

УДК 72.001.8:726.6

Ненашева Олена Юріївна,
прес-секретар Національної спілки архітекторів України

**ТЕХНОЛОГІЗМ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДАХ
ПОЛИТА МОРГІЛЕВСЬКОГО
(НА ПРИКЛАДІ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ)**

Статтю присвячено дослідженню київського Софійського собору І. В. Моргілевським у 1920-ті рр. Визначено тенденції тогочасних наукових розшукувань – вивчення історичних пам'яток через технологію в усіх видах мистецтва. Розглянуто поступове оформлення нового рівня задач, завдяки дослідженню Софії Київської, і його вплив на застосування Моргілевським методів технічних наук у мистецтвознавчих студіях.

Ключові слова: Іполит Моргілевський, пам'ятка, Київська Русь, технологія.

Статья посвящена исследованию киевского Софийского собора И. В. Моргилевским в 1920-е гг. Обозначены тенденции научных исканий того времени – изучение исторических памятников через технологию во всех видах искусства. Рассмотрено постепенное оформление нового уровня задач, на который выводили исследования Св. Софии, и как это повлияло на применение Моргилевским методов технических наук в искусствоведческих изысканиях.

Ключевые слова: Ипполит Моргилевский, памятник, Киевская Русь, технология.

The article investigates the St. Sophia Cathedral in Kyiv by Hippolyte Morgilevsky in the 1920s. The tendency in scientific research of that time – the study of historical monuments through technology in all the arts. Considered the gradual registration of a new level of tasks, which displays the study of St. Sophia, and how this has influenced on the use methods of technical sciences by Morgilevsky in art history research.

Key words: Hippolyte Morgilevsky, monument, Kievan Rus, technology.

Запропонована тема актуалізується в контексті важливості вивчення витоків формування національних наукових шкіл, зокрема досвіду фахівців у галузі історії мистецтва доби становлення мистецтвознавчої науки. Виявлення особливостей, закономірностей, тенденцій розвитку вітчизняної науки про образотворчо-пластичні мистецтва дозволяє усвідомити іманентні зв'язки з іншими проявами національної художньої культури. Адже зародження дослідницьких підходів, методів, напрямів у різних наукових галузях обумовлено загальним комплексом світоглядних уявлень. Так, на поч. ХХ ст. завдяки вражаючим технологічним досягненням розпочинається експансія на територію гуманітарного знання механіцистської концептуальної системи. Остаточно цей рух, від технологізму загальної наукової парадигми Нового часу, оформився в 1960-ті рр. у вигляді структуралізму, якому вдалося на деякий час

переконати всіх у принциповій можливості близького за точністю і ступенем формалізації до природничих наук оформлення наук гуманітарних. Відчутні кроки в цьому напрямку було зроблено уже в міжвоєнний період (1920–1930-ті рр.). У цей час спостерігаємо виражені тенденції до вивчення через технологію історичних пам'яток в усіх видах мистецтва, впровадження методів точних наук в гуманітарну сферу. Саме технологізм у тогочасних пам'ятокзнавчих студіях закономірним чином зумовив початок розмежування історичних дисциплін: мистецтвознавства, архітектурознавства, театрознавства тощо. Під технологізмом у дослідженнях пам'яток мистецтва ми розуміємо вивчення цих пам'яток через методи, прийоми й завдання їх будови (устрою), з одного боку, відмінні від аналогічних в інших видах мистецтва, з іншого боку – такі, що дозволяють підкреслити спосіб (принцип) організації досліджуваної матеріальної форми серед аналогічних форм в контексті культури.

Пріоритет створення київської школи дослідників культури Київської Русі, в якій чільне місце посів саме принцип технологізму, належить видатному українському медієвісту Іполиту Владиславовичу Моргілевському (1889–1942). Історіографія, що присвячена Моргілевському, дозволяє визначити періоди її формування, простежити, як еволюціонувало уявлення про цього вченого та оцінювався його науковий доробок, виявити історіографічні лакуни в масиві друкованої літератури.

I період (1918–1942; прижиттєві праці). За життя І. Моргілевського – жодної спроби синтетичних студій його доробку. Сучасники (М. Брунов, Б. Варнеке, Ф. Ернст, В. Залозецький-Сас, І. Іванцов, К. Конант, С. Кросс, Г. Лукомський, М. Макаренко, О. Некрасов, О. Новицький), які поклали початок історіографічному творенню образу Моргілевського, розглядали його дослідження фрагментарно. Ознаки I періоду: бідність історіографії в загальному контексті обмеження обсягу наукових видань у 1920–1930-ті; відсутність як оціночних, так і інформативних узагальнюючих публікацій, у т. ч. автобіографій; дискретний характер оцінки доробку, переважання стислих або випадкових згадок і посилань.

II період (1943–1990; узагальнення і осмислення наукової спадщини І. Моргілевського) розпочинається присвяченим йому некрологом С. Гілярова, в якому відтворено негативний відбиток більшовицького режиму на дослідях вченого. Перебування в окупованому Києві призвело до того, що Моргілевський опинився поза офіційним полем повоєнних історіографічних студій. Але фактично результати його дослідів не виходили з наукового обігу (Ю. Асеєв, К. Афанасьєв, С. Грабовський, М. Каргер, К. Конант, С. Кросс, Г. Логвин, Л. Міляєва, П. Рапопорт, М. Тихомиров, П. Юрченко). Ознаки II періоду: інформаційна однотипність статей в енциклопедично-довідковій літературі, відродження життєписної традиції наприкінці періоду; оцінки доробку вченого (тематичний, методологічний аспекти) в ідейному полі радянських авторитетів у галузі історії культури Київської Русі; за умов загальної заідеологізованості й тенденційності в оцінках наукової спадщини українських учених 1920–1930-х – замовчення подій і фактів, які становили історичне тло і науковий контекст діяльності Моргілевського.

III період (1991 – дотепер). За нових ідеологічних умов відбувається відродження інтересу до науково-дослідницької діяльності І. Моргілевського в її історичному

контексті. Історіографія заповнює прогалини, пов'язані з невідомими фактами наукового та життєвого досвіду вченого, причому побіжні згадки про Моргілевського переважають над статтями про нього (Ю. Асєєв, О. Белая, С. Білокінь, І. Верба, В. Вечерський, В. Гедз, Н. Геппенер-Лінка, І. Гіріч, В. Гриневич, Б. Жежерін, Г. Івакін, О. Лисенко, Ю. Коренюк, Ю. Кочубей, Г. Кульчицький, Г. Логвин, І. Марголіна, А. Мардер, О. Нестуля, І. Преловська, А. Пучков, Ю. Савельєв, Н. Светлічна, О. Сіткарьова, Т. Скібіцька, І. Скуленко, О. Сторчай, В. Ульяновський, Е. Циганкова). Ознаки сучасного періоду: переосмислення питань, табуйованих за радянських часів; фактологічно-констативний або біографічно-нарисовий характер публікацій; відсутність аналізу доробку вченого на тлі еволюції культурологічних, мистецтвознавчих, медієвістичних студій різних наукових центрів.

Історіографія, присвячена І. Моргілевському, є виразно обумовленою потребами часу. На черзі новий етап історіографічних студій: формування уявлення про І. Моргілевського як фахівця-медієвіста, що застосовує технологічні аспекти в гуманітарних дослідженнях. Ця історіографічна лакуна не дозволяє з'ясувати історичний масштаб і значення внеску Моргілевського в дослідження культури Київської Русі.

У мюнхенському виданні Г. К. Лукомського «Київ. Церковная архитектура XI–XIX века. Византийское зодчество. Украинское барокко» (1923) І. Моргілевський згадується у зв'язку з ремонтом Софійського собору, пошкодженого навесні 1920 р. під час воєнних дій білополяків проти більшовиків: «Абияк зачинили пролом в Андріївській церкві та в Софії мій невтомний помічник, інженер Моргілевський, користуючись закупленими ще мною будівельними матеріалами, полагодив як міг пошкодження собору» [6, с. 41]. Безпосереднім очевидцем цих подій Лукомський не був (емігрував у жовтні 1919 р.), але через Моргілевського відчуває причетність до рятування собору. Моргілевський ще не герой оповідання, а тільки «помічник» героя і потрапляє «в кадр» випадково. Для Лукомського він продовження рук, запорука зв'язку з життям в Києві, яке залишено вимушено, яке будують інші, але «будівельні матеріали» – його, Лукомського. Для Моргілевського ця прозаїчна цитата стає майже метафорою. У контексті спадкоємності відчувається потужна хвиля Срібного віку.

Г. Лукомський – в одній особі вчений і художник, як і належить діячу насиченої епохи, що її М. О. Бердяєв назвав «руським культурним ренесансом». Становлення історичних дисциплін як окремих галузей наукового знання ще попереду (в першій чверті ХХ ст. чіткого розмежування між ними не існувало). І, наприкінці 1918 р., коли Лукомський приїхав у Київ, дослідження й охорона пам'яток «мистецтва і старовини» були для задіяних у цій справі таким собі новим фахом, не за освітою, а за покликанням. Як-от для випускника хімічного відділення КПІ інженера-технолога І. Моргілевського: недовга співпраця з Лукомським припала на його перший післяінститутський рік. Усе це, вочевидь, мало пряме відношення до культурної інерції Срібного віку, від якого після 1917 р. лишилося одне сяйво. Атмосфера, в якій, за словами В. П. Крейда, «таланти росли, як гриби після грибного дощу, зійшла нанівець. Залишився холодний місячний пейзаж» [5, с. 5–16]. Але фантом цієї епохи проходив через неусвідомлені глибини життя молодого покоління, начебто на дворі стояв *fin de siècle*, і випускник юридичного

факультету С. П. Дягілев замість занять юриспруденцією створював разом із О. М. Бенуа феєрично яскравий «Мир искусства». Це в характері Срібного віку: освічені любителі мистецтва згодом стають високими професіоналами.

У цих спогадах Г. Лукомського І. Моргілевський, так би мовити, по одягу – інженер. Втім Ф. Л. Ернст у статті «Київська архітектура XVII віку» (1926), звертаючись до подій того ж 1920 р., називає Моргілевського «знавцем архітектури Софії» [3, с. 144].

Вражає символічний збіг обставин загальнокультурних і суто щоденних наукових. Образ Софії, Премудрості Божої, стоїть у центрі інтелектуально-художніх пошуків стовпів вітчизняної культури Срібного віку. Релігійні філософи: В. С. Соловйов, О. П. Флоренський, С. М. Булгаков, Л. П. Карсавін, М. О. Бердяєв – розробляють учення софіології. Символісти проklamують софійні початки мистецтва. У такому контексті Софія Київська для І. Моргілевського – «альфа і омега, початок і кінець», символ цілісності його життя, знання і наукової творчості, ніби в традиції соловйовської філософії усеєдності. «1918 року вперше вступив Моргілевський до собору Св. Софії, – пише у некролозі вченого С. О. Гіляров, – і з того часу ця дорогоцінна пам'ятка нашої архітектурної старовини назавжди залишилася в центрі його інтересів і науково-дослідних його студій» [12, с. 26]. Вірогідно це не збіг, а неминуха обумовленість культури того часу. Знак долі Срібного віку.

Фах І. Моргілевського, знавця з будівельних матеріалів, вчасно відповідав новому витку задач, на який виводила історія досліджень Софії Київської. На поч. 1920-х рр. було актуальним виявлення стародавніх частин і первісного оздоблення під тиньком та пізнішими нашаруваннями. По суті, у вивченні собору Моргілевський застосував методикку П. П. Покришкіна, зокрема, вперше здійснив наукове археологічне розкриття та обміри собору способом «засічок», розробленим Покришкіним. До технічного циклу застосованого методичного комплексу увійшли: хімічні дослідження, статичні розрахунки, розвідувальні зондажі тиньку ззовні та усередині собору на обох поверхах, розчистки, виявлення таким чином переробок, що сталися протягом усього життя пам'ятки, технічних прийомів мурування, дослідження конструкцій, з'ясування загальної структури будівлі: від плану до перекриття. Застосування прийому взаємного співставлення та взаємного доказу архітектурно-археологічних даних і документальних свідчень привело до того, що існуючі гіпотетичні ідентифікації рисунків голландського художника XVII ст. А. ван Вестерфельда трансформувалися у науково обґрунтовані висновки, які, в свою чергу, визначили первісний вигляд собору. Моргілевський зазначив: «Позитивні наслідки пощастило здобути лише тоді, коли 1921 р. було зроблено низку зондацій у тинках собору як зовні, так і усередині. Отже, ці зондації дали можливість зв'язати низку малюнків Westerfeld'a із собором» [7, с. 82].

Пошуки первісного архітектурно-конструкційного строю Софійського собору з використанням рисунків Вестерфельда нагадують паралельні явища в інших видах мистецтва, наприклад, у мистецтві театральному, що його на поч. XX ст. також почали осмислювати через простір, архітектуру, технологію, через зв'язок з різноманітним матеріалом образотворчих мистецтв. Ідеї формалістів, що відображали проблематику тогочасної художньої думки (програмна стаття В. Б. Шкловського «Мистецтво як прийом»), були розвинуті та розгорнуті стосовно до театру засновником ленінградської

театрознавчої школи О. О. Гвоздевим: історія театру як еволюція системи театральних прийомів. Пошук шляхів якнайближче підійти власне до спектаклю «як такого» обумовлений тим, що на мистецтво театру випала доля втілювати творіння іншого мистецтва – драматичної поезії. Так само і мистецтво зведення християнського храму обумовлено змістом літургійної і обрядової практики. Створюючи першу в Росії групу дослідників «чистого театру», Гвоздев віддавав пріоритет німецькій школі Макса Германа, яка рішуче відмежувала історію театру від історії драми, висуваючи на перший план задачу реконструкції спектаклів. Так само І. Моргілевський вивчає християнський храм поза драмою літургійною і реконструює процес створення храму через технологію – аналіз конструктивних прийомів, будівельних матеріалів, старовинних гравюр, фіксуючих стан пам'ятки в минулі епохи. Отже, рухається в тому ж напрямі, що й німецькі театрознавці, які намагалися відтворити «конструкцію» спектаклю. Причому опорою такої реконструкції, наприклад, першого спектаклю «Гамлета» на берлінській сцені 1778 р., послуговуються гравюри сучасника цієї постановки Даніеля Ходовецького. Цей дослід блискуче провів Бруно Фелькер, учень Германа. Через поєднання реконструкції спектаклю з аналізом гравюр Фелькеру вдалося точно і наочно охарактеризувати акторську гру XVIII ст., зокрема актора Брокмана [2, с. 20–21]. Специфіка застосування гравюр як історичного документа в обох випадках ідентична: необхідність розмежування «сценічного» і живописного смислів на рисунках Ходовецького, та потреба в особливій, інженерній точці зору на улюблений європейськими малярами XVII–XVIII ст. мотив руїн – у Вестерфельда.

І. Моргілевський проаналізував сім рисунків Вестерфельда: шість із відкритих 1904 р. Я. І. Смирновим (табл. IX, рис. 1–2; табл. X, рис. 1–2; табл. XI, рис. 1–2), а також рисунок під назвою: «Вигляд Св. Софії зі сходу і зустріч митрополитом Сильвестром Косовим кн. Януша Радзивіла 25 липня (4 серпня) 1651 року» (табл. V, рис. 1), що в репродукціях різної якості ілюстрував ряд видань XIX ст. про київські старожитності. У спробі визначення джерел зацікавленості Моргілевського рисунками Вестерфельда, звернемося передусім до його власних пояснень. Учений згадує, що восени 1920 р. він «з своїм дорогим приятелем Ф. Л. Ернстом намагався розібратися в деяких малюнках голландського майстра XVII ст. Abraham'a van Westerfeld'a і зв'язати їх з існуючою старою архітектурою Києва, зокрема з собором Софії» [7, с. 82]. Про ці спільні досліді дізнаємося також зі слів Ернста: «Я. І. Смирнов не розгадав цих малюнків (в його виданні – табл. IX, мал. 1–2; т. X, мал. 1–2; т. XI, мал. 1–2); малюнок хрещальні він спочатку зближав з Софією, але відмовився від цієї думки. Тільки М. Л. Окунев в своїй статті про хрещальню Софійського собору відгадав об'єкт згаданого малюнку. Решту зі згаданих вище малюнків вважали до останнього неясною. Лише восени 1920 р. автора цих рядків вразила схожість чотирьох перелічених малюнків з західною частиною св. Софії. Разом з знавцем архітектури Софії, І. В. Моргілевським, ми перевірили ці гадки, й прийшли до висновку про належність цих малюнків до Софії» [3, с. 144].

Виходячи з наведених авторських коментарів, ініціатива досліджень належала Ф. Ернсту, який пильним оком мистецтвознавця роздивився не ідентифіковані натурні зарисовки Вестерфельда й знайшов їх зв'язок з натурою – Софійським собором.

А оскільки зображення являють собою фрагменти первісних, у напівзруйнованому стані, конструкцій та мурування, дослідник звернувся до інженера І. Моргілевського, «знавця архітектури Софії».

Огляд дореволюційної літератури змушує нас узяти під сумнів пріоритет Ф. Ернста у відкритті «вражаючої схожості» рисунків Вестерфельда з київським Софійським собором, зокрема його західною частиною. По-перше, ще Я. І. Смирнов [10, с. 487–494] у коментарі до знайдених ним рисунків «зближав з Софією» не лише рисунок хрещальні, як про це пише Ернст, але також усі інші зазначені рисунки, хоча й гіпотетично.

До Я. Смирнова опис рисунків здійснив М. І. Петров, «з посильним визначенням справжнього значення деяких рисунків або зовсім не підписаних, або ж збуджуючих нерозуміння, розділивши їх на групи, визначувані топографією м. Києва» [9, с. 436]. Це була перша спроба їх пояснення, але – тільки з позицій історичної топографії, і саме тому виявилась спробою невдалою. Застосований дослідницький підхід Петров описує так: «Помилки підписів можна усунути і разом з тим відтворити істинну топографію зображуваних виглядів Києва та його визначних пам'яток за тими перспективними видами на сусідні місцевості й за тими точками зору, що визначаються місцезнаходженням художника на рисунку, якими він забезпечив значну кількість своїх рисунків. Ці перспективні види і точки зору показують як загальне топографічне положення, на якому знаходилася зображувана пам'ятка, так і взаємне топографічне співвідношення цих пам'яток між собою» [9, с. 435–436]. Метод виявився абсолютно недостатнім для поставленої задачі. Південний та західний фасади Софійського собору Петров помилково приймає за «величні руїни якогось великокнязівського терему» [9, с. 446–450], північний фасад – за фортечні ворота перед Михайлівським монастирем [9, с. 445–446]. Навіть рисунок хрещальні Св. Софії, який має велику схожість з натурою, він трактує як зображення малої церкви Миколи Десятинного, збудованої Петром Могилою на руїнах стародавньої Десятинної церкви [9, с. 442–443].

По-друге, на працю Я. Смирнова існує рецензія Д. В. Айналова, яка побачила світ у «Византийском временнике» (1909) – наступного року після смірновської публікації в «Трудах XIII Археологического съезда» (1908). І якщо Смирнов тільки констатує схожість рисунків зі Св. Софією, але не розпізнає в них притворів собору, Айналов впевнено визначає чотири рисунки як зображення західних притворів. Смирнов пише: «Ми не вміємо визначити призначення тих будівель, руїни яких відображають шість рисунків (табл. IX, X і XI): ці ряди відкритих аркад чи квадратних, критих склепіннями, приміщень, що представляють по конструкції таку схожість з деякими частинами Св. Софії, на всіх цих рисунках не мають вигляду церковних притворів, оскільки ми не знаходимо за ними більш високих стін самої церкви» [10, с. 494]. Айналов щодо відкриття Смирнова: «Рисунки, їм видані, так важливі і так повчальні, що мені доведеться докладно зупинитися на них у близькому майбутньому, при виданні матеріалів з мистецтва Києва великокнязівського періоду. Однак, і тепер не можу не вказати, що рисунки, що знаходяться на таблицях IX і X, представляють зовнішні фасади найважливішого з Київських храмів – св. Софії, і саме зображення притворів її ззовні і зсередини на західній стороні. Порівняння їх із сучасним станом західного фасаду і

притворів навряд чи може залишити який-небудь сумнів у цьому, тим більше що до теперішнього часу зберігся розпис хрещальні, скопійований Вестерфельдом дуже правильно на його рисунку (IX, 1)» [1, с. 612–613].

Задля справедливості слід зазначити, що Д. Айналов мав рацію лише стосовно рис. 1 табл. IX, на якому зображено хрещальню. Решта згаданих ним рисунків, як довів пізніше І. Моргілевський, відноситься не до західного, а до північного й південного фасадів. Ф. Ернст з рецензією Айналова, очевидно, знайомий не був. Два рисунки із тих чотирьох, що їх Айналов ідентифікував із західними притворами, десять років по тому знов вражають Ернста схожістю саме з цими притворами! Це рис. 1 табл. IX, тобто хрещальня – факт на той час вже доведений М. Л. Окуневим, і рис. 2 табл. X – південний бік собору, в якому Ернст, також помилково, як раніше Айналов, вбачав західний фасад. Зате два інші рисунки (1–2, табл. XI), що їх не згадував у рецензії Айналов, Ернст також відносить до західної частини собору і на цей раз не помиляється.

По-третє, Ф. Ернст чомусь не звертає уваги на інтерпретацію рисунків Вестерфельда М. Л. Окуневим у книзі «Хрещальня Софійського собора в Києве» (1915), обмежуючи автора «одгадкою об'єкту» лише одного рисунку – хрещальні. Правда, до Окунева об'єкт відгадав ще Д. Айналов, Окунев же здійснив докладний дослід. У кінці згаданої праці, після аналізу хрещальні, Окунев коментує й інші рисунки (табл. X, рис. 1–2; табл. XI, рис. 1–2), без сумніву вважаючи їх зображенням Св. Софії: «Зважаючи на манеру рисувальника зображувати натуру, ми, не намагаючись пояснити на його рисунках усе до кінця, усе ж таки впізнаємо деякі деталі, які з безсумнівністю (підкресл. – М. Окунев) належать притворам Софійського собору» [8, с. 22–23]. Це ще одна версія ототожнення рисунків Вестерфельда з київським Софійським собором, що передувала дослідом Ернста і Моргілевського. Фасади Окунев конкретизує помилково.

«Пізніше І. В. Моргілевський поглибив ці дослідження та додав до перших чотирьох ще два малюнки західного фасаду (табл. IX, мал. 2 та табл. X, мал. 1)» [3, с. 144], – зазначає Ф. Ернст і тим остаточно заплутує читача. Справа в тому, що обидва рисунки ідентифіковані Моргілевським як, відповідно, північний фасад та південний, і аж ніяк не західний! Певно на той час Ернст не знав результатів натурних дослідів Моргілевського. Усі шість рисунків Ернст вважає фантазіями художника на тему нартекса. Правдивим малюнком собору він називає тільки «Вигляд Св. Софії зі сходу...», оскільки «урочистий тріумф не можна було представити на фоні злидених руїн» [3, с. 144]. Разом з тим, зауважимо той факт, що Ернст дійсно вперше, з відомих нам джерел, роздивився у двох рисунках Вестерфельда (табл. XI, рис. 1–2) західний фасад собору, і це напевно свідчить про його неабияке дослідницьке чуття.

Серед методів дослідження зазначимо, по-перше, «пильні студії» репродукованих рисунків Вестерфельда обома вченими. Ф. Ернст, до того ж, детально простудіював оригінальні копії в Академії мистецтв у Ленінграді перед тим, як їх було передано 1922 р. до Варшави. По-друге, це архівні розвідки. У Київському церковному археологічному музеї Ернст розшукав фотографію загубленого оригіналу, що зображує зустріч Косова та Радзивіла на тлі Софійського собору зі сходу. Другий фотовідбиток з цього рисунка знайшов у бібліотеці Св. Софії І. Моргілевський [3, с. 142–143].

Проте для перевірки зроблених припущень потрібні були дослідження іншого характеру. Від них очікувалися результати, які не могли бути отримані ані шляхом

вивчення літературних та архівних джерел, ані через порівняльний та стилістичний аналізи. Вивчення Софійського собору мало відбутися безпосередньо в натурі, із застосуванням спеціальних наукових методів.

Актуальність таких методів добре розумів М. Окунєв. Хрещально Софійського собору він обстежив завдяки тому, що її приміщення, «що уникнуло уваги поновлювачів», на поч. ХХ ст. носило «сліди занедбаності та руйнування – тиньк у багатьох місцях відпав і розкрив кладку, широкі тріщини видніються в кутах і подекуди борознять стіни» [8, с. 1]. Для Окунєва ці умови були сприятливі, адже спеціальних шурфів він не влаштовував: «Але руйнування це цінне для дослідника. Воно дозволяє мати судження про архітектуру будівлі по відкритим частинам кладок» [8, с. 2]. У згаданій праці вчений неодноразово підкреслює необхідність археологічного розкриття стін Св. Софії: «Тільки дослідження кладок може вияснити питання, чи були зроблені в архітектурі собору які-небудь значні зміни за час його існування, про які немає відомостей у писемних джерелах» [8, с. 2]. І далі: «Не можуть бути лише повною мірою вияснені без оголення кладок тільки архітектурні форми собору. Досі ще точно не відомо, який був храм св. Софії Ярослава І, чи були які-небудь частини прибудовані до нього пізніше, хоч і в найближчий час, і якщо були, то в якому порядку вони прибудовувалися» [8, с. 4].

Рекомендації на адресу київських археологів і сподівання на дослідження стін собору зустрічаємо в аналізі Я. Смирнова рисунку Вестерфельда «Вигляд Св. Софії зі сходу...». Смирнов пише, що рисунок «пояснює слова Павла [Алеппського] про стіни собору або, скоріш, тільки апсиду: «вся зовнішня стіна має вікна, що замазані вапном і гіпсом із зображеннями та іконами святих усередині», і на рисунку майже у всіх удаваних вікнах апсид ми бачимо обриси (контури) написаних там фігур святих. Я не знаю, чи проводили київські археологи пошуки залишків цих розписів, але вважаю, що тут могли б знайтися залишки зображень не лише часів Могилиної реставрації собору, але й часів його будування. При реставрації собору в 1843–1853 рр. цих даних про зовнішнє оздоблення розписом (фресковим або мозаїчним?) ще не знали й увагу на удавані вікна, вірогідно, не звертали; вважаємо, що для нового дослідження тиньку в них тепер знайдуться і люди, і кошти» [10, с. 442].

Пізніше, 1928 р., Б. М. Засипкин визначив т. зв. архітектурно-археологічні методи вивчення пам'яток стародавнього зодчества: фіксація; дослідження технологічне й технічне, дослідження конструкцій, архітектурних форм, декорацій; виявлення первісного вигляду або найстаріших частин, розкриття, аналіз отриманого матеріалу з залученням історичного матеріалу; синтез: реконструкція і реставрація [4, с. 208]. У цьому формулюванні очевидною є перевага технологічної складової дослідження над теоретичними висновками: весь цикл підпорядковано практичній реставраційній меті. Ця тенденція характерна для всього пам'яткознавства радянського періоду, що призвело до створення міцної фактологічної дослідницької бази, але вільна інтерпретація накопиченого матеріалу відсунулася до пострадянських часів.

Отже, до 1920-х рр. навколо гравюр Вестерфельда накопичилися гіпотези щодо віднесення деяких із них до Софійського собору в Києві. У контексті прагнень київських учених ввести Св. Софію «до загальноєвропейського вжитку», гравюри

привернули до себе увагу молодого дослідника І. Моргілевського, великого ерудита з базовою технічною освітою. Характерно, що його мало цікавили гіпотетичні побудови попередників: «Я пішов у цю справу ще молодим інженером і абсолютно ніколи не був заражений ніякими теоріями. Мені важливі тільки факти» [11, с. 25–26]. Ідентифікованим на основі фактів був рисунок із зображенням «хрещальні» собору: «малюнок зв'язаний з собором двічі: ак. Я. І. Смирновим і М. Л. Окуневим» [7, с. 92]. Це єдине бібліографічне зауваження Моргілевського з цього питання. Для визначення первісної структури Св. Софії Моргілевський використовує найбільш сучасну для пер. чверті ХХ ст. методологію, поєднуючи аналіз документально-історичних матеріалів з дослідженням натури на основі новітніх досягнень будівельної науки. На окрему історіографічну розвідку в майбутньому заслуговує кожний з основних результатів цього дослідження: реконструкція структури зовнішніх галерей; розрахунок і визначення статичної ролі системи галерей з баштами; визначення поверховості галерей.

Література:

1. Айналов Д. Я. Смирнов И. Рисунки Киева 1651 года по копиям их XVIII века / Д. Я. Айналов, И. Смирнов // *Византийский временник*. – Т. 14, отдел 4: Библиография. Россия и Западная Европа. Д. Искусство и археология. – Санкт-Петербург, 1909. – С. 612–613.
2. Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы / А. А. Гвоздев. – Петроград : *Academia*, 1923. – 102 с.
3. Ернст Ф. Київська архітектура XVII віку / Ф. Ернст // *Київ та його околиця в історії і пам'ятках* / Під ред. Грушевського Михайла. – Київ : ДВУ, 1926. – С. 144.
4. Засыпкин Б. Н. Архитектурные памятники Средней Азии. Проблемы исследования и реставрации / Б. Н. Засыпкин // *Вопросы реставрации : Сб. Центральных государственных реставрационных мастерских*. – Москва, 1928. – Т. 2. – С. 207–283.
5. Крейд, В. Встречи с Серебряным веком / В. Крейд // *Воспоминания о серебряном веке : сб. мемуаров*. / Сост., авт. предисл. В. Крейд. – Москва : Республика, 1993. – С. 5–17.
6. Лукомский Г. К. Киев. Церковная архитектура XI–XIX века. Византийское зодчество. Украинское барокко : репр. воспроизведение изд. 1923 г. (Мюнхен: Орхис) / Г. К. Лукомский. – Киев : Техника, 1999. – 192 с.
7. Моргілевський І. Київська Софія в світлі нових спостережень / І. Моргілевський // *Київ та його околиця в історії і пам'ятках ; за ред. М. Грушевського*. – Київ, 1926. – С. 82, 92.
8. Окунев Н. Крещальня Софийского собора в Киеве. / Н. Окунев. – Петроград : Типография М. А. Александрова, 1915. – С. 22–23.
9. Петров Н. И. Новооткрытый альбом видов и рисунков достопримечательностей Киева 1651 г. (Реферат, читанный в заседаниях Церковно-археологического общества при Киевской духовной академии 21 февраля и 21 марта 1905 г.) / Н. И. Петров // *Труды КДА*. – 1905. – № 7. – Т. II. – С. 436.
10. Смирнов Я. И. Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII в. / Я. И. Смирнов // *Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе 1905*. – Москва, 1908. – Т. 2. – С. 197–512.
11. Науковий архів Інституту археології НАН України, ф. ПМК, № 624.
12. ЦДАГО України, ф. 263, оп. 1: Гиляров С. А., 34964, кор. 533, т. 2, арк. 26.