daphni (Mosaics), 111
- David, King, 96
- David, Prophet, 98
- Demetrius Monastery, *see* St. Michael Monastery
- Demuts'ky, D., 21
- Deesis, 113
- Desyatynna, *see* Tithe Church
- Diehl, Charles, 38
- Dionysius, Metropolitan, 458
- Divochka, Onesyphor, Metropolitan, 14
- Dnieper, 11
- Dormition Cathedral (Halych), 45, 46
- Dormition Cathedral (Vladimir on the Klyaz'ma), 46
- Dormition Cathedral (Yeletsky Monastery), 85
- Dormition Church (Kievan Lavra), 111, 123, 134
- Dormition Church (Pereyaslav), 94
- Dormition Nave, 24, 31, 57, 58
- Duchy of Lithuania, 16
- Eagle Bell, 24
- Edigai, Khan, 13, 113, 457
- Ekdicius, 112
- Elizabeth, Empress, 158
- Elizabeth, Princess, 132
- Ephraim, Metropolitan, 29
- Epiphanius, Saint, 121
- Ereruyk (Ani-Pezma), church, 34
- Ermolaev, A., 47
- Ernst, F., 15, 21, 22, 54, 56, 57
- Eski-imaret-djami (Pantepopte), 39
- Euphrates, 34
- Eustratius Garides, Patriarch, 26
- Fenari-Issa-Mesdjid, 40
- Fogt, 19
- Forty Martyrs of Sebasteia, 112
- Frolov, V., 56
- Gaius, 112
- Galicia, 46
- Gedeon Balaban, Bishop of Lviv, 17, 23, 458
- Gerasimov, M., 103, 106, 107
- Ginzburg (Gingsburg), V., 103, 106
- Gizel, Innocent, 101
- Gleb, Prince, 110
- Golden Gate, 10, 21, 30, 66, 124, 159, 161
- Golubev S., 14, 15
- Grabar, A., 127, 130
- Grabar I., 46
- Grand Prince Yaroslav, *see* Yaroslav the Wise
- Gregory of Nyssa, 121
- Gregory the Thaumaturge, 121
- Gregory the Theologian, 121
- Gregory the Theologian Sanctuary, 133
- Grekov, B., 41, 109
- Hagia Sophia, Constantinople, 11, 38, 129
- Halych, 34, 45, 46
- Heidenstein, 14
- Hetman of the Duchy of Lithuania *see* Radziwill Janusz
- Hilarion, Metropolitan, 11, 457
- Hippodrome, 107, 134
- Holy Synod, 18, 19
- Holy Virgin of Blachernae, 26
- Holtsman, R., 10
- Hora (the upper city), 13
- Hordynsky, S., 33, 140
- Hrabovs'ky, S., 52, 67, 83, 95
- Hrushevs'ky M., 21
- Hryhorovych-Bars'ky, I., 152
- Hul'kevych-Hlibovs'ky, Bohush, 13
- Hypatian Chronicle, 10, 11, 12, 103
- Ikonnikov, M., 152
- Imperial Academy of Arts, 56
- Imperial Public Library of St. Petersburg, 47
- Independent Ukrainian State, 21
- "Indestructible Wall," 116, 162
- Ingigerd-Irene, Princess *see* Irene Princess
- Institute of Anthropology and Ethnology, Academy of Sciences of U.S.-S.R., 106
- Institute of Material Culture (Ukrainian Academy of Sciences), 56
- Irenarchus, 19
- Irene, Grand Princess, 88, 103, 106, 132, 133, 134 *see* Ingigerd-Irene
- Isaak, 128
- Isaiah, Prophet, 98
- Ivan III, Tsar, 13, 48, 49, 457
- Ivanov, D., 47, 98
- Izyaslav Yaroslavych, Grand Prince, 29, 41, 131
- Jacob, 125
- Joachim and Anna Altar, 23, 69, 124, 133
- Joachim and Anna Nave, 59
- John Chrysostom, 121
- John, Martyr, 112
- John II, Metropolitan, 26

- Joseph I, Metropolitan, 13
 Joshua, 125
 Judas, 128
 Justinian, Roman Emperor, 129
- Kahrie-djami (Chora), church, 34
 Kal'nofoys'ky Athanasius, 15
 Kaniv, 67
 Karger, M., 20, 26, 44, 45, 54, 55, 56, 73, 87, 89, 107, 110
 Khersonesus, 39, 43, 44, 94, 109, 138, 141
 Khmelnyts'ky, Bohdan, 12, 16
 Khudion, 112
 Khvoyko, V., 87
 Kiev Architectural Institute, 161
 Kievan Lavra, *see* Lavra Monastery
 Kiev Citadel, 11
 Kiev-Pechers'ka Lavra Monastery, *see* Lavra Monastery
 Koenigsberg Chronicle, 10
 Kondakov, N., 36, 39, 130, 138, 139, 141
 Kopystyns'ky, Zachary, 101
 Korsun', *see* Khersonesus
 Korsunyanyn, N., 141
 Kosov, Sylvester, Metropolitan, 12, 16, 458
 Kraskovs'ka, L., 37
 Krasys'ky, Y., 21
 Kremenets'ky, Gabriel, Metropolitan, 12
 Krokovs'ky, Joasaph, Metropolitan, 23, 458
 Krychevs'ky, V., 21, 141
 Kucha, Eliah, Metropolitan, 13
 Kurinny, P., 131
 Kusejr-Amra, 34
 Kutaishi, church, 35
 Kybal'chych, 107, 109
 Kyivs'ka Dukhovna Akademia, 10
 Kyprian, Metropolitan, 13, 457
- Lashkarev, P., 95
 Lassota, E., 106, 110
Laurentian Chronicle, 10, 13, 109, 110
 Laurentius, Archdeacon, 121
 Lavra Monastery, Kievan Pechers'ka, 15, 19, 21, 24, 63, 95, 111, 123, 134, 139, 162
 Lazarev, V., 140
 Learned Council of St. Sophia Monument, 88
 Lebedintsev, P., 10, 14, 15, 20, 29, 77, 110
 Lemberg, *see* L'viv
 Leningrad Academy of Arts, 56
 Leontius, 112
 Levitski O., 15
 Levyts'ka V., 116
 Lips Monastery, Constantinople, *see* Fenari-Issa-Mesdjid
 Linchevs'ky, 109
 Lithuania, 13
 Little Sophia, 152
 Lokhvyts'ky, N., 47
 Lukomski, G., 21, 41
 L'viv, 15
 Lyaskorons'ky, V., 22
 Lycian Tombs, 35
 Lypkivs'ky, Vasyl, Metropolitan, 22, 459
 Lysimachus, 112
- Macarius, martyr, 110
 Macarius, Metropolitan, 13, 23, 457
 Macarius, Patriarch of Antioch, 16, 109, 458
- Makarenko, M., 21, 22
 Malyts'ky, Hierotheus, 12
 Mark, Apostle, Saint, 112
 Maximus, Metropolitan, 457
 Mazeppa, Ivan, Hetman, 17, 33, 143, 458
 Mazeppa's bell tower, 17
 Melchizedek, 122
 Mengli-Girai, Khan, 13, 457
 Metropolitan's Palace, 152, 158, 159, 161, 162, 458
 Michael Altar, 20
 Michael Monastery, *see* St. Michael Monastery
 Michael Section of the St. Sophia Architectural and Historical Museum, 59
 Mileev, D., 54, 88, 89, 93
 Mohyla, Peter, Metropolitan, 15, 16, 18, 24, 66, 93, 96, 98, 143, 457, 458
 Mohylans'ky, Arsenius, Metropolitan, 12, 97, 459
 Mokvi, Church of, 37, 38
 Molla-gyurani-djami, 39, 40
 Mongols, 13, 457
 Monomakh, *see* Volodymyr Vsevolodovich, Grand Prince
 Monreale (Mosaics), 111
 Moravia, 35
 Morhilevs'ky, I., 21, 22, 30, 33, 36, 54, 57, 59, 62, 63, 66, 67, 73, 76, 77, 83, 84, 87
 Moscow Academy of Architecture, 56
 Moscow, 13, 16, 41
 Moses, Prophet, 55, 98, 122
 Motoryn, 24
 Mstyslav Andreyevich, Prince, 457
 Mugni, church, 34
 Muraviev, 21
 Museum and Architectural Monuments Division, 27
 Museum of Architecture and Applied Arts, 27
 Myslavs'ky Samuel, 12, 23, 459
 Myasoedov V., 127
- Namisny icons, 23, 24, 97, 98, 459
Neu Ecclesia, Constantinople, 34, 38, 111
 Negel, N., 21
 Nekrasov, A., 33, 38, 76, 139, 140
 Nestor Litopysets, 14, 19
 Nevsky, Alexander, 107
Nerushyma Stina, *see* "Indestructible Wall"
 Nicolaus, 112
 Nicholas the Thaumaturge, 121
 Nicholas I, Emperor, 18
 Nieswicz, 56
 Nikols'ky, V., 37
 Novgorod, 34, 46
Novgorod Chronicle, 10, 36
 Novgorodok, 13
 Novyts'ka, M., 22
 Novyts'ky, O., 22, 33, 67, 75, 76
 Nykonovs'ky Chronicle, 10
- Odzun (Uzunlar), church, 34
 Okhajder, palace near Karbela, 34
 Okunev, N., 30, 56
 Old City, 21
 Old Testament scenes, 128
 Oleg, 13
 Oleksandrivs'ky, Serapion, 12
 Olga, Princess, 10, 110
 Olgovychy, Princes, 457

- Olimpius, 134, 138
Orante, 114, 115, 116, 117, 121, 135, 162
 Ostroh Bible, 24
 Ostrovet'sky, Ivan, 15
- Palace of the Metropolitan, 27
 Palestine, 102
 Pantocrator, church, 34
 Pantepopte see Eski-Imaret-djami
 Passion Altar, 23, 458
 Passion and Resurrection Altar, 458
 Pasternak, Ya., 45, 46
 Patriarkh of Moscow, 16
 Paul, Apostle, Saint, 112, 121, 133
 Paul of Aleppo, 16, 109, 458
 Pavluts'ky, H., 38, 46, 135
 Pechenegs, 9, 10
 Pecherska Lavra, see Lavra Monastery
 Pechers'ke, 21
 Peshekhonov, 19
 Peter and Paul Altar, 92
 Peter, Apostle, 121, 126
 Peter, Metropolitan, 121
 Petlura, Symon, 22
 Petrov N., 36
 Philaret, Metropolitan, 19
 Philip, Priest, 15
 Phoebus, 109
 Pisa, 35
 Podol'e (the lower city), 13, 457
 Pokrovsky, N., 36, 138, 139
 Polevoi P., 130
 Polotsk, 35
 Polovtsi, (see *Cuman*), 13, 457
 Poltava, Battle of, 143
 Poniatowski, Stanislaw August, king, 56
 Ponomarev A. I., 11
 Povest' Vremennykh Let, 11
 Prakhov, A., 36, 54, 111, 126, 139
 Preobrazensky Altar, 148
 Presentation Altar, 23
 Presentation Nave, 12, 96
 Princely Ukraine, (also Rus' or Ukraine-Rus') 31, 34, 41, 67
Primary Chronicle, 10, 109, 110, 141
 Pskov, 34, 46
- Radu, Basile, 16
 Radziwill, Janusz, Hetman, 16, 56, 62, 63, 66, 98, 457
 Raphael Bell, 24
 Reau, Louis, 38
 Redin, E., 36, 102, 130
 Refectory Church of St. Sophia Monastery, 21
 Rohoza, Michael, Metropolitan, 14
 Rokhlin, D., 106, 163
 Rostovs'ky, Dmytro, 24
 Rostyslav Vsevolodovych, Prince, 12, 457
 Rus' see Princely Ukraine
 Rus'ky Vremennik, 10
 Ruts'ky, Joseph Velyamyn, 15, 457
 Ryuryk (Rostyslavovych), 12, 13, 457
- Sadkovski, 15
 St. Abraham, 128
 St. Adrian, 126, 127
 St. Agathia fresco, 133
 St. Alexander, 112
 St. Andrew Altar, 23
 St. Andrew Church, 21
 St. Anna, 96, 124
- St. Basiliscus fresco, 133
 St. Cyrill Church, 32, 55
 St. Cyrill Monastery, 134, 139
 St. Demetrius of Thessalonica, 25
 St. Domnus, 127
 St. Dorothea fresco, 133
 St. Elevarios, 128
 St. Epiphanius, 121
 St. Epiphanius Altar, 23, 458
 St. George Altar, 31, 101, 126
 St. George, Martyr, 126
 St. George Monastery, 10
 St. George Nave, 17
 St. Irene Convent, 10
 St. Joachim, 96, 124
 St. John the Baptist, 23, 458
 St. John the Baptist Nave, 17, 31, 459
 St. John the Theologian Nave, 24
 St. John the Theologian Altar, 458
 St. Kyrkyus fresco, 128, 133
 St. Lazarus Refectory Church, (see Refectory Church of St. Sophia Monastery).
 St. Laurentius fresco, 133
 St. Lucia fresco, 133
 St. Mark the Evangelist, 121
 St. Marinus, 133
 St. Mark, see Mark
 St. Mark's Cathedral (Venice), 35, 128
 St. Michael fresco, 133
 St. Michael Church of Vydubets Monastery, 55
 St. Michael Monastery, 21, 25, 59, 62, 111, 118, 119, 123, 134, 139
 St. Michael Nave, 23, 110
 St. Michael Sanctuary, 126, 133
 St. Nadiya fresco, 133
 St. Natalia fresco, 126, 127
 St. Nestor fresco, 133
 St. Nicholas Altar, 23
 St. Nicholas fresco, 133
 St. Nicholas Nave, 95, 458
 St. Olga (?) sarcophagus, 108, 109
 St. Panteleymon, 126
 St. Philippolus (?), 127
 St. Photinia fresco, 133
 St. Pollaktia fresco, 133
 St. Sophia Architectural and Historical Museum, 22, 24, 56, 59,, 81, 83, 84, 85, 98, 107, 110, 459
 St. Sophia Bell Tower, 97, 142, 143, 144, 145, 146, 149
 St. Sophia church in Novgorod, 35, 36
 St. Sophia church in Polotsky, 35
 St. Sophia Commission, 21
 St. Sophia Monastery, 63, 111, 143, 152, 161, 162, 459
 St. Sophia Museum, see St. Sophia Architectural and Historical Museum
 St. Sophia of Thessalonica, 38
 St. Sophia of Trebizond, 38
 St. Sophia Square, 12, 63, 66, 149
 St. Timothy, 143
 St. Thomas, 127
 St. Troado fresco, 133
 St. Volodymyr Altar, 12
 St. Volodymyr sarcophagus, 110
 St. Volodymyr Nave, 17, 25, 101, 126
 St. Zachary fresco, 133
 Saints of Thessalonica, 127
 Sarcophagus of Grand Prince Yaroslav, 17, 101-110

- Schaedel, J., 17, 143, 161, 458
 Schweinfurth, F., 139
 Sementovsky, N., 19
 Severianus, 112
 Shapur, I., palace of, 34
 Shcherbakivs'ky, D., 22
 Shcherbats'ky, Timothy, Metropolitan, 18, 24, 98, 143, 152, 158, 458
 Shkvarikov V., 73, 77
 Sherots'ky, K., 38, 62, 102
 Shmit, F., 22, 37, 109, 140
 Sichyns'ky, V., 33, 36, 73
 Sigismund III, 14
 Skrypnyk, M., 21
 Sl'ozka, M., 16
 Smirnov, J., 56
Sobor of Basil the Blest, 40, 41, 84
 Society of Militant Atheists, 161
Sophiisky Chronicle, 10
 Solntsev, F., 18, 19, 20, 33, 47, 74, 143, 459
 Stalin, 24
 Stalyns'ky, I., 21
 Stephen, Archdeacon, 121
 Strilets'ka Street, 149
 Strykowski, 101
 Suzdal' Principality, 34, 457
 Svyatopolk-Chetvertyns'ky, Prince Gedeon, *see* Chetvertyns'ky, Gedeon
 Svyatopolk the Accursed, 10, 106
 Swift E. H., 129
 Sychov, N., 10
- Tag Eivan, Palace, 34
 Taran, Semen, 97
 Tartars, 13
 Tauris (Crimea), 141
 Temple of Jerusalem, 113
 Teratourigma, 15
 Tereshchenko, M., 21
 Theodosius Altar, 18, 31
 Theopemptus, Metropolitan, 10, 457
 Theological School of St. Sophia Monastery, 152
 Thietmar, Bishop of Merseburg, 10
 Tithe (Desyatynna) Church, 13, 21, 31, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 55, 85, 87, 94, 107, 110, 111, 123, 133, 141, 457
 Tolstoi, I., 36, 102, 130
 Transfiguration Altar, 17, 23
 Trans-Jordanian Syria, 34
 Transfiguration Nave, 24, 458
 Tretyakov Gallery, 25
 Trinity Church, 55
 Triumphal Tower, *see* St. Sophia Bell Tower
 Troadios, Martyr, 125
 Tukals'ky (Nelyubovych), Joseph, Metropolitan, 23, 458
 Turowski K. I., 14
 Twelve Apostles Church (Bilhorodka), 33, 94
 Twelve Apostles Nave, 58, 59
- Ukrainian Academy of Architecture, *see* Academy of Architecture of Ukrainian S.S.R.
 Ukrainian Academy of Sciences, 21, 24, 27
- Ukrainian Autocephalous Church, 22
 Ukrainian Archeological Committee, 21
 Ukrainian Central'na Rada *see* Central'na Rada
 Ukrainian Baroque style, also Cossack Baroque, 17, 36, 96, 143, 149
 Ukrainian Democratic Republic, 21
 Ukrainian Museum *Horodok*, 21, 24, 95
 Uniates, 14, 15, 110
 "Universal", Fourth (Decree of the Ukrainian Central Rada), 12
 Uspens'ka Church in Podil, 55
 Uspens'ka Cathedral of the Kiev Pecherska Lavra, 55
- Valerius, 112
 Vanatovych, V., Metropolitan, 143, 152
 Vesnin, 26
 Vilna, 13
 Virgin *Orante*, — *see* *Orante*
 Vivianus, 112
 Vladimir on the Klyaz'ma, 34, 46
 Vladimir-Suzdal', 46
 Volodymyr, Grand Prince, 9, 11, 12, 44, 88, 109, 110, 131, 133, 141, 143
 Volodymyr's Church, 45
 Volodymyr the Great Street, 49, 149
 Volodymyr Monomakh sarcophagus, 108
 Volokh, Petro, 23, 96
 Volynia, 31, 46
 Voronin, N., 41, 73, 107
Voskresens'ky Chronicle, 10
 Vsevolod, Grand Prince, 12
 Vsevolod Yaroslavovych, Grand Prince 457
 Vyacheslav Volodymyrovych, Grand Prince, 12
 Vyacheslav Volodymyrovych, Grand Prince 457
- Wereszczynski, Joseph, 14
 Westervelt, Abraham van, 16, 17, 45, 46, 56, 58, 59, 61, 62-63, 64, 65, 66., 107, 131, 141
 Withold, Grand Duke, 13
 Wladyslaw, King, 15
 Wooden Church of St. Sophia (Kiev), 10
 Wooden Church of St. Sophia (Novgorod), 36
- Yaroslav the Wise, Grand Prince, 9-12, 17, 19, 20, 24, 41, 44-45, 88, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 109, 110, 129, 131-132, 134, 138, 141, 152, 457
 Yaroslav Vsevolodovych, Prince, 107
 Yukin, P., 56
- Zaborovs'ky Gate, 149, 161
 Zaborovs'ky, Raphael, Metropolitan, 12
 17-18, 23, 96-97, 143, 152, 158, 161, 458
 Zachariah, 125
 Zakrevsky, N., 15, 36, 47
 Zalosets'ky, V., 34, 35, 36
 Zamoiski, Thomas, 15
 Zaporizhzhya, 152
 Zarzma, church, 34
 Zavadovs'ky, Ivan, 23, 97
 Zavitnevych, V., 10
 Zheltotonzhsky, Joseph, 20

ACKNOWLEDGMENTS

Most of the photographs in this monograph are from the collection of the Sophia Architectural-Historical Museum in Kiev, and were compiled by S. Arschenyevs'ky, N. Negel, I. Morhilevs'ky, M. Makarenko, Yu. Krasys's'ky, G. Dobrovols'ky, K. Dankyevych, S. Babulevych, V. Pavlovs'ky, and the author.

The late presidents of the Ukrainian Free Academy of Sciences, D. I. Doroshenko and L. T. Bilecky in 1947-1949 supported the efforts of the Academy in preparing this material for publication. P. P. Kurinny, now the president of the Ukrainian Free Academy of Sciences in Germany, greatly contributed to this end. A large part of the plates was engraved in Germany and printed in this publication. In the preparation of the monograph for publication valuable advice was rendered by D. A. Horniatkivych and O. P. Ohloblyn, full members of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S.

The text was translated into English by I. I. Shevchenko. P. W. Odarchenko assisted in editing and proofreading the Ukrainian text, and L. A. Drashev's'ka did the same for the English.

The Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S., and the author extend their thanks to all concerned. Thanks should also be expressed to the employees of the "Svoboda" printing shop for their conscientious work.

The Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S. is deeply grateful to the East European Fund, Inc., which, through its grant to the Academy, has made possible this publication.

A NOTE ON TRANSLITERATION

The following simplified system is used in the transliteration of Ukrainian:

а — a	н — n
б — b	о — o
в — v	п — p
г — h	р — r
ґ — g	с — s
д — d	т — t
е — e	у — u
є — ye	ф — f
ж — zh	х — kh
з — z	ц — ts
и — y	ч — ch
і — i	ш — sh
ї — yi	щ — shch
й — y	ю — yu
к — k	я — ya
л — l	ь — ' (soft sign)
м — m	

The spelling of proper names, place names, and special terms generally accepted in English usage will retain that accepted form (e. g. Kiev, Kharkiv, Dnieper, chernozem). Russian and Polish proper names will retain their respective forms (e. g. Trubeckoj, Zaleski), but Ukrainian proper names and place names will keep their Ukrainian form even if occurring in Russian or Polish sources (e. g. Bila Cerkva, not Biala Cerkiew).

In articles on comparative philology the "international" transliteration (see Annals, Vol. I, No. 2, 1951, p. 188) will continue to be used.

C O N T E N T S

	Page
The Historical Background	9
General Characteristics of the Architecture	29
Surveys, Attempts at Restoration and Investigations of the Architecture of the Cathedral of St. Sophia	47
The Interior of St. Sophia Cathedral	85
The Sarcophagus of Yaroslav and other Tombs	101
The Mosaics and Frescoes	111
The Buildings of the St. Sophia Monastery	143

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕКСТ UKRAINIAN TEXT

Історичні відомості	167
Загальний характер архітектури Софійської катедрі	182
Обміри, реставрації і наукові дослідження архітектури катедрі св. Софії	197
Інтер'єр Софійської катедрі	207
Саркофаг Ярослава та інші гробниці	215
Мозаїки і фрески	220
Будови колишнього Софійського монастиря	236

ILLUSTRATIONS ІЛЮСТРАЦІЇ

Architecture of the Cathedral, Mosaics and Frescoes of the 11th Century	243
Архітектура катедрі, мозаїки і фрески 11 століття	243
List of Illustrations to the Text	439
Список ілюстрацій в тексті	443
Catalogue of Supplementary Illustrations	447
Каталог ілюстрацій	452
St. Sophia Cathedral Chronology	457
Хронологія катедрі св. Софії	460
Index	463
Acknowledgments	468
A Note of Transliteration	469
