

НАЦІОНАЛЬНІ СВЯТИНІ УКРАЇНИ



Присвячується
2000-літтю
Різдва
Христового

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ В КИЄВІ



Книги серії
**«Національні
святині України»**
розповідають
про релігійну,
культурно-історичну
та мистецьку
спадщину,
зосереджену
у найвизначніших
храмових
та монастирських
ансамблях України,
не виключаючи й тих,
що були знищені
протягом XX ст.



Присвячується
2000-літню
Різдва
Христового

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ В КИЄВІ





Собор СВЯТОЇ СОФІЇ
в Києві



Серія занована у 1997 році

Народження Софії Київської

Архітектурно-художній образ собору

Таємниця усипальні

Історична доля пам'ятки

Софія Київська — міст з минулого
в майбутнє

The background of the cover is a monochrome reproduction of a famous fresco from the Church of the Holy Wisdom in Kyiv. It depicts the Synaxis of the Holy Fathers of the Second Council of Nicaea (787 AD). In the center, Christ Pantocrator, with a halo and long hair, is shown in a gesture of blessing or teaching. To his left stands the Virgin Mary, also with a halo, holding a book. To his right, the Apostle Peter is depicted with a halo and a beard, gesturing towards Christ. Other figures, including another haloed man, are visible on the far right. The fresco is set within an ornate architectural frame with arches and decorative patterns. Greek text is visible in the upper left of the fresco, including the words "ΠΙΕΤΕΣ" and "ΑΥΤΟΥ".

Н. М. Нікітенко
**СОБОР
СВЯТОЇ СОФІЇ**
В КИЄВІ

Київ "ТЕХНІКА" 2000

ББК 85.113(4 УКР-2К)1

Н62

УДК 726.6(09)(477)

*Випущено на замовлення
Державного комітету
інформаційної політики,
телебачення та радіомовлення
України за Національною
програмою випуску соціально
значущих видань*

Рецензенти:

*А. Г. Баканурський,
д-р мистецтвознавства, проф.;*

*С. Б. Кримський,
д-р філософ. наук, проф.;*

*В. І. Ульяновський,
д-р істор. наук, проф.*

Нікітенко Н. М.

Н62 Собор святої Софії в Києві.–
К.: Техніка, 2000.– 232 с.: іл.–
(Нац. святині України).–
Бібліогр.: с. 221–229.

ISBN 966-575-102-6

Книжка знайомить читача з національною святинєю України – Софією Київською. Пропонується нова концепція бачення собору, побудована на багаторічних дослідженнях автора. Цікаво й нетрадиційно розповідається про історію св. Софії, її архітектуру, живопис, про усипальню князів і духовенства в соборі. Вперше розшифровується символіка художнього образу св. Софії, розкривається зміст сюжетів, пояснюється їх зв'язок з історією Русі-України.

Розрахована на широке коло читачів.

ББК 85.113(4 УКР-2К)1

Н 4902020000-034
202-2000 **Без оголош.**

ISBN 966-575-102-6

© Нікітенко Н. М., 2000



У кожного народу є свої національні святині, які уособлюють одвічне незгасиме вогнище його духовності. Для України – це насамперед свята Софія Київська, котра втілила в собі тисячолітню історію нашої держави, синтезувала релігійні, суспільно-політичні та естетичні почуття народу. Собор народжений добою християнізації Русі, що означувала кульмінаційний етап у зростанні на величезних обширах Східної Європи могутнього слов'янського державного утворення.

У східнохристиянському світі кафедральні Софійські храми були атрибутом суверенної державності, тож своїм величчям образом, архітектурними формами та художнім вирішенням св. Софія маніфестувала появу на світовій арені нової християнської Русі. Являючи собою архітектурний символ цієї держави, її паладіум, Софія Київська була для Русі-України тим, чим були святилище Аполлона у Дельфах для давніх греків, Єрусалимський храм для іудеїв, храм Воскресіння Христового в Єрусалимі для християн. І як головні сакральні споруди давнини, собор св. Софії став духовним, політичним і культурним центром Русі.

Тут містилася митрополія, при якій існували найдавніша вітчизняна бібліотека та скрипторій – майстерня, де перекладалися й переписувалися книги. У соборі відбувалися церемонії посадження на великокняжий престол, а князі цілували хрест на дотримання вірності договорам; тут правили подячні молебні на честь важливих подій. Під склепіннями св. Софії лунали голоси великих ієрархів – митрополитів Іларіона та Петра Могили, які розбудовували національну Церкву і державність. Тут трудилися численні покоління духовних пастирів народу. Перед вівтарем собору молитовно схиляли коліна Ярослав Мудрий, Володимир Мономах, Богдан Хмельницький. Софія Київська була предметом гордості й особливої опіки Івана Мазепи.

Свята Софія знає сльози й радощі тисяч і тисяч сердець, її стіни увібрали в себе пахощі вінчалних свічок і поховальних кадінь.

Собор св. Софії, який зберіг давню архітектуру та найповніший у світі комплекс мозаїк і фресок XI ст.¹, є пам'яткою світового значення, яка 1990 р. занесена ЮНЕСКО до Списку всесвітньої культурної спадщини. Це унікальний за своєю древністю, оригінальністю, повнотою та цілісністю монументальний ансамбль, що доніс до нас концептуальні ідеї епохи розквіту Київської Русі.

Десятиріччями собор розглядали насамперед як пам'ятку матеріальної культури, як визначний археологічний об'єкт та мистецький шедевр. Дійсно, архітектура та живопис св. Софії – це унікальне явище в історії світової культури. Але що стоїть за неповторним архітектурним образом храму, які думки втілили його творці в сюжетах мозаїк і фресок? Довершеність форм, багатство фарб – усе це засоби, за допомогою яких досягалася висока мета. Зрозуміти її – означає встановити живий контакт з нашими пращурами, збагнути їхнє розуміння Премудрості Божої, котрій присвячено храм. Під цим кутом зору на давню пам'ятку, з залученням результатів багаторічних досліджень автора, і піде мова про собор св. Софії в Києві.

Говорити про св. Софію – висока честь і велика відповідальність. Зрозуміти пам'ятку непросто. Неможливо підходити до неї лише з лопатою, скальпелем та указкою, бо не можна “препарувати” духовність. Така багатуща і складна пам'ятка, як Софія Київська, – це цілий світ зі своїми специфічними законами. Потрібно почути “голос” св. Софії, прочитати зашифровану в ній унікальну інформацію. Неприпустимо ігнорувати традиційні наукові методи пізнання собору св. Софії. Його вивчають уже майже два сторіччя, і присвячена йому багатуща література знає чимало славних у науці імен.

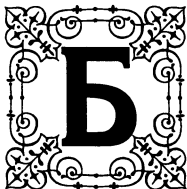
Існування тривалої наукової традиції у вивченні св. Софії сприяло формуванню стійких уявлень щодо основних проблем історії, архітектури й живопису собору. Деякі з них набули значення хрестоматійних. Це стосується насамперед заснування Софії Київської Ярославом Мудрим у 1037 р. на місці переможної битви з печенігами як “пам'ятки слави руської

зброї”, а також зображення саме Ярослава на чолі своєї родини у центральній наві собору. Проте не все так просто, як здається на перший погляд. Хоча наука про св. Софію незабаром відзначить свій 200-річний ювілей, досі ще не вирішено її кардинальних проблем, вузловою з-поміж яких є датування пам’ятки.

Коло писемних джерел щодо названої проблеми давно окреслено, а традиційні методи дослідження практично вичерпали можливість поглиблення процесу пізнання пам’ятки. Це актуалізує пошук нових шляхів і підходів як до вивчення самого собору, так і до аналізу даних писемності. Певна річ, найоб’єктивнішим оригінальним джерелом є сам собор, його архітектура й живопис, позначені великим синтезом універсального та національного. Така важлива обставина й зумовила характер викладення матеріалу цієї книжки про Софію Київську.

Автор ставить перед собою мету відтворити живий цілісний образ великого храму як витвору духовної культури, показати його роль і значення на різних етапах національної історії, кожен з яких залишив свій відбиток в архітектурі й малюваннях св. Софії. Відтак у новому ракурсі перед читачем постають історія собору, його архітектура, живопис, відкриє свій дивовижний світ символіка художнього образу.

Народження Софії Київської



агато десятиріч тому відомий український історик М. Заревський писав, що кияни мають велику перевагу перед своїми співвітчизниками, адже на київському терені збереглися священні забутки давнини, подібних яким немає у всій Росії. І серед цих свідків минулого центральне місце посідає Софія Київська. Як його попередники й наступники, історик починає свою розповідь про собор з розгляду проблеми його датування [42]. І для цього є досить серйозні підстави.

Річ у тім, що свідчення літописців про будівництво діяльності Ярослава Мудрого, з іменем якого пов'язується створення собору св. Софії, є плутаними й суперечливими. Зокрема, Новгородський, Никонівський, Тверський та інші літописи датують розширення Ярославом Києва й закладини церкви св. Софії 1017 р. [92; 120], а “Повість минулих літ” – 1037 р. Новгородський перший літопис під 1017 р. повідомляє: “Ярослав иде к Берестию и заложена бысть святая София Кыеве” [92, с.15]. Натомість у “Повісті минулих літ” під 1037 р. читаємо:

“Заклав Ярослав город – великий Київ, а в города сього ворота є Золоті. Заклав він також церкву святої Софії, премудрості Божої, митрополію, а потім церкву на Золотих воротах, кам'яну, Благовіщення святої Богородиці... Після цього [він звів] монастир святого Георгія [Побідоносця] і [монастир] святої Орини...

Ярослав же сей, як ото ми сказали, любив книги і, многі списавши, положив [їх] у церкві святої Софії, що її спорудив він сам. І прикрасив він її іконами многоцінними, і злотов, і сріблом, і начинням церковним. У ній же належні співи воздають Богові в належні часи” [77, с. 89–92].

Різномогосиця літописних джерел обумовила виникнення гострої наукової дискусії щодо року заснування Софії. Двадцятирічна різниця між літописними датуваннями дає змогу говорити про те, що собор міг бути народжений різними періодами, один з яких тяжіє до часів хрестителя Русі Володими-

ра, другий – до зеніту князювання його сина Ярослава. У науковій літературі зазначалося, що літописна стаття 1037 р., яка згадує під одним роком про створення цілого комплексу великих споруд, підсумовує містобудівну діяльність Ярослава за всі роки його князювання [132, с. 544]. Тож із цією датою не можна однозначно пов'язувати ні час закладин, ні час завершення будівництва згаданих споруд.

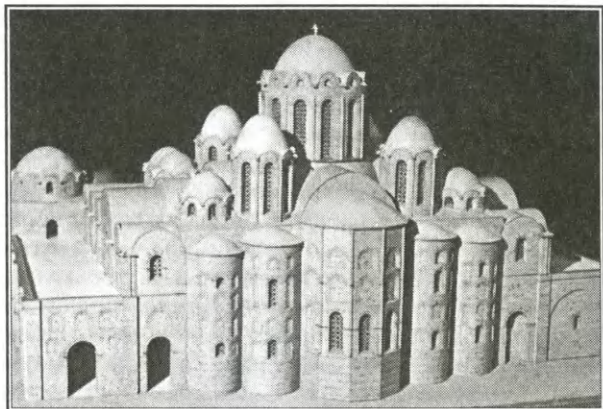


Рис. 1.
*Первісний вигляд
Софійського собору.
Макет-
реконструкція
Ю. Асєєва,
В. Волкова,
М. Кресального.*

На думку вчених, сумнівною є дата Новгородського першого літопису – 1017 р., бо, як вважають, у цьому літописі для XI ст. взагалі не було дат, а розставлені вони пізніше і часто з помилками [132, с. 228–229]. Втім, при всіх розбіжностях у поглядах дослідників на цю проблему, датування собору в науковій літературі не виходить за межі періоду князювання Ярослава. Існує переконання, що середньовічні джерела пов'язують виникнення Софії саме з цим князем.

А чи так воно насправді? Виявляється, така тенденція характерна лише для літописної традиції, в основі якої лежить звід 1037–1039 рр., створений при дворі Ярослава. Цей звід відбив-

ся як у ранніх записах Новгородського першого літопису, де заснування Софії датується 1017 р., так і в “Повісті минулих літ”, яка вказує, що закладини собору сталися 1037 р. Вчені неодноразово намагалися з’ясувати причину появи в літописах різних дат заснування Софії. Допускають ще, що собор був закладений 1017 р., а завершений будівництвом у 1037 р. [121, с. 186].

Якщо поставити ці дати в історичний контекст, то неважко помітити, що вони пов’язані з головними віхами князювання Ярослава в Києві: прибуттям його сюди з Новгорода у 1016 р. (за іншими даними – у 1017 р.) та утвердженням на київському престолі як самодержця Русі після смерті Мстислава Чернігівського і ув’язнення Судислава Псковського у 1036 р. В обох випадках створення Софії Премудрості Божої мало промовисто свідчити на користь мудрої політики київського державця. Ярослав посів великокняжий престол в умовах збройної боротьби з іншими нащадками Володимира, тому й мусив заявити своє право на київське князювання, переконати сучасників і потомків, що лише він є гідним послідовником батька. У відповідність із цим була приведена державна ідеологічна доктрина, згідно з якою Софія мала сприйматися зримим втіленням мудрості князя Ярослава Володимировича, котрою офіційна історіографія охрестила Мудрим.

Літописання відбило початковий і завершальний етапи складання згаданої доктрини. У більш ранньому Новгородському зводі віддзеркалилося намагання будь-що приурочити закладини Софії до початку правління Ярослава, і не даремно акт заснування собору постає першим діянням його як київського князя. “Повість минулих літ”, яка репрезентує наступний етап літописання, згадує заснування Софії в панегірику Ярославу, де підсумовуються всі його заслуги. Отже, літописні дати, які фактично перекреслюють одна одну, не варто розглядати як безсумнівні факти закладин собору в 1017 чи 1037 р.

Всі інші джерела, передусім – сучасні добі виникнення собору, дають змогу пов’язувати його з будівничою діяльністю Во-

лодимира Великого. Перше місце серед них належить “Слову про Закон і Благодать” митрополита Іларіона. У своєму творі перший київський митрополит-русич, говорячи про тріумф київського християнства, славить “великого кагана нашої землі” Володимира Хрестителя і вказує на Ярослава як продовжувача батькових справ. На думку Іларіона, це втілювалося у конкретних будівничих актах, головним з яких є створення Софійського собору. У цій справі, твердить Іларіон, Ярослав завершив Володимирові починання, як Соломон – Давидові у зведенні Єрусалимського храму: “недоконьчания твоа (Володимира. – *Н.Н.*) наконьча, акы Соломонъ Давыдова” [86, с. 97].

Аби переконатися, що це твердження Іларіона є не лише риторичною фразою про завершення Ярославом справи Володимира, слід звернутися до аналізу тексту пам’ятки. “Слово” – урочиста церковна проповідь, яка складалася за своїми канонами. Подібні твори ораторського мистецтва розглядалися складовою частиною святкової Літургії, коли Церква відтворювала у своїх відправах священну подію, що сталася на певний день церковного року. Виявляється, “Слово” написано на два євангельські тексти, які читалися на перший день Пасхи і на Благовіщення, тобто ця проповідь могла бути виголошена Іларіоном на Кірію – Пасху, коли обидва свята збіглися. За Ярослава така подія сталася лише одного разу – 25 березня 1022 р. Але в цей час Софія була не лише діючою церквою, а й, як стверджує Іларіон, відомою “всемъ округниимъ странамъ” [86, с. 97].

Та чи міг Іларіон виголосити “Слово” 1022 р.? Адже літопис вперше згадує його під 1051 р., коли він був поставлений митрополитом у Софії Київській. З джерел випливає, що Іларіон був сучасником Володимира, котрого він, до речі, називає “каган наш”. Не виключено, що Іларіон був з тих дітей “нарочитої чаді” (тобто знаті), яких Володимир щойно по хрещенні Русі віддав “на учення книжне”. У такому разі Іларіон був ровесником Ярослава і цілком зрозуміло, чому він став його сподвижником. У середньовіччі побутував звичай оточувати дітей

державця їхніми ровесниками, які формували оточення майбутніх правителів. Якщо це дійсно так, то 1022 р. Іларіонові було 30–35 років, а під час прийняття сану митрополита – 60–65. Про те, що Іларіон в часи створення “Слова” ще не мав високого духовного сану, свідчить текст пам’ятки, де єпископів Русі він називає “нашими отцями”.

Отже, “Слово” Іларіона засвідчує факт існування собору св. Софії ще до 1022 р. Нижче опустити хронологічну віху появи Софії дає змогу свідчення іншого сучасника Володимира – саксонського єпископа Титмара Мерзебурзького, котрий у своїй “Хроніці” згадує собор св. Софії під 1017–1018 рр. як діючу резиденцію київського митрополита. Титмар, чиї звістки дістали високу оцінку фахівців як джерело руської історії, розповідає про похід на Київ у 1018 р. польського князя Болеслава Хороброго і його зятя Святополка Володимировича. Похід був одним з епізодів княжої міжусобиці 1015–1019 рр., яка спалахнула на Русі після смерті Володимира Великого. Титмар залучив до “Хроніки” дані, записані зі слів саксонських лицарів, які брали участь у цій кампанії на боці Болеслава. Об’єктивність його звісток безсумнівна, адже Титмар записав свідчення своїх земляків щойно по їх поверненні на батьківщину, після чого незабаром помер. Виключена й можливість пізніших вставок у його “Хроніку”, бо вона зберігалася в оригіналі аж до пожежі Дрездена в 1945 р.

Для нас надзвичайно важливим є свідчення Титмара про існування в Києві у 1017–1018 рр. монастиря св. Софії з однойменним храмом, що був резиденцією київського митрополита. Повідомляючи про взяття Києва Болеславом і Святополком 14 серпня 1018 р., Титмар пише: “Архієпископ цього міста з мощами святих та іншими святощами влаштував Болеславу і Святополку почесну зустріч у монастирі святої Софії, котрий, на жаль, минулого року погорів” [110, с. 1].

Історики по-різному тлумачать наведений вислів Титмара. Одні вважають, що згоріла якась невідома нам дерев’яна Софія, зведена ще Володимиром або навіть Ольгою, інші гада-

ють, що пожежа пошкодила розпочату Ярославом у 1017 р. муровану будівлю. Однак ці пояснення суперечать життєвій логіці. Навряд чи кафедральний митрополичий храм могутньої держави через три десятиріччя після її охрещення був дерев'яним. Тим паче, що поруч стояла чудова кам'яна Десятинна церква, яка до зведення Софії виконувала роль митрополичої резиденції. Діюча митрополія не могла, певна річ, мститися і в щойно розпочатій кам'яній будівлі.

Можна дійти висновку, що в Києві у зазначений Титмаром час знаходився мурований митрополичий собор св. Софії, до створення якого був причетний Володимир Великий. А Ярослав не міг здійснити його будівництво за ще короткий час свого князювання в Києві – впродовж 1016–1017 рр. При соборі існував монастир з дерев'яними будівлями, що згоріли 1017 р., тоді як собору пожежа не завдала істотної шкоди. Очевидно, рештки дерев'яних споруд бачив інформатор Титмара, зі слів якого хроніст описує Київ і висловлює жаль з приводу пожежі в монастирі. Аналогічна ситуація сталася наприкінці XVII ст., коли на території Софійського монастиря велика пожежа знищила всі дерев'яні споруди, а сам собор уцілів. Отже, є всі підстави вважати, що “Хроніка” Титмара свідчить саме про той собор св. Софії в Києві, який існує донині.

До такого висновку приводить і аналіз тогочасних історичних обставин. Найбільш сприятливі умови для появи Софії склалися в другій половині правління Володимира, а не за часів Ярослава. Після завершення будівництва Десятинної церкви Володимир ще 20 років князував цілком благополучно. Головною метою його і правлячої еліти було перетворення Києва на митрополичий центр. У цей час візантійський імператор Василій II, рідний брат княгині Анни, дружини Володимира, вів зтяжні війни. Візантія не мала на меті зводити монументальні споруди, незважаючи на те що в її скарбниці знаходились величезні кошти. І частина цих коштів могла бути надана спорідненій київській династії на храмобудівні потреби [139, с. 87–88]. Недаремно арабський історик XI ст. Ях'я Антіо-

хійський засвідчив, що Анна побудувала багато церков у країні русів [107, с. 24]. Отже, візантійський придворний анклава, що прибув до Русі з Анною, виконуючи волю київського державця, міг використати тут грецьких майстрів, які створили Десятинну церкву і двірцевий ансамбль довкола неї. Певна річ, грецькі майстри після спорудження Десятинної церкви не могли сидіти в Києві “склавши руки”. Тому на початку XI ст. вони, очевидно, розпочали здійснення нового грандіозного містобудівного проекту.

Можливість виникнення Софії незабаром після створення Десятинної церкви підтверджується специфікою давньоруської будівельної справи, якій був притаманний “артільний” спосіб організації робіт. Особливістю роботи будівельної артілі, тісно пов’язаної з княжим двором, було безперервне зведення низки споруд. Призупинити будівництво могли лише війна, зміна князя чи якісь інші важливі події. Тривала перерва у будівництві призводила до розпаду артілі або до переходу її в інше місто. Зведені після такої перерви споруди мали на собі відбиток діяльності іншої групи майстрів [105].

Але, може, Ярослав, посівши київський престол, здійснив задум Володимира і використав для цього батькові кошти, будівельні матеріали та майстрів? Так, принаймні, думають деякі вчені, котрі вважають, що Софію було засновано 1017 р. Однак дуже сумнівно, щоб Ярослав міг розгорнути значну будівельну діяльність на початку свого київського князювання, коли вів важку боротьбу за владу. Він був спроможний лише завершити те, що було вже майже здійснене його батьком. Та й прикликані Володимиром “мастеры отъ Грекъ” не могли залишатися в Києві впродовж 20 років, очікуючи іншої роботи.

То, може, мають рацію ті дослідники, котрі наполягають на заснуванні Софії в 1037 р., коли Ярослав, ставши самодержцем Русі, зміг розпочати велике будівництво? Проте в той час у найбільших центрах Візантійської імперії вже провадилося активне будівництво, і навряд чи артілі досвідчених майстрів, здатних зводити такі споруди, могли піти з Візантії на край

ойкумени для виконання багаторічних замовлень [139, с. 87–88]. Як бачимо, найбільш сприятлива ситуація для появи грандіозної Софії Київської склалася в другу половину правління князя Володимира Великого. Але цей висновок має бути підтверджений результатами натурних досліджень пам'ятки та її території.

Надзвичайно цікаву інформацію вдалося отримати під час археологічних спостережень, проведених автором цієї книжки на подвір'ї собору в 1995–1996 рр. Під час копання робітниками ями на відстані 13 м від південно-західного рогу собору виявлено шар будівельного сміття, яким засипали в давнину водорій, що перерізував плато, де зведено Софію. Його засипали після завершення будівництва собору, коли розплавляли територію подвір'я і прибирали відходи з-під стін. Серед знайдених матеріалів були й такі, що свідчили про руйнування споруди одразу по її зведенні. Були виявлені, наприклад, уламки глечиків-голосників з приліпленими до них грудками затверділого розчину. Та найбільше вразило зображення рук у жесті адорації (поклоніння) на одному з фрагментів фрескового тиньку. Ці маленькі руки могли бути частиною світського стінопису сходових веж Софії. А сліди руйнації склепіння південної вежі невдовзі після її розмалювання сьогодні можна побачити на верхньому сходовому майданчику, де поверх первісної фрески нанесено ще один шар тиньку, по якому зроблено новий малюнок, що повторює нижній. Це асоціюється з подією 1017 р., про яку повідомляє Титмар, – напад печенігів на Київ і пожежа в Софійському монастирі. Та й з літопису відомо, що коли Ярослав у 1016 (чи 1017) р. увійшов у Київ, то “погоріли церкви”. Оскільки вежі Софії відігравали роль оборонних споруд, то південна вежа, ймовірно, зазнала часткових руйнувань у 1017 р., коли печеніги увірвалися в Київ [89, с. 240–241].

Отже, стіни Софії бачили події кривавої усобиці 1015–1019 рр., а сам собор виник на зламі правлінь Володимира і Ярослава [89, с. 240–241]. Докази на користь такого висновку знаходи-

мо в самій Софії. Це передусім будівельні корективи окремих діляниць храму, обумовлені змінами в його первісному задумі. Зокрема, у східну частину північних відкритих галерей вбудовано розкішну Ярославову усипальню, що складалася з кількох приміщень. Для цього незабаром після зведення собору арки галереї були закладені, що перетворило цю її частину в закрите приміщення. Тоді ж усипальню прикрасили новим фресковим малюванням, функційно пов'язаним з її призначенням. Цікаво, що над гробницею Ярослава намалювали монументальне погруддя св. Пантелеймона, для чого зішкребли попередній сюжет, причому між нанесенням первинної і вторинної фресок минув нетривалий час. Це можна пояснити тим, що культ св. Пантелеймона пов'язувався із заупокійними відправами; про це свідчить найдавніший відомий нам ктиторський статут патріарха Олексія Студита (на Русі його називали "Студіон").

Напевно, Ярослав вбудував свою усипальню в щойно створений собор тоді, коли посів київський престол, адже за давньою традицією державець починав будівництво власної усипальні одразу по зайнятті престолу. До візантійського коронаційного обряду був уведений навіть чин замовлення імператором власної гробниці. Отже, собор існував уже до 1017 р., коли Ярослав увійшов у Київ.

Відомий український мистецтвознавець Г. Логвин звернув увагу на те, що багато оформленим входом з подвір'я у північну сходову вежу ніколи не користувалися, бо він був закритий незабаром по зведенні собору [79, с. 176]. Це, очевидно, пояснюється тим, що північна вежа вела на північну половину хорів, де перебувала княгиня з почтом. Влаштування цього окремого входу, ймовірно, було пов'язане з дворцевим церемоніалом, якого суворо дотримувались за часів візантійської принцеси Анни, адже у Візантії церемоніалу надавалося сакрального значення. За часів Ярославової дружини Ірини, шведської принцеси, ці вимоги були забуті; окремих вхід на жіночі хори виявився зайвим і його закрили.

Зміна замовника, як вважаємо, відбилася й на живописі центрального ядра собору, зокрема в підбаневій композиції “Сорок севастійських мучеників”, де фреска несподівано вклинюється в зону мозаїчного декору. Знаний дослідник софійського стінопису В. Лазарєв зробив висновок, що “саме тут робота над мозаїками була з невідомих нам причин перервана, і мозаїсти поступилися місцем фрескістам” [57, с. 39]. Очевидно, зі смертю Володимира роботи в соборі були тимчасово припинені, а коли їх продовжили за Ярослава, то важко було одразу налагодити складне виробництво мозаїчної смальти. Треба враховувати й те, що частину смальти, як і сировину для неї, привозили з Константинополя [136, с. 195–196], стосунки з яким, напевно, були порушені під час усобиці 1015–1019 рр.

В. Лазарєв, котрий розглядав питання організації стінописних робіт у Софійському соборі, вважав, що авторами фресок були мозаїсти, які по завершенні мозаїк приступили до виконання фресок. На його думку, найбільш ранньою частиною живопису є мозаїки та фрески центрального хреста; периферійні частини храму декоровані значно пізніше [62, с. 78].

Раніше вважали, нібито собор зводився поетапно, впродовж 50–75 років, однак нині доведено, що його створено протягом одного будівельного періоду, який тривав не більш як 10 років. Причому з самого початку в соборі передбачалося п’ятинакове ядро з двома рядами відкритих галерей та обома сходовими вежами [78, с. 56]. Такий висновок підтверджується результатами новітніх досліджень стінопису, які дають змогу визначити відмінний від В. Лазарєва порядок розмалювання собору.

Встановлено, що мозаїки та фрески виконані практично одночасно, про що свідчать технологічні ознаки розчинів фрескового тиньку та застосовані художниками технічні засоби у всіх софійських сюжетах. Це підтверджує виконання їх однією групою майстрів [56, с. 7].

Г. Логвин, який дослідив стики фрескового тиньку, визначив, що розмалювання провадилося від периферії до центру,

причому в досить швидкому темпі. Стикові напуски тиньку показують, що спочатку були розмальовані вівтарі, хори, галереї і вежі, а потім художники приступили до декорування центральної частини храму [80]. У такому разі фрески веж могли виникнути за Володимира, а розташований у центральній наві княжий портрет – за Ярослава, що має істотне значення для розуміння цих сюжетів.

Поява собору св. Софії за часів Володимира потребує відповіді на запитання: коли почалася забудова “міста Ярослава”? Згідно з “Повістю минулих літ”, собор був закладений на “полі поза городом”, де 1036 р. відбулася битва з печенігами. Проте дані археологічних досліджень свідчать, що ця територія не була у згаданий час “полем поза городом”, а являла собою заселену й укріплену місцину задовго до правління Ярослава. У цьому переконує й наявність у давнину поблизу Софії, на розі сучасних вулиць Володимирської та Ірининської, кам’яного палацу, датованого археологами рубежем X–XI ст. Відомий польський історик А. Поппе не бачить можливості датувати цю світську споруду даним періодом, бо палац не міг бути зведений поза укріпленнями “міста Володимира”. Враховуючи те, що дана споруда за своїм планом і будівельною технікою аналогічна палацам, які оточували Десятинну церкву, історик висловив сумнів щодо належності цих палаців часам Володимира, зазначивши, що хронологія палаців потребує подальшого вивчення [141, с. 62]. На нашу думку, для таких сумнівів немає жодних підстав, адже згадані палаци становлять нерозривне композиційне ціле як з Десятинною церквою, так і з усім ансамблем “міста Володимира”. Отже, наявність біля садиби Софійського собору палацу X–XI ст., який дійсно не міг існувати на “полі поза городом”, підтверджує забудову цієї частини міста ще за Володимира.

Датування “міста Ярослава” стоїть в одному хронологічному ряді з Софією, що засвідчується даними сучасної описування подій скандинавської Еймундової саги, яка змальовує недобудовані укріплення Києва у 1017 р., а також польською

хронікою початку XII ст. Аноніма Галла, яка згадує Золоті ворота вже під 1018 р. Зіставлення цих даних зі “Словом” Лларіона, де містобудівній діяльності Володимира і Ярослава присвячено окремий сюжет, дає змогу відтворити гіпотетичну картину забудови Києва у першій чверті XI ст.:

1) Володимир розпочав, а Ярослав завершив створення Софії;

2) Володимир започаткував будівництво “града” (укріпленнь), Ярослав закінчив його;

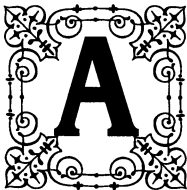
3) Володимир побудував Золоті ворота, Ярослав звів на них надбрамну церкву Благовіщення.

Тож, Лларіон мав усі підстави стверджувати у зв’язку з цим, що Ярослав недокінчене Володимиром завершив [89, с. 211–224].

Після своєї появи Софія стала відомою на Русі й далеко за її межами, адже київський двір був пов’язаний династичними шлюбами з багатьма правлячими родинами Європи, а Київ відвідували численні чужинці.

Від’їжджаючи в далекі краї, дочки Ярослава Мудрого – Єлизавета, Анна й Анастасія, – які стали королевами відповідно Норвегії, Франції й Угорщини, несли в своїх серцях образ великого храму. Славу про нього поширювали й уславлені вояцькі вікінги, які знайшли політичний притулок при дворі Ярослава, – Магнус Добрий та Гаральд Сміливий, а також сини англійського короля Едмунда – Едвін і Едуард та угорський король Андрій I. Недаремно митрополит Лларіон стверджував, що такої церкви, як Софія, не знайти в усій північній землі від сходу до заходу [86, с. 97].

Архітектурно-художній образ собору



Архітектура: мова священних символів. Високі духовні ідеали, сприйняті народом Русі разом з християнським віровченням, повною мірою втіли в собі архітектурно-художній образ собору св. Софії. Триумфальне утвердження християнства у величезній могутній державі обумовило появу грандіозного храму, архітектура і живопис якого оспівували Бога як творця Всесвіту, підносили до нього душі віруючих. Водночас собор мав явити світові образ нової Русі.

Сьогодні ми бачимо собор у бароковому вбранні межі XVII–XVIII ст., коли його екстер'єр був підданий значним перебудовам. У давнину він являв собою величезний п'ятинавовий, п'ятиапсидний храм, оточений з півночі, заходу й півдня подвійними відкритими галереями: внутрішньою – двоярусною і зовнішньою – однарусною. Над однарусною галереєю проходив відкритий балкон – гульбище. По кутах з західного фасаду височіли дві сходові вежі, що вели на хори – “полаті”. Увінчувала собор ступінчаста композиція з тринадцяти бань, які в поєднанні з відкритими галереями надавали храму виразної пірамідальності. Безпосередньо на кам'яні склепіння і бані укладали свинцеві листи, що служили покрівельним матеріалом.

Фасади собору не тинькували, тому їх мурування залишалося відкритим. Стіни викладали з великих природних каменів – граніту й червоного кварциту, що чергувалися з рядами плиткоподібної цегли-плінфи, яка через ряд затоплювалась у товщу стіни. Мурування виконували на рожевому вапняно-цементковому розчині, що наближався своїм відтінком до оранжево-рожевої плінфи. Такий колір стін чудово гармонував зі сріблясто-сірим покриттям бань і склепінь.

Фасади були декоровані ступінчастими нішами, вікнами з гарними дерев'яними віконницями, тонкими колонами на

апсидах, меандровими орнаментами та хрестами, викладеними з плінфи. Однак найбільшій декоративності фасадам надавала мальовнича структура мурування з рядів плінфи і товстого шару розчину, в якому проступало необроблене природне каміння.

Належачи до візантійської архітектурної школи, Софія Київська є цілком оригінальною спорудою, автором якої, на думку



Рис. 2.
*Софійський собор.
Сучасний
вигляд.*

вчених, був геніальний зодчий, котрий виконав сміливе новаторське замовлення [6, с. 67].

Які ж чинники вплинули на формування самобутнього художнього образу собору? В останні десятиріччя у істориків архітектури склалося переконання, нібито специфіка цього образу зумовлена насамперед конструктивно-функціональними та інженерними вимогами. Вважають, наприклад, що багатобаневість і пірамідальність собору зумовлені потребою освітлення п'яти нав, або що його оригінальний образ породжений ідеєю влаштування великих і світлих хорів [52, с. 231; 105, с. 28–29].

Свого часу знаний історик архітектури М. Брунов слушно зазначив, що архітектурна композиція Софії Київської є єдиним комплексом ідейних, функціональних, техніко-конструктивних і художніх елементів, які варто розглядати в їх взаємозв'язку і взаємодії [16, с. 155]. Але що було провідним у формуванні архітектурного образу собору? Тут, на наше переконання, треба виходити з принципів побудови архітектурного простору людиною середньовіччя, яка сприймала світ символічно подвоєним, у якій духовне превалювало над матеріальним.

В основу споруди покладено візантійську хрещато-баневу систему, яка добре читається в перекритті собору: у центрі височить головна баня, до якої прилягають хрещато розміщені склепіння. Між раменами хреста розміщені останні дванадцять бань, які оточують центральну двома рядами, що поступово знижуються. Перший ряд утворюють чотири середні бані, другий – вісім малих; з них чотири підвищуються над вівтарною частиною, вісім – над західними кутами. Залежно від цього композиція бань по-різному читалася з різних боків собору: з заходу було видно сім бань, зі сходу – п'ять, з півночі і півдня – шість.

Щоб зрозуміти числову символіку архітектурних форм собору, слід згадати, що він є образом упорядкованого Богом космосу, котрий, за давніми віруваннями, пронизаний сакральними злагодженими числовими співвідношеннями. Числовий символ сприймався як вираження безмежного через обмежене, як фізичний образ вищих понять. Отож, в архітектурі собору він відіграє не просто інформативну роль, а є проявом Божественного².

Урочисте п'ятиглав'я, що увінчує центральну частину храму, символізує Христа і чотирьох євангелістів. Ця ж ідея закладена і в комбінації п'яти вівтарів з п'ятьма банями, що височать над ними. Західний фасад з центральним порталом означав вхід до Церкви як громади вірних, тому над ним бачили сім бань – символ Церкви як дому Премудрості, що утвер-

² Архітектура й живопис храму, як і Святе Письмо та ікона, звернені до всіх людей, однак сприймалися ними на різних рівнях, залежно від їхньої підготовленості, або, як вважалося, духовної досконалості

джується на семи стовпах (таїнствах). Число 7 є символом Діви Марії як земної Церкви, котра поєднує в собі небесне і земне, духовне і тілесне, бо воно утворене з чисел 3 і 4: 3 – це Св. Трійця, символ усього духовного, а 4 – символ матеріального світу, який складається з чотирьох елементів (землі, води, вогню й повітря) [50, с. 457–460, 574–584].

Значущим є вибір для декору цієї частини собору сцени “Сорок севастійських мучеників”, яка зображена на стіні південної вежі, вбудованої в західну галерею. Коли вчорашні язичники входили до св. Софії, вони бачили сцену “водного хрещення” мучеників-воїнів, котрі не зреклися Христа, навіть замерзаючи на льоду озера. Над головами воїнів – мученицькі вінці, що асоціюються з язиками полум’я Св. Духа, який зійшов на апостолів у день П’ятидесятниці, коли народилася християнська Церква. Отже, тут відчувається натяк на хрещення Св. Духом язичників, адже севастійські мученики були за походженням еллінами, як у давнину називали язичників³.

Єднання Церкви небесної і Церкви земної через сходження з неба Премудрості символізує ієрархічне пониження бань від центральної великої до чотирьох середніх і восьми малих: 1 – символ Єдиного; 4 – символ чотирьох кінців землі, провітлених Христовим вченням; 8 – символ освячення як укладення союзу з Богом, тобто хрещення. Цю священну піраміду можна було бачити як з землі, так і з неба, отже, духовно сприймати від Бога, бо храм, подібно до Св. Письма і молитви, є спілкуванням Бога з людиною і людини з Богом.

Найбільш наближенням до людей є число 8, адже, складаючись із чисел 1 (Бог) і 7 (Церква), воно містить у собі ідею входження Бога в Церкву, під якою розуміється і сам храм, і християнська Русь як нова спільність вірних, і кожен русич-християнин. Із Св. Письма і Св. Передання знаємо, що вісім днів освячувався Єрусалимський храм, на восьмий день давали немовляткові ім’я. Ось чому вісім бань розміщено над західною частиною храму, яка символізує прихід до християнства. Що найважливіше, число 8 і є символом загального воскресін-

³ Число 40 символізує також місіонерську роль вождів “обраного народу”, а в Новому Заповіті – служіння Спасителя. У 40-річному віці почали свою місію Мойсей та Ісус Навін, по 40 років царювали Давид і Соломон. Цим числом позначені в Біблії періоди, на які поділяється історія Спасіння: 40 днів спілкувався на Синаї з Богом Мойсей, стільки ж він схилявся перед ним, просячи за Ізраїль; 40 днів постив Христос після хрещення; 40 днів минуло від Воскресіння до Вознесіння Христа, коли він явився апостолам і говорив про Царство Боже

ня при настанні Царства Божого: у Св. Переданні “восьмий день”, або “день після суботи” – це день Господній, неділя. Недаремно таїнство хрещення означає воскресіння з Христом, спасіння. Ідея спасіння пов’язується з числом 8 вже у Книзі Буття. Коли людство було покаране всесвітнім потопом, врятувалася лише родина праведного Ноя, яка складалася з восьми душ. Родина Ноя є символом спасеного людства, а Ноїв Ковчег – символом Церкви, в якій усі отримують спасіння. Сакральне число 8 набуло надзвичайно важливої ролі у формуванні розпланувальної структури православних храмів: на всьому християнському Сході були розповсюджені октогональні (восьмикутні) церковні споруди і найчастіше цю форму мали баптистерії (хрестильні) [137, с. 42–45, 48–49, 54]. Взагалі, у середні віки вісімка була емблемою хрещення водою [50, с. 126–127, 578]. Цікаво зазначити, що у Великому палаці візантійських царів Октогон був місцем, де зберігалися священні царські вбрання, які в коронаційному обряді освячували особу василевса [11, с. 96–107].

Під північним і південним фасадами, що ведуть із заходу (символу язичницького мороку) на схід, який був прообразом майбутньої небесної батьківщини, глядач бачив шість бань. Це число означало величезну творчу напругу на шляху духовного вдосконалення людини, перемогу духу над плоттю. Саме шість днів творив Бог світ і саме на шостий день він створив людину і дав їй найвищий дар – дух. Саме тому вождь народу Божого – цар Давид, котрий у давньоруській літературі є прототипом св. Володимира, через кожні шість кроків приносив Творцеві жертву, коли переносив у Єрусалим ковчег Заповіту, що був помешканням Бога. Шлях спасіння відлічує ритміка арок відкритих галерей, які утворюють нижній ярус ієрархічної піраміди. Стовпи арок нагадують собою ряди колон християнської базиліки, в якій, як пише відомий мистецтвознавець Г. Вагнер, віруючі розподілялися в міру спасіння: хто біля кращих стовпів, хто тільки біля входу, хто біля жертовника в центрі храму; отож, шлях спасіння був фізично відчутним [17,

с. 13]. Арки означають священні портали, через які народ Русі входить до Церкви Христової: “Я – двері: коли через Мене хто увійде, спасеться” (Іоан, 10, 9).

Увінчаний хрестом, компактний 13-баневий масив ніс ідею освяченої Богом єдності (13 – символ Христа і 12 апостолів), що дає змогу згадати 13 східнослов'янських племен, об'єднаних Володимиром під знаком Христа. Подібно до того, як 12 апостолів були послані Христом учити народи, так і 12 перших ієрархів Русі на чолі з князем Володимиром і київським митрополитом понесли світло істини русичам-язичникам. Новий світ був явлений їм як храм, створений Богом для людини, де вона єднається зі своїм Творцем.

Сакральними числами є й розміри собору, освячені авторитетом новозаповітного Одкровення. В описі Небесного Єрусалима, образом якого є св. Софія, говориться, що стіна Священного Града має довжину 144 лікті, чому відповідає ширина фасадів собору – 55 м. З цим числом не випадково пов'язана саме ширина споруди: вона орієнтована по двох головних фасадах – східному й західному, причому західний із вежами та центральним входом сприймався як міська стіна з вежами і головними воротами Небесного Єрусалима – Церкви Христової.

Втілюючи в собі найвищу мудрість буття, монолітний масив Софії породжував могутнє творче піднесення для осаннення великої таїни. Ще не потрапивши у храм, прочани сповнювалися колосальної напруги очікуваного чуда, вміщеного в його надрах. Ледве переступивши поріг св. Софії, людина відчувала своє прилучення до Церкви. Вона потрапляла у світ, пронизаний Божественною гармонією, де завершеність форм, вишуканість ліній і чарівна краса фарб символізували Рай, Премудрість, що перебуває у храмі. Архітектурно-художній ансамбль породжував зримий образ соборності, єднання всіх у Христі. Відчуття поєднання з Богом особливо глибоко переживалося під час Літургії, яка є спільним священнодійством віруючих.



СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ

Рис. 3.
*Интер'єр собору.
Центральна
нава.*

Архітектура, живопис і обряди становили єдине ціле, недарма православне Богослужіння визначають як синтез мистецтв. Краса церковної відправи, що вразила послів Володимира у Константинопольській св. Софії, та складна і витончена символіка обрядів спонукали людину полишити житейські турботи, підносили її душу до Бога: “Всяке нині, нині житейське, облишим піклування, облишим піклування”, – співається в Літургії.

Певна річ, храмовбудівництво потребувало високої кваліфікації майстрів, котрі не лише довершено володіли прийомами монументального мистецтва, але й добре розумілися в тонкощах богослов'я. Літописи мовчать про зодчих і художників св. Софії, але її архітектура й живопис свідчать, що тут працювали кращі візантійські майстри, почерк яких є близьким до художньої традиції Десятинної церкви. Хоч ми й не знаємо імен цих талановитих майстрів, але їхня духовна і творча звитяга увічнена у храмі св. Софії. Тут немає нічого випадкового, все вражає своєю продуманістю, ясністю і взаємозв'язком, все наділене глибоким символічним змістом.

Архітектурне вирішення інтер'єру сприяє тому, щоб відправу було добре чути й бачити більшості віруючих, щоб людина, де б вона не стояла, була введена у храмове дійство і відчувала таїну Богоприсутності.

Високий сакральний зміст закладено у хрещато-баневій композиції храму: тут висловлено ідею єднання через Хрест небесного склепіння і чотирикутної земної тверді. Відповідно до цього прямокутний інтер'єр членується дванадцятьма стовпами на п'ять поздовжніх коридорів (нав), які перетинаються поперечними коридорами (трансептами). Перетин центральної нави й головного трансепта утворює рівнокінцевий просторовий хрест, над центром якого височіє головна баня, що підтримується чотирма високими арками. Центральний хрест замкнений зі сходу стіною головного вівтаря, а з півночі, заходу й півдня – двоярусними трипрогоновими аркадами (західна аркада не збереглася). Прорізи першого

ярусу аркад утворюють урочисті входи в центр собору, а другого – відкривають сюди П-подібні хори. У підбаневому просторі, що являє собою композиційний центр собору, стояв

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 4.
*Інтер'єр собору.
Головний
транsept.*

амвон, довкола якого розгорталося літургійне дійство і на який були спрямовані погляди віруючих. Грандіозність цього простору свідчить про урочистість митрополичого Богослужіння, котре могло включати “всіх єпископів Руської землі”. Осяяне світлом з вікон центральної бані і вівтаря –

символів Неба, священнодійство породжувало у віруючих світле й радісне почуття Спасіння, повноти життя з Богом. До яскраво освітленого центру – образу небесного світу – прилягали занурені в таємничу сутінь квадратні приміщення, що символізують землю. Тут стояли віруючі, споглядаючи літургійне дійство під банею. Таке освітлення інтер'єру не лише притягувало погляди віруючих до центру, але й створювало у них інтимне містичне почуття особистого спілкування з Богом.

На просторах хорах, добре освітлених вікнами численних бань, перебували князь і його оточення. Грандіозні, залиті світлом хори, незвичні своїм вирішенням для візантійської архітектури цього періоду, підкреслювали значення й авторитет великокняжої влади. Архітектура хорів поєднувала в собі приміщення храмового та дворцевого типів: у східній частині були влаштовані вівтарі, у західній – світлі урочисті зали, що нагадували княжі та царські палати. Ймовірно, на хорах містилася бібліотека і скрипторій, були приміщення, пов'язані з потребами князя та митрополії.

Як і зовнішній вигляд храму, архітектура інтер'єру св. Софії сповнена сакральних числових символів, які означають новий Єрусалим – християнську Русь. Зокрема, Небесний Град з Апокаліпсиса має чотирикутну форму і 12 воріт (по троє з кожного боку), його стіна спирається на 12 основ, обабіч його вулиці росте дерево життя, яке 12 разів приносить плоди, тощо. Сакральне число 12, що є символом Божого Єрусалима, архітектура собору відтворює в низці варіацій: 12 хрещатих стовпів центрального ядра храму змушують згадати 12 основ Священного Града, 12 аркових прорізів центральних аркад асоціюються з 12 воротами Єрусалима, розташованими з чотирьох сторін світу. Мотив 12 воріт повторюють трипрогонові аркади відкритих галерей, що разом з трьома арками функційно взаємопов'язаних вівтарів (центрального, жертвенника і дияконника), де відбувалися обряди Літургії, утворюють ту саму символічну схему.

Ідею 12 священних порталів несе в собі й загальна кількість аркад – трифоріумів (їх 9), які сполучаються з трьома високими вітварними арками, що ведуть у найбільш сакральну зону храму. Спрямоване до вітварних арок урочисте шестя аркад утворює три концентричні кола, центральне з яких виділене розміщенням аркад у два яруси.

Найважливішим є те, що число 12 читається в основних розмірах храму – це 12 футів, або 3,75 м. Розміри 12х12 футів має більшість просторових членувань, що становлять розплавальну структуру собору. Внутрішній радіус головної апсиди також дорівнює 12 футам; його центральна точка позначає місце древнього престолу. Саме тут під час закладин храму поклали його наріжний камінь, над яким установили хрест. Ця ж величина знаходиться і в основі конструктивної системи перекриттів будівлі, позначеної в'язями у трьох вертикальних рівнях: у п'ятах арок нижнього ярусу, на рівні підлоги хорів і в п'ятах малих арок над хорами. Отже, число 12 покладено в основу горизонтальних і вертикальних членувань собору.

Новозаповітному Єрусалиму відповідають і пропорційні співвідношення головних розмірів центрального ядра храму: як і в Града Божого, довжина, ширина і висота його однакові – 31 м (з урахуванням товщини стін), або сакральні 100 футів – розмір, що вперше згадується в “Іліаді” Гомера, де йому дорівнює діаметр поховального вогнища Патрокла; 100 футів становить і діаметр бані Константинопольської св. Софії, яка є символом Всесвіту.

Отже, центральний п'ятинавовий об'єм Київської св. Софії являє собою священне ядро, що має кубічну форму. Таку саму форму мало Святее Святих Єрусалимського храму, зведеного за типом Мойсеевої скинії Заповіту. За словами св. апостола Павла, Христос прийшов “з більшою і досконалішою скинією”, яку він освятив своєю кров'ю. Мабуть, зіставленням з Єрусалимським храмом зумовлена і наявність у давнину біля центрального входу Київської св. Софії двох великих мармурових колон (нині вони експонуються у нартексі). У Біблії говорить-

ся, що перед храмом Соломона було встановлено два стовпи з капітелями, які мали імена Іахін (“він утвердить”) і Воаз (“сила”).

Цікаво зазначити, що багаторазово повторюваний в архітектурі собору числовий символ нового Єрусалима пов'язаний у давньоруській літературі з іменем Хрестителя Русі – Володимира. Ним визначається кількість слов'янських племен – $12 + 1$ (біблійна символіка встановлює тотожність чисел 12 і 13: $12 + 1$ коліно Ізраїлеве, $12 + 1$ апостол тощо), об'єднаних Володимиром у християнській державі. Це ж число – 12 травня є днем освячення Десятинної церкви. $12 + 1$ бая увінчували зведену Володимиром дерев'яну церкву св. Софії в Новгороді. Крім того, 12 вважалося священним числом родини, числом Божих обранців, і саме це символічне значення пов'язувалося з 12 синами Володимира. Не випадково його сім'я у давньоруській літературі зіставляється з сім'єю патріарха Якова, батька 12 синів. Сакральне значення, яке надавалося за середньовіччя числу, дає змогу припустити, що тут вбачалася не просто міра відліку, а прояв Вищого Промислу в історичній долі Давньоруської держави.

Концепції християнської Русі як другого Єрусалима відповідає кількість шиферних плит парпетів хорів, які оперезують центральний просторовий хрест, – їх також 12⁴. У науковій літературі висловлено думку, що кількість плит пов'язана з поділом християнського календаря на 12 місяців [100, с. 123]. Тут важливо внести уточнення: 12 плит, що оточують сакральну зону храму, ймовірно, символізують дерево життя, яке росте по боках вулиці Божого Града і дає щомісяця свій плід. Для християн деревом життя є хрест, який окреслюється розташуванням плит. Плодами дерева є 12 головних християнських свят, які відзначають служіння Христа у творенні Церкви. Зображення цих свят бачимо на стінах центрального хреста. Символіка різьблення плит пов'язана з ідеєю Царства Небесного, образом якого було дерево життя. Орнаментальні композиції плит містять у собі мотиви багатопелюсткової ро-

⁴ Одинадцять плит прикрашені орнаментальним різьбленням, одна (у вітарі св. Андрія Первозваного) – не орнаментована.

зетки, хрестів, трилисника, риб [127]. Біблійне дерево символізує також святих царів, тому під плитами розташований княжий портрет, а одна з них навіть втілює ідею небесної інвеститури, тобто Божественного походження княжої влади. На ній вирізьблено три медальйони (символ Св. Трійці), в центральному з яких вписано геральдичного орла, фланкованого медальйонами з шестипелюстковими розетками.

Не випадково й те, що христологічний цикл підбаневого простору розміщений над трипрогоновими аркадами, кожна з яких спирається на два восьмигранні стовпи. Один із стовпів має не вісім, а дев'ять граней. Це не може бути простою випадковістю, якщо врахувати класичну злагожденість архітектурних форм собору. У зв'язку з цим є сенс звернути увагу на загальну кількість граней, яка могла означати кількість священних днів, подібно до того, як загальна кількість розташованих над аркадами шиферних плит символізувала кількість священних місяців. У давні часи було прийнято вести рахунок дням вертикальними рисками, які нагадують грані (до речі, на стінах Софії були видряпані риси, які фіксували дні відправ). Шість стовпів аркад мали загалом 49 граней, а це число вказує на свято П'ятидесятниці, яке відбувається через 49 днів після Великодня. П'ятидесятниця є днем явлення вірним Духа Божого. Вона знаменує народження Церкви: у св. Софії сцена "Зішестя Св. Духа" завершує христологічний цикл. Під цією сценою і розташований дев'ятигранний стовп південної аркади, який, якщо рухатися за годинниковою стрілкою, тобто "читати" архітектуру собору, замикає собою колове розташування стовпів аркад. Власне кажучи, безпосередньо над стовпом – сцена "Відіслання учнів на проповідь", а поруч, на сусідній стіні, – "Зішестя Св. Духа", тобто через даний числовий символ проводиться ідея творення Вселенської Церкви.

До центрального просторового хреста прилягають прямокутні приміщення, на які членуються бічні нави. Ці приміщення, що увінчуються баневими склепіннями, нагадують невеликі храми, в яких стояли віруючі, споглядаючи на відправу,

що розгорталася під банею. Таких своєрідних “храмів у храмі” вісім, і це знову підкреслює ідею хрещення народу, його спасіння. Спасіння є реальним, фізично відчутним, адже народ-неофіт уже перебуває в Небесному Єрусалимі, який непохитно стоїть на 12 хрещатих стовпах, кожен з яких має 12 площин. Усі разом вони утворюють Непорушну Стіну (Церкву), яка, як і в Божому Граді, має довжину 144 лікті. Число 12 є містично тотожним числу 144, і це означає ідеальну відповідність нової Русі її священному прообразу.

Ключовим символом ідейної побудови виступає величезний посвятний напис над постаттю Оранти – Непорушної Стіни, як її величають у церковному гімні: “Бог серед нього – нехай не хитається. Бог допоможе йому, коли ранок настане” (Пс., 45, 6). Напис цитує слова псалму, який оспівує Небесний Єрусалим, захищений Богом від сил зла. У даному контексті цей напис асоціюється з християнською Руссю – “новим Єрусалимом”.

Літературознавець-культуролог С. Аверинцев чудово показав, як це позначилося на іконографії Оранти, котра являє нам живий образ молодого київського християнства. Недаремно народна традиція пов’язала з Орантою акафістний образ Непорушної Стіни [1, с. 46–47].

Важливим є те, що цитовані написом слова являють собою сакральну молитовну формулу чину освячення храму, запозичену від візантійської відправи давньоруською православною церковною обрядовістю. Молитва промовляється тоді, коли закладаються підвалини храму і над його наріжним каменем, де буде влаштовано престол, ставиться хрест [68, с. 142; 126, с. 52–69]. Застосований у монументальному комплексі Київської Софії, вірш псалма символізує хрещення Русі, адже, за теологічними міркуваннями, освячення храму є тотожним освяченню християнина, тобто хрещенню; сам же храм є образом живого Храму Божого, який становлять усі віруючі.

Заключним акордом цього величного гімну хрещення Русі було світило небесного Єрусалима, яке в Апокаліпсисі порівнюється з дорогоцінною яшмою. Завдяки свідченням іно-

земних мандрівників Мартина Груневера і Еріха Лясоти знаємо, що ще наприкінці XVI ст. навпроти головного вітаря у плиту парапета західних хорів був умонтований “великий зелений камінь, подібний до дзеркала”. Вже до 1594 р. на місці каменю залишився лише заліплений вапном круглий отвір [110, с. 16–17; 45, с. 125]. Пізніше, під час ремонтних робіт, цю плиту перемістили в північну аркаду хорів, де вона знаходиться й нині. А в давні часи поліроване дзеркало великої смарагдової яшми відбивало промені золотого мозаїчного тла навкруги Оранти, осяваючи її феєричним неземним світлом, і давало вражаючий образ нової Русі, просвітленої Христовою вірою; адже Христос і є світило Небесного Града⁵. Враження було таким сильним, що в Києві ходили легенди про чудесні якості цього каменю: його вважали чарівним дзеркалом, що відбиває в собі невідоме, показує людям таємне [110, с. 16–17; 45, с. 125].

До єдиного ідейного задуму входили й інші елементи архітектурно-декоративного вбрання собору. Особлива увага приділялась оформленню підлоги – долішнього, яке є віддзеркаленням горішнього. Рештки давньої мозаїчної підлоги, відкриті в соборі, являють собою фрагменти величезних орнаментальних композицій. Уся площа підбаневого квадрата була оформлена багатим орнаментальним бордюром з двох смуг. У центрі квадрата розміщувалась якась колова композиція. Відомо, що за візантійською традицією посеред храму мав знаходитися кам’яний круг пурпурового кольору – омфалій (пуп), звідки державці у званні депутатів, тобто покровителів і старших синів Церкви, очолювали Малий і Великий входи до вітаря із запаленими свічками в руках. У символічному сенсі композиція підлоги втілювала головну ідею архітектури хрещатобаневого храму – поєднання круга небес і квадрата землі, образами яких є баня і підбаневий простір.

Цю центральну ланку орнаментальної композиції підлоги трансепта фланкували дві менші. З півночі, навпроти жертownika (місця митрополита) мозаїчний килим складався з пере-

⁵ Цікаво, що в Софії Константинопольській, яка була для візантійців образом Небесного Града, праворуч від головного порталу з нартеска в основне приміщення існувало зображення на мармурі Спасителя, перед яким таємно сповідалися ті, хто входив у храм [52, с. 222–223].

плетених вісімками кіл; навпроти дияконника (місця князя) візерунок підлоги утворювали переплетені між собою квадрати із вписаними в них колами. З заходу і сходу до мозаїчних композицій бічних членувань трансепта прилягали орнаментальні доріжки простішого малюнка. Між трипрогоновими ар-

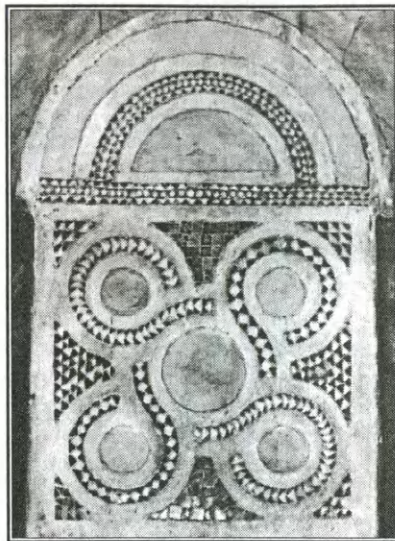


Рис. 5.
*Мармурова
спинка
митрополичого
трону.*

кадами, що обмежували трансепт з півночі та півдня, лежали інкрустовані смальтою великі шиферні плити.

Композиція вітварної мозаїки підлоги являла собою вигадливе поєднання ромбів і кіл, облямованих стрічкою з прямокутних мармурових чи шиферних плиток. Півколо горнього місця (синтрона) оперезувала орнаментальна доріжка складного малюнка [46, с. 185–206].

З мозаїчним килимом підлоги головного вітваря органічно поєднувався пояс полілітії над синтроном, складений з вели-

ких прямокутних плит проконеського мармуру, що чергувалися зі смугами мозаїчного орнаментального набору. У центрі синтрона розташовувався митрополичий трон, мармурова спинка якого та шиферні поруччя були інкрустовані різнобарвною смальтою. Малюнок інкрустації спинки трону повторює ідею п'ятибаневого завершення основного ядра храму – символу Церкви Нового Заповіту (Христос і чотири євангелісти). Символіку Церкви містить у собі й мозаїчна інкрустація шиферної плити, вмонтованої в стіну над північним краєм синтрона. У центрі композиції – великий хрест, вміщений в арку, обабіч хреста – два світильники. Перед нами – символічний біблійний образ світського й духовного вождів (князя і митрополита) народу Божого, котрі “предстоять Господу усієї землі”.

Мозаїчна підлога центральних частин Софії поєднувалася з великими майоліковими плитами на периферії храму – на княжих хорах, в галереях, сходових вежах. Темно-зелена полива плит, оживлена вишневими (пурпурними) та жовтими (золотими) розводами, теж символізує єднання небесного і земного, адже зелений колір – символ земної природи, пурпур і золото – символ земної й небесної влади. Хоча за своєю технікою, мотивами та композиційною побудовою давня підлога Софії пов'язана з декорацією константинопольських храмів, однак у межах візантійської традиції відбилися місцеві запити й уподобання.

Семантика архітектурно-декоративних форм собору притаманна і його стінопису [89, с. 185–198].

Стінопис: небесне і земне. Виявлення головної художньої ідеї ансамблю Софійського собору передбачає як необхідну умову розгляд його архітектури та стінопису в нерозривній єдності, адже просторова й стінописна структури тут синтезовані. Ця органічна цілісність досягалася тим, що вже при розплануванні храму розроблялася його декоративна система та іконографічний склад малювань [65, с. 42].

Як влучно зазначає Г. Логвин, вражаючи ідейна та архітектурно-художня єдність храму св. Софії не залишає сумнівів, що

він був зведений і прикрашений мозаїками та фресками наче “на одному диханні”, однією артілью будівельників, художників і декораторів [78, с. 81].

Давній образ св. Софії Премудрості Божої втілюють взаємопов’язані головні зображення храму – Христос Пантократор у центральній бані та Богоматір Оранта у головному вівтарі. Їх розміщення в найбільш сакральних місцях храму



Рис. 6.
*Внутрішній
вигляд
центральної бані
(у центрі –
Христос
Пантократор).*

відповідає розробленим Церквою іконографічним канонам, яким підпорядкована вся система живопису. Але в рамках цих правил автори стінописної програми розв’язали власні завдання, що відобразилося у своєрідному підборі й розміщенні сюжетів, у виділенні певних житійних циклів, в акцентуванні значення конкретних святих.

Загалом розмалювання храму символізує ідею Церкви Вічної, що об’єднує в собі всіх святих, образи яких розміщені в порядку небесної ієрархії. Центральні персонажі християнської історії зображені в головній бані та у вівтарі собору, які виділені за допомогою мозаїки.

З кубиків різнобарвної склоподібної маси (смальти) набрано образи Христа Пантократора, Богоматері Оранти, апостолів, святих та інших святих, котрі віддали своє життя й звиятгу в ім'я торжества Церкви. Значущість цих персонажів підкреслює сяюче золоте тло, що сприймається як Божественний ореол, який оточує священні образи. Золотофонові мозаїки наче увібрали в себе застигле небесне світло; величні постаті, осяяні його мерехтливими променями, створюють ефект чудесного явлення їх глядачеві.

У найвищій точці храму зображений Христос Пантократор (Вседержитель), який царює над усім простором. Образ Творця і Володаря світу вражає своєю могутністю, величавим спокоєм і мужньою силою. Він начебто споглядає за всім, що відбувається; погляд його суворий і проникливий. Він мовби бачить саму душу людини. Правою рукою Христос двоперстно благословляє, у лівій тримає закриті Євангеліє. Образ Вседержителя породжує думку про надійність спасіння, до якого Він указує шлях. Воно є невід'ємною частиною утвердженого ним світопорядку.

Банева композиція відтворює біблійний образ престолу Вседержителя. Христос оточений архангелами, що стоять з чотирьох сторін світу й утворюють почесний ескорт. У мозаїці зберігся архангел у блакитних шатах, інші намальовані М. Врубелем олійними фарбами наприкінці XIX ст. На архангелах бачимо візантійський імператорський одяг: поверх тунік-далматик – коштовний пояс-лор, на голові – діадема. Яскраві сонячні промені, проникаючи до храму крізь вікна в баневому барабані, створюють враження, ніби Пантократор і його небесна крилата варта ширяють у небесах.

Христос та архангели утворюють небесну Церкву, яка перебуває в постійному єднанні з Церквою земною, репрезентованою дванадцятьма апостолами. Апостоли зображені в простінках світлового барабана, звідки світло летить в інтер'єр. Євангеліє в руках апостолів означає просвітлення ними народів словом Божественної істини. Верхня частина постаті

св. Павла, що збереглася в мозаїці, дає нам типовий образ апостола: на ньому античний одяг – хітон і плащ-гіматій; головне в його діяльності – проповідь Євангелія, на яке він вказує правою рукою. Нижче, на трикутних пандативах, зображені чотири євангелісти – святі Іоан, Матвій, Марк і Лука. З них у мозаїці збереглося зображення св. Марка на південно-західній



Рис. 7.
*Севастійський
мученик Іоан.
Мозаїка
XI ст.*

пандативі. Євангелісти трактувалися як “стовпи євангельського вчення”, тому їх образи фігурують над стовпами, що підтримують баню.

На чотирьох попружних арках – медальйони з зображенням севастьянських мучеників, яких розглядали як опору Церкви, на чийх кістках і крові вона зводилась. Сорок севастьянських мучеників мали в середні віки особливу популярність, тому їхні зображення зустрічаються в численних храмах. У св. Софії від

цієї композиції, що містила тридцять мозаїчних медальйонів і десять фрескових (на західній арці), вціліло десять давніх зображень мучеників на південній арці і п'ять – на північній.

Пам'ять севастійських мучеників святкується 22 березня⁶. Вони постраждали за царювання Ліцинія (308–324 рр.). Близько 320 р. у м. Севастії (Мала Вірменія, на той час римська провінція) стояло римське військо на чолі з воєначальником Агриколаєм – ревним язичником. У його війську було сорок воїнів-християн. Агриколай наказав їм принести жертву язичницьким богам. Коли вони відмовилися, їх роздягли й поставили на лід озера, що знаходилося біля Севастії. На березі топили лазню для тих із сорока, хто схоче відректися від своєї віри. Вночі, коли мороз посилювався і здійнявся сильний вітер, тіла воїнів скрижаніли. Один з них не витримав і кинувся до лазні, але відтанувши там, упав мертвим. О третій годині ночі над ними заблищало тепле світло й розтопило лід. Тюремний сторож звів очі до джерела світла й побачив тридцять дев'ять вінців, що сходили з неба. Він скинув одяг і побіг до мучеників з криком: "І я християнин!" Тоді зійшов сороковий вінець. Ранком після жорстоких тортур воїнів-християн було вбито. Як увінчані Христом праведники, севастійські мученики, зображені у св. Софії, тримають у руках мученицькі хрести й вінці. Їхні образи сповнені енергії, рішучості та готовності постраждати за святу справу.

У нерозривній єдності з баневою композицією, що проводить ідею створення Церкви, перебуває христологічний цикл підбаневого простору. Стінопис символізує думку, що історія Церкви як народу Божого сходить з неба від свого Творця на землю, де втілений Бог творить своє царство. Його діяльність продовжують апостоли та святі, котрі передають Божественне одкровення людям. Відповідно до цього сцени христологічного циклу ілюструють земну історію Спасителя від його Різдва до Вознесіння і Зішестя Св. Духа на апостолів. Цей цикл, виконаний у техніці фрески, зберігся не повністю. Його сцени спочатку розташовувалися на склепіннях і стінах середо-

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ В КИЄВІ

⁶ Передання про церковні свята та життя святих наведено за Мінеями [85]. Дати церковних свят подано за новим стилем; у разі потреби вказано дати за новим та старим стилями.

хреста у три яруси й читалися як книжка – зліва направо і згори донизу. Збереглися сцени “Христос перед Кайаффою”, “Відречення Петра” (під північним склепінням), “Розп’яття” (під південним склепінням), “Зішестя Христа в пекло”, “Явлення Христа жонам-мироносицям” (під північними хорами), “Увірування Хоми”, “Відіслання учнів на проповідь” і “Зішестя Св. Духа на апостолів” (під південними хорами). Розглядаючи сцени циклу, глядач переміщується по колу, подумки відвідуючи священні місця Палестини, де розгорталася історія Спасіння. Він переживає страсті Христові, бачить його Воскресіння і діяння святих апостолів. Церква відзначає ці події великими святами – Воскресінням, Вознесінням і Днем Св. Трійці, тому даний цикл називають святковим.

У христологічний цикл введено княжий груповий портрет, де показано церемоніальний вихід сім’ї київського державця. У давнину портрет розміщувався на трьох стінах центральної нави – південній, західній і північній. Збереглися його фрагменти з зображеннями князевих дітей: чотири постаті на південній стіні і дві – на північній. Князь і княгиня були намальовані в центрі композиції, яка не вціліла, бо розміщувалась на стіні західної трипрогонової аркади, розібраної наприкінці XVII ст. Фрагменти їхніх фігур можна бачити на залишках аркади, оформлених під час перебудови у вигляді пілонів. Портрет традиційно пов’язують із сім’єю Ярослава Мудрого. Князь, як вважають, був зображений тут з моделлю св. Софії, яку він підносив Христу. Ця реконструкція ґрунтується на замальовці портрета, виконаній 1651 р. голландським художником А. ван Вестерфельдом, який бачив центральну частину фрески (або її фрагменти, що зберігалися до середини XVII ст.). Але, поперше, ні на фресці, ні на малюнку немає жодних написів чи інших даних для такої персоніфікації князя, а фігура Христа гіпотетична, бо Вестерфельд не зафіксував її. Вона тут взагалі малоімовірна з огляду на те, що важко уявити тронну фігуру Царя Небесного під ногами царя земного – князя, котрий перебував під час відправ на хорах, безпосередньо над центром

портрета. По-друге, згідно з малюнком Вестерфельда, князь ніс у руці модель храму, вигляд якого відтворює риси архітектури Десятинної церкви: п'ятибаневість, відкриті галереї вздовж бічних фасадів, розвиненість західної частини, відсутність сходових веж, два входи з заходу – центральний і в каплицю-хрестильню у південно-західному куті. Все це дає змогу персоніфікувати князя з моделлю храму як хрестителя Русі

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 8.
Княжий портрет.
Малюнок
А. ван Вестер-
фельда
(1651 р.).

з моделлю Десятинної церкви, зведеної ним на честь прийняття християнства.

На малюнку Вестерфельда Володимир очолює процесію княжичів, його дружина Анна – князівен. При цьому хрестителі Русі зображені в царському вбранні, відповідно до їх високого сану. Царський орнат відзначає зображення Володимира і на його монетах, що фіксують титул князя; царський титул супроводжує в літописах ім'я Анни.

Співвідносячи ілюстровану портретом процесію з архітектурою інтер'єру Софійського собору, неважко помітити, що князя сім'я нібито входить у храм двома групами крізь двоє

розташованих обабіч центрального входу дверей, причому чоловіки йдуть крізь південно-західні двері на південну (“чоловічу”) половину храму, жінки – крізь північно-західні двері на північну (“жіночу”). Діставшись крізь бічні нави до центру храму, процесія огинає підбаневі стовпи, повертає на захід і прямує вздовж стін центральної нави до західної аркади, на якій були намальовані князь і княгиня. За князем виступають зображені на південній стіні нави під “чоловічими” хорами сини; два перші з них несуть великі ритуальні свічки. За княгинею йдуть дочки, намальовані під “жіночими” хорами на північній стіні нави. У центральній наві процесія, згідно з обрядом, зупинялася, а потім звідси відбувався Великий вхід у вівтар – головний момент Літургії, у якому брав участь князь.

Особливості зображеної на фресці дії свідчать про те, що тут ілюстровано церемонію освячення св. Софії Київської сім’єю Володимира Святославовича. Через те що освячення храму і хрещення людини – ідентичні за своїм ідейним значенням обряди, княжий портрет символізує Хрещення Русі. Хреститель був зображений з храмоподібним релікварієм (літургійною посудиною) – єрусалимом, що виносився на Великому вході. Єрусалимом називається Християнська Церква (тобто віруючі), тому релікварій, виконаний у вигляді моделі Десятинної церкви, означав охрещену Русь, її Володимир вів до вівтаря св. Софії. Услід за апостолом Русі його нащадки, що виступають зі свічками в руках (згідно з обрядом, такі свічки мали супроводжувати єрусалим), несуть язичникам світло Віри. Своім розміщенням – після сцен діянь апостолів, безпосередньо за фрескою “Зішестя Св. Духа”, яка символізує народження Вселенської Церкви, – портрет акцентує апостольську місію київської династії і містить ідею заснування національної Церкви. Символічно, що портрет розташований навпроти вівтаря, на арці якого читається напис-молитва на честь заснування храму.

Так доля Русі вводиться в історію Спасіння подвигом своїх хрестителів [89, с. 29–64]. Вирішальним актом історії Спасін-

ня стало Благовіщення Пресвятій Богородиці, що знаменувало пришествя Христа у світ, тому мозаїка “Благовіщення” розміщена на стовпах тріумфальної арки, яка веде у головний

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 9.
“Благовіщення”.
Архангел Гавриїл.
Мозаїка
XI ст.

вівтар. На північному стовпі зображений благовісник – архангел Гавриїл, на південному – Діва Марія з клубком пряжі. Тут зображено той момент, коли Діва Марія готувала пряжу для завіси Єрусалимського храму і їй явився ангел Господній, який приніс Благу Вість про прийдешнє народження Спасителя.

Написи грецькою мовою, що супроводжують сюжет, виголошують: “Радій, Благодатна, Господь з тобою” (біля архангела); “Це раба Господня, буде мені по слову твоєму” (біля Марії).



Рис. 10.
“Благовіщення”.
Діва Марія.
Мозаїка
XI ст.

На архангелі – світлі шати небожителя, правою рукою він благословляє Діву, лівою спирається на жезл подорожанина. При-
слухаючись до слів архангела, Марія ледь схилила голову в
його бік, отримуючи принесену ним благодать, погляд її вели-
ких сумних очей спрямований на глядача. Благородний образ

Диви-Богоматері зоріє незвичайною духовною красою, за своєю піднесеністю й ліризмом він посідає особливе місце в середньовічному мистецтві.

У головному вівтарі, який символізує Віфлеємську печеру, де народився Христос, розміщені мозаїчні композиції, що знаменують народження земної Церкви. На склепінні вівтаря – величне зображення Богоматері Оранти (тої, що молиться) – символу Церкви земної. До Оранти спрямований весь рух у храмі, і її молитовно здійснені руки символізують вознесення душі християнина до небес. Безліч разів віруючі співали перед цим образом священні слова Богородичного акафіста і щоразу Оранта являлася їм Непорушною Стіною. Її грандіозна шестиметрова постать на угнутій поверхні наче осяяна Божественним світлом, яке створює довкола Оранти вічно сяючий ореол. Випромінення внутрішньої енергії Оранти відчуває кожен, хто входить у собор.

Церква славить Богоматір як освячений храм Божий, у який вселилося Слово. Це прокламує посвятний напис над Орантою. Святість наче розходить ся від цього образу концентричними колами, покриваючи собою довкілля – храм, Київ, Русь, а з ними – кожного русича-християнина. Оранта є мовби енергетичним центром храму. Силою свого емоційного впливу вона породжує живий образ новоохрещеної Русі, тих викуплених Спасителем “нових людей”, про яких говорить митрополит Іларіон. Віками її шанували як захисницю Вітчизни, як Непорушну Стіну головної твердині Русі – Києва.

Слова відомого духовного письменника XIX ст. Андрія Муравйова наближають нас до розуміння феномену Оранти: “Переступи поріг і дихнеш іншим життям; нехай закриються за тобою мідні ворота західні, і за ними світ: йди все до сходу, до тієї Непорушної Стіни, котра осінила собою Церкву і Русь, від їх початкового сходу і до нинішнього яскравого полудня; і коли у вівтарі соборному, на склепінні горнього місця, зустріне тебе зі здійсненими до неба руками Молитовниця землі Руської, якій ще молився великий Ярослав, – тоді впади перед нею

у мовчазному захопленні, і вислови їй своє серце, якщо є ще слова у такі хвилини!" [88, с. 58].

Головним в образі Оранти є мотив моління за людей – не за один народ, а за весь рід людський. Здійняті догори руки Владичиці світу стали символом цієї вічної неспинної молитви, яка несе людині надію і захист. Незбагненності сповнений її лик, рішуче й твердо здійняті до неба її руки; непорушною, нічому не підвладною є молитва Оранти, звернена до Спаси



Рис. 11.
“Євхаристія”.
Мозаїка
XI ст.

Вседержителя у центральній бані. Однак такого розуміння образу Оранти замало. Стоячи на межі між Богом і людиною, вона є загороджувальною стіною між нами і Царством Божим. Пройти крізь цю стіну грішній людині неможливо, тому Оранта мобілізує духовну силу людини, кличе її до творчого вдосконалення. Вражаюча емоційна й естетична напруженість Оранти зробила цей образ символом вічного Києва – духовної столиці східного слов’янства.

Під Богоматір’ю Орантою розміщена сцена “Євхаристія”, де Христос причащає святих апостолів хлібом і вином, що

означає причащення вірних його Тілом і Кров'ю. Таїнство “Євхаристії” Христос встановив на Таємній вечері, промовивши слова, написані над цією сценою: “Прийдіть, споживайте, це є Тіло моє, що за вас віддається, на відпущення гріхів. Пийте з неї (з чаші. – *Н. Н.*) все, це є Кров моя Нового Заповіту, що за вас і багатьох летється, на відпущення гріхів”. Сцена зображує Божественну Літургію, під час якої сталося укладення Нового Заповіту людини з Богом. Христу – Великому архієрею співслужать два ангели, котрі виступають тут у чині дияконів. Вони осіняють св. Трапезу (престол) золотими рипідами (опахалами). Над Трапезою, покритою пурпуровою з золотим гаптуванням габою, вивищується ківорій (надпрестольна сіль) на трьох стовпах. Посередині Трапези лежить на престольний хрест, обабіч якого – дискос (блюдо) з євхаристичним хлібом – Агнцем і зівздиця – дві хрестоподобно з'єднані дуги, які встановлювалися на дискосі, аби воздухи (плати) не доторкалися до Агнця. Поруч зі зівздицею – копіє у вигляді невеликого ножа для виймання з проскури її середньої частини – Агнця; поруч з дискосом – губка для витирання посудин і збирання у дискос частинок хліба. По кутах св. Трапези лежать чотири золоті накутники. Зображені тут атрибути Літургії мають високий символічний зміст. Св. Трапеза знаменує гроб Христа, рипіди – присутніх при Літургії шестикрилих серафимів, дискос – ясла Христа, зівздиця – Віфлемську зірку. Копіє і губка символізують спис, яким воїни простромили бік розп'ятого Христа, і губку з оцтом, піднесену ними до вуст стражденного Спасителя.

Тож Євхаристія – головне Таїнство Церкви – символічно відтворює основні події історії Спасіння. Проте це не простий спогад про минуле. Щоразу Таїнство знаменує справжнє перебування Христа у його Церкві, віруючі знов і знов переживають драматичні моменти Священної історії. Це відчуття з особливою силою породжує сцена “Євхаристія”. Враженню вічності й особливої урочистості священнодійства сприяє дивовижне багатство фарб “Євхаристії”, що підкреслює також

символічну глибину сюжету: синій колір плаща Христового – символ його Божественної сутності, пурпуровий колір покрыва Престолу – символ царственості Христа і символ його Крові, тобто знак істинності його втілення і прийдешності Спасіння роду людського. Світле вбрання ангелів і апостолів – символ їхньої святості, відчуженості від усього земного. Євхаристична жертва Христа стала прологом народження Церкви, що символізує хрест, який лежить у центрі престолу; чотири золоті накутники по його краях – це образи чотирьох євангелістів, які провістили Благую Вість усім чотирьом сторонам світу.

Апостоли, причастившись Тіла й Крові Христової, створили першу християнську громаду й передали своїм нащадкам Дух Святий, яким вони виповнилися в день П'ятидесятниці. Спадкоємцями апостолів стали проводирі християнських общин – отці Церкви, тому під сценою "Євхаристія" репрезентовано образи святителів (архіпастирів) і архідияконів, котрі словом і ділом сприяли перемозі християнства над язичництвом і ересями. Грецькі написи біля фігур називають нам отців Церкви, яких особливо шанували на Русі: св. Єпіфаній Кіпрський (пом. 403 р., пам'ять 25 травня), св. папа Римський Климент (пом. 101 р., пам'ять 8 грудня), св. Григорій Богослов (пом. 389 р., пам'ять 7 лютого), св. Миколай Чудотворець (пом. 345 р., пам'ять 22 травня і 19 грудня), св. архідиякон Стефан Первомученик (пом. 34 р., пам'ять 9 січня), св. архідиякон Лаврентій (пом. 258 р., пам'ять 23 серпня), св. Василій Великий (пом. 379 р., пам'ять 14 січня), св. Іоан Золотоустий (пом. 407 р., пам'ять 9 лютого), св. Григорій Ниський (пом. 295 р., пам'ять 23 січня), св. Григорій Чудотворець (пом. 270 р., пам'ять 30 листопада).

Святителі зображені в архієрейському вбранні. У руках вони тримають Євангеліє, символізуючи собою Христа, що вийшов на проповідь. Їм передують архідиякони з кадилами, які є образами ангелів. Чому саме ці святі зображені у головному вівтарі собору? Тут відбилися як загальноцерковні, так і місцеві

запити. Ми бачимо у “Святительському чині” апостолів, видатних теологів – укладачів символу Віри і авторів Літургії, знаменитих організаторів Церкви і великих Чудотворців. Їхні образи мали особливе значення в ідейно-декоративній програмі собору, і не випадково над ними працював найталановитіший майстер, котрий виконав праву частину “Святительського чину”.

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 12.
“Святительський
чин”
(ліва половина).
Мозаїка
XI ст.

Зокрема, лик св. Василя Великого є класичним взірцем середньовічного портретного живопису і дає нам уявлення про могутнього і владного ієрарха, людину неабиякого розуму, яскравого представника інтелектуальної еліти своєї доби. Архієпископ Кесарії Каппадокійської відзначався твердістю волі, видатними організаторськими здібностями. Недаремно його образ вимальовують великі, цільні, замкнені лінії, що створює враження могутньої духовної та фізичної сили. Св. Василь виніс на своїх плечах єдність Церкви, багато в чому зумовивши перемогу православ'я, через що вже за життя був названий Великим. Він був славнозвісним оратором і письменни-

ком: на Русі, як і у всьому християнському світі, величезною популярністю користувалася його книга “Шестоднев” – дев’ять бесід на шість днів творення світу за Книгою Буття. Св. Василій Великий відомий і як укладач Літургії, яку Церква відправляє 10 разів на рік. Його заслуги забезпечили йому роль вождя славного Каппадокійського гуртка – ідеологічного центру православ’я на Сході. Він прославляється як “Слава і

Рис. 13.
“Святительський
чин”
(права половина).
Мозаїка
XI ст.



краса Церкви”, “Учитель догматів”, “Палата ученості”. Частина його мощей перебуває у Почаївській лаврі, голова зберігається в лаврі св. Афанасія на Афоні, а десниця – у вівтарі храму Воскресіння Христового в Єрусалимі. Св. Василій Великий – особистий патрон Володимира Святого, його тезоіменит, тому не випадково образ цього святителя фігурує в центрі композиції.

Поруч із св. Василієм Великим розміщений образ його молодшого сучасника – патріарха Константинопольського св. Іоана Золотоустого, справжнього християнського Демосфена. Художник напрочуд влучно передав його вдачу аскета,

гострого полеміста і незламного борця за ідею. Іоан Золотоустий зображений ламаними лініями, зверненими вістрями донизу. Починається ця гра ліній на лобі, де між надбрівними дугами виразно вимальовується трикутник. Гострі кути утворюють і контури надбрівних дуг; такий самий кут – на перенісці між бровами. Перед нами – шедевр портретного живопису: весь Золотоустий постає колючим, безкомпромісним, яким він і був за життя.

Сила його слова, яке поєднувало простоту й лаконічність з глибоким змістом і надзвичайною емоційною виразністю, навки закріпила за ним славу Золотоустого. Неперевершений оратор, він відомий і як найбільший практик церковного будівництва, творець могутності Церкви. Іоан Золотоустий склав чин Літургії, яку Церква найчастіше відправляє впродовж року. Пристрасний проповідник християнської моралі, святитель сміливо викривав пороки влади, за що був позбавлений сану і відправлений у заслання. Помер він 407 р. у Команах поблизу Пітіунта (сучасна Піцунда). Мощі його були перенесені до Константинополя й покладені в церкві Святих апостолів, але гробниця залишилася в Команах; нині вона зберігається в кафедральному соборі м. Сухумі. Його твори були надзвичайно поширені на Русі, де дістали назву “Златоуст” і “Златоструй”.

Очевидно, не випадково у св. Софії Київській Іоан Золотоустий і Василій Великий зображені поруч як сподвижники. Обидва святителі були небесними патронами замовників собору – князя Володимира (християнське ім’я Василій) і його сучасника митрополита Іоана, котрий, як відомо з джерел, посідав Київську кафедру у першій третині XI ст.

Доволі незвичними серед святителів є зображення святих Єпіфанія Кіпрського та папи Климента, чиї образи постають у даному ряді святителів у небагатьох пам’ятках.

Отець і учитель Церкви св. Єпіфаній був єпископом Кіпру. Він відомий як борець за чистоту православ’я, викривач ересей. Численні виписки з його книг, перекладених на Русі вже в XI ст., зустрічаються в Ізборнику князя Святослава Ярославича.

вовича 1073 р. І все ж причина зображення св. Єпіфанія у “Святительському чині” собору найімовірніше зумовлена тим, що його пам’ять припадає на 12 (25) травня – день освячення Десятинної церкви, а таким хронологічним збігом надавалося сакральної значущості.

Не випадково поруч із св. Єпіфанієм зображений папа Климент, автор “Послання до Коринфян”. Його мощі Володимир привіз із Корсуня, де св. Климент прийняв мученицьку смерть. Покладені князем у Десятинній церкві, вони вважалися національною святинею Русі. Св. Климент Римський глибоко шанувався всім християнським світом як покровитель ново-навернених народів. Він прийняв хрещення від першохрестителя язичників св. апостола Петра, котрий, згідно з переданням, невдовзі перед своєю мученицькою кончиною рукоположив Климента у єпископи Риму. Св. апостол Павло згадує Климента у “Посланні до Філіпійців” серед своїх соратників, імена яких записані в книзі життя. Імператор Траян заслав св. Климента в Корсунь на каторжні роботи у каменярні. Там був таємно вирублений храм, у якому святий охрестив сотні людей. За наказом Траяна Климент був підданий мученицькій смерті, а тіло його з якорем на шиї кинуте в море. У 860 р. мощі св. Климента були віднайдені просвітником слов’ян св. Кирилом, котрий відвідав Корсунь на своєму місіонерському шляху до хозар. Святі мощі були покладені в кафедральному храмі Корсуня – базиліці св. Петра. Частину їх, як дорогоцінну реліквію, св. Кирило приніс у Рим, де їх поклали у церкві св. Климента; у цьому ж храмі поховали й самого Кирила.

“Слово на обновлення Десятинної церкви” XI ст. свідчить, що св. Климент, посланий Богом з Риму через Корсунь у Руську країну, щоб утвердити там християнство, є непорушною основою Церкви Христової, істинним заступником Русі, вінцем Києву – великій митрополії і матері всім містам. Автор “Слова” говорить, що св. Климентом “руські князі похваляються, святителі тріумфують, ієреї звеселяються, ченці радіють”,

а люди, що приходять до його мощей, освячують свої душі й тіла [116]. Як повідомляє Київський літопис, у 1147 р. головою св. Климента, без санкції Константинопольського патріарха, собор руських єпископів на Київську кафедру поставив русича Клима Смолятича [77, с. 208].

Як бачимо, у “Святительському чині” головного вівтаря св. Софії особливе місце надано тим отцям Церкви, культ яких особливо зріс за Володимира Святославовича [89, с. 125–127].

Певна тенденція простежується і в підборі архідияконів. Представлені тут архідиякони Стефан і Лаврентій – святі, що жили в різний час і в різних місцях. Відомо, однак, що їхні мощі зберігалися разом у присвячених їм церквах Константинополя і Риму.

Архідиякон Стефан – апостол з числа сімдесяти і першомученик – був першим з семи дияконів християнської Церкви. Його забили камінням через брехливе звинувачення у святотатстві. У “Діяннях апостолів” наводиться його полум’яна промова на захист християнства, яку він виголосив перед загибеллю. Ця промова стала справжнім сповіданням віри і не дивно, що з нею багато в чому перегукується промова грецького філософа-місіонера, який прийшов у Київ учити вірі князя Володимира перед його хрещенням. Двірцевий храм першомученика Стефана у Константинополі мав першорядне значення у житті імператорської сім’ї, особливо її жіночої половини: тут відбувалося шлюбне вінчання осіб царської фамілії, тут нове імператорське подружжя влаштовувало прийом придворних, звідси, з вікон храму, імператриця спостерігала за подіями на іподромі – форумі візантійців.

Певна річ, культ мучеників Стефана і Лаврентія, мощі яких були головною святинею царгородської церкви св. Стефана, мав особливе значення для подружжя хрестителів Русі: дружина Володимира Анна була візантійською царівною, заміжжя якої зіграло вирішальну роль у хрещенні Русі.

Загалом вівтарні мозаїки св. Софії дають зримий образ Церкви – Царства Божого, в яке вступає християнська Русь. Тут

виявлено ключові моменти Літургії, що знаменують народження Церкви, – “Святительський чин”, що репрезентує нам архієреїв, яким передують архідиякони, є прообразом входу з Євангелієм (Малий вхід). У давній Церкві Малий вхід був входом до храму процесії християн, який символізував входження їх у Царство Боже. Розміщена над “Святительським чином” “Євхаристія” зображує ключовий момент Літургії вірних, що звершується після Великого входу, коли у вівтар вносили Святі Дари – євхаристичні хліб і вино. Причащаючись Тілом і Кров’ю Христовою, віруючі вручають себе Богові, стають його Церквою.

Осяваючи вівтар молитовним рухом рук, Богоматір Оранта виступає узагальнюючим образом Церкви земної, яка предстоїть у вічній молитві Церкві небесній, уособлюваний Христом Пантократором.

З постаттю Богоматері Оранти ідейно пов’язані образи пророків Мойсея і Аарона, що зображені на стовпах тріумфальної арки (постать Мойсея виконана олією на місці втраченої мозаїчної)⁷. Звернені одна до одної постаті світського і духовного вождів Божого народу прообразовують князя і митрополита – хрестителів Русі [89, с. 131–132].

Можна уявити собі, який грандіозний ансамбль становили вівтарні мозаїки разом з Церквою землею, яка молилась у храмі. На горньому місці, під зображеннями вселенських отців Церкви, воссідали дванадцять єпископів Русі з митрополитом у центрі – символ Христа з дванадцятьма апостолами. Коли митрополит сходив на горнє місце, обабіч нього ставали два диякони. На нижній сходинці, біля ніг єпископів, розміщувалися священники, а миряни пристояли цій ієрархії, яка поєднувала їх з Царством Небесним. Відтак усе зібрання живих і зображених ликів становило єдине ціле, священний сонм Церкви Христової, у лоні якої віднини перебуває християнська Русь.

Тема хрещення Русі відбилася також у присвяченні і фресковому живопису вівтарів собору, особливо жертовника і дияконника, які фланкують головний вівтар. У жертовнику, що

⁷ На зіставлення в стінопису Мойсея та Аарона, як вождів народу Божого, натрапляємо в низці пам’яток цього періоду [39], тому вважаємо, що в Софії Київській в давнину навпроти Аарона також фігурував Мойсей

знаходиться на північ від головного вітвара, зберігався літургійний посуд і відбувалася проскомідія – початкова частина Літургії. З огляду на те, що жертovníк був місцем ієреїв, він присвячений апостолу Петру – покровителю святительського сану і першохрестителю язичників.

Ця функціональна особливість акцентована зображенням першосвященика Аарона, постать якого звернена у головний вітвар з боку жертovníка, та Іоана Хрестителя, написаного біля входу в жертovníк. Відповідно до його присвячення, тут зображені сцени “Проповідь Петра”, “Хрещення іудеїв”, “Хрещення язичників”, “Виведення Петра ангелом з темниці”. Сцени втілили найважливіші діяння св. Петра щодо створення Церкви – проповідь Євангелія в день П’ятидесятниці після зішестя на апостолів Духа Святого, хрещення тисяч іудеїв під впливом його промови, створення першої християнської общини, хрещення Петром язичників у домі римського сотника Корнилія і, нарешті, чудесне звільнення з темниці засудженого на смерть Петра, що засвідчило всемогутність Спасителя і сприяло зростанню його Церкви. Сотник Корнилій – літописний прообраз Володимира [77, с. 76], тому можна припустити, що у фресках йдеться про діяльність першого Київського митрополита в домі (державі) Володимира щодо навернення язичників.

У дияконнику собору, який прилягає до головного вітвара з півдня, зберігався богослужебний одяг, який подавався священикам дияконами, що перебували тут під час відправ. Саме тут правляче княже подружжя слухало Літургію, про що знаємо з візантійських і давньоруських джерел. Тому дияконник присвячений батькам Діви Марії – святим Йоакиму та Анні, котрі уособлюють праведне подружжя, яке подарувало світові Богородицю – Церкву. Крім того, у присвяченні дияконника звучить ім’я однойменної святої – покровительки княгині Анни. Зовсім не випадковим є те, що постать Мойсея – прообразу Володимира Святого, звернена в головний вітвар з боку дияконника, а також те, що біля входу до дияконника міститься

фрескове зображення Богоматері Оранти – символу Церкви і покровительки княжої влади.

Великий протоевангельський цикл дияконника вміщує сцени “Благовіщення Анні”, “Зустріч біля Золотих воріт”, “Різдво Марії”, “Введення у храм”, “Вручення Марії кокцина і пурпу-



Рис. 14.
*“Цілування Марії
та Єлизавети”.
Фрагмент
фрески
XI ст.*

ра”, “Заручини Марії і Йосипа”, “Благовіщення біля колодязя”, “Благовіщення біля прядки”, “Цілування Марії і Єлизавети”. Стінопис розповідає про дитинство й заміжжя Богоматері, і ця розповідь ґрунтується на Протоевангелії від Якова – брата Ісуса і сина Йосипа від першого шлюбу. Вона розпочинається Благовіщенням матері Богородиці – Анні про майбутнє народження у неї Марії. Одночасно Благу Вість отримав Йоаким, котрий

пас стада свої. Чоловік і жінка поспішили назустріч одне одному з радісною звісткою і зустрілися біля Золотих воріт Єрусалима. Через три роки після народження Марію було введено батьками у храм Господній, де вона жила і виховувалась до повноліття. Потім Господь обрав їй у чоловіки праведного вдівця Йосипа, з яким і заручили юну Марію. Чиста перед Богом, Марія була обрана жерцями у число семи дів з роду Давидового,

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 15.
*“Явлення
архангела
Валаамові”.
Фрагмент
фрески
XI ст.*

щоб виготовити завісу для Єрусалимського храму. Коли кинули жереб, що кому пряхти, Марії дісталася пряжа пурпурового (царського) кольору, з якою вона й повернулася додому. Взявши глечик, Марія пішла по воду і почула біля колодязя привітання ангела. Злякавшись, вона поквapiлася додому і, взявши пурпур, почала пряхти. Тоді постав перед нею ангел і провістив Марії майбутнє народження нею Спасителя.

Загалом протоевангельський цикл проводить тему Боговтілення, тобто явлення Христа у світ з його спасительною

місією. Сама ж специфіка підбору сцен циклу, де акцентуються теми Благовіщення, Стрітіння (зустрічі), Заручин і Божественного призначення, змушує згадати епізоди біографії Володимира й Анни.

На південь від диаконника розташований вітвар, присвячений архангелу Михаїлу – архістратигу (вождю) Небесних сил, який вважався покровителем Києва, тому його образ фігурує на гербі міста. Тут бачимо сцени “Єдиноборство з Яковом”, “Скинення Сатани” (на склепіннях біля вітваря), “Явлення архангела Валаамові”, “Явлення Ісусу Навіну”, “Явлення Захарії” (на склепіннях нави). У першій сцені зображено епізод з Книги Буття, де йдеться про боротьбу патріарха Якова з ангелом Господнім, тобто про Богоявлення вождю обраного народу, про отримання ним Божого благословіння на вище покликання внаслідок духовної й тілесної боротьби. Фреска “Скинення сатани” ілюструє сюжет з Апокаліпсиса, де у символічних образах змальовується пов’язана з народженням Церкви Христової небесна війна добрих і злих сил, внаслідок якої диавол був скинений архангелом Михаїлом з неба на землю. Сцени на склепіннях нави акцентують тему Богоявлення, ілюструючи явлення архангела месопотамському волхву Валааму, Ісусу Навіну – вождю ізраїльтян і спадкоємцю Мойсея, а також іудейському священику Захарії – батькові Іоана Хрестителя. Ці сюжети ілюструють створення Християнської Церкви, предтечею якої була Церква старозаповітна.

Знаменно те, що героями фрескового циклу у вітварі стали літературні прообрази Володимира – Яків та Ісус Навін, котрі були керманичами народу Божого. Дві ключові сцени – “Єдиноборство з Яковом” та “Скинення сатани”, що розміщені на склепінні перед вітварем, натякають на прийняття Володимиром християнства.

Північний бічний вітвар собору, що перебуває у дзеркальній симетрії до вітваря архангела Михаїла, присвячений великомученику Георгію. Таку присвяту зазвичай пов’язують із прагненням Ярослава Мудрого, у хрещенні Георгія, прославити

свого небесного патрона. Але ідейна єдність у присвяті віварів храму-меморіалу дає змогу думати, що й тут відбито тему Хрещення Русі. Саме св. Георгію князь Володимир присвятив перший храм у Києві, зведений після хрещення киян, про що свідчать літописи. Ім'я Георгій хреститель дав одному із своїх старших синів – Ярославу одразу після взяття Корсуня, очевидно, на честь цієї події, що сталася напередодні дня св. Георгія. Вшанування св. Георгія на Русі багато в чому зумовлене тим, що цей святий прославився своїм подвигом дракоборця, тобто переможця диявола, з яким асоціювалося язичництво. Після мученицької смерті 23 квітня (6 травня) 303 р. від рук катів імператора-язичника Діоклетіана св. Георгій неодноразово являв чудеса, головним з яких було знищення змія (дракона), що жив у озері поблизу Бейрута і пожирив місцевих жителів.

Фрески віваря ілюструють епізоди життя св. Георгія, які мали особливе значення для замовників собору: “Свідчення віри перед Діоклетіаном”, “Цариця Олександра перед св. Георгієм”, “Допит Георгія проконсулом Магнетієм”, “Претори Анатолій і Протолеон перед св. Георгієм”, “Мучення св. Георгія в рові з вапном”, “Мучення св. Георгія списом”. Тут оповідається про знатного юнака Георгія, який служив в імператорській гвардії Діоклетіана. За часів особливо жорстоких гонінь Георгій з'явився до сенату, де відкрито засвідчив віру Христову. Йому було поставлено запитання, з яким Понтій Пілат звертався до Христа: “Що є істина?” На це святий відповів: “Істина є сам Христос, якого ви гоните”. Імператор намагався умовити Георгія відступитися від віри і принести жертву язичницьким богам у храмі Аполлона. Отримавши відмову, від піддав Георгія страшним тортурам, але святий переніс усі муки й чудом залишився живим. Багато хто увірував тоді в істинного Бога, в тому числі й цариця Олександра. У храмі Аполлона вона припала до ніг Георгія, який знищив ідолів, і відкрито визнала себе християнкою. Імператорські гвардійці (претори) Анатолій і Протолеон, як таємні хрис-

тияни, також у присутності імператора і його почту сповідали Христа. Святи Георгій, Олександра, Анатолій і Протолеон, які прийняли мученицьку смерть, прославляються разом 6 травня.

Симетричний циклові Михайлівського вівтаря житийний цикл св. Георгія перебуває у внутрішньому смислового зв'язку з ним. Подібно до архангела Михаїла, великомученик Георгій прославлявся як переможець диявола, тому у присвяті цих вівтарів перегукується тема скинення сатани, тобто язичництва: Михаїлом – на небі, Георгієм – на землі. Проте фрески св. Софії акцентують не воїнський, а мученицький подвиг св. Георгія, причому серед діянь великомученика обрані ті, котрі підкреслюють його місіонерське служіння. Дві головні композиції – “Цариця Олександра перед св. Георгієм” і “Допит Георгія Діоклетіаном” тут, як і в Михайлівському вівтарі, винесені на склепіння біля вівтаря. З огляду на те, що північна половина храму традиційно вважалася “жіночою”, ці сцени можуть символізувати християнську звитягу княгині Анни, яка в ім'я віри вирушила в далеку північну країну, переживши, за свідченням літопису, тяжку душевну драму. Джерела повідомляють також про роль Анни в особистому хрещенні Володимира, про будівництво нею численних храмів на Русі, про її пожертви Десятинній церкві, про те, що вона була співавторкою Володимира в укладенні церковного Статуту. Авторитет “цариці Володимирової” був таким високим, що її поховали в мармуровій гробниці, яка стояла поруч з гробницею Володимира у вівтарі св. Климента Десятинної церкви. Отже, княгиня Анна розглядалася своїми сучасниками як соратниця хрестителя Русі. Недаремно Ярослав Мудрий назвав своїх дітей на їхню честь – Володимиром і Анною. Високий соціальний статус княгині Анни, котра була в числі замовників св. Софії, відбився в архітектурі та живопису собору. Княгиня мала приміщення на північних хорах, куди піднімалася зі своїм почтом сходами північної вежі. До вежі вів багато прикрашений портал, що розміщувався поруч з головним входом до собору.

Вівтарі на хорах присвячені особливо шанованим на Русі святым – Миколаю Чудотворцю та Андрію Первозваному. Біля вівтаря св. Миколая, на північних хорах, з давнини і до 30-х років ХХ ст. знаходилася знаменита чудотворна ікона Миколая Мокрого, яка, на думку деяких дослідників, що бачили її, була сучасницею Хрещення Русі за Володимира. Наприкінці ХІ ст. за князювання Всеволода Ярославовича, ікона створила чудо – біля неї було знайдено живим немовля, котре втопилося у Дніпрі. За цією іконою вівтар має назву Миколая Мокрого.

Ця, втрачена нині, ікона розміщувалася в іконостасі Миколаївського вівтаря, праворуч від царських врат, у срібному позолоченому окладі (1840 р.), що замінив собою срібні ризи, влаштовані 1761 р. Ці ризи, як цінна реліквія, були на копії ікони, встановленій над входом у Софійській дзвіниці. На іконі у віршованій формі розповідалось про чудо з немовлям, яке вона створила. Чудо софійської ікони прославляється вже у київському житті св. Миколая, складеному наприкінці ХІ ст.

Очевидно, культ св. Миколая мав особливе значення для жіночої половини княжої сім'ї, адже з Києво-Печерського Патерика відомо, що в першій третині ХІ ст. у Києві існував жіночий Миколаївський монастир і його покровителькою була велика княгиня.

Культ Миколая Чудотворця на Русі виявляє корсунські корені завдяки численним спискам “Повісті про принесення чудотворного образу святителя Миколая з Корсуня в Зарайськ”. Про те, що Володимир був ініціатором поширення на Русі культу цього найпопулярнішого у всьому християнському світі святого, свідчить присвята йому вівтаря Десятинної церкви, на рештках якого згодом був споруджений невеликий дерев'яний храм, що перейняв назву вівтаря. За даними джерел, після нашествия орд Батия від давнього Десятинного храму залишилися “церква святителя Миколая”.

Присвята жіночої половини княжих хорів св. Миколаю перегукується з присвятою розташованого під ним Георгіївсько-

го вітваря, у фресках якого прославляються діяння Анни. Княгиня свідчила віру Володимирові, бо джерела повідомляють, що коли Володимир у Корсуні осліпнув, Анна переконала князя хреститися і під її впливом він прийняв “святую християнську віру”. Святитель Миколай був захисником православ’я на Першому вселенському соборі в Нікеї (325 р.). Він – сподвижник імператора Костянтина в утвердженні на Соборі Символу віри і в засудженні аріанської ересі. Подібно до Георгія, Миколай свідчив віру перед Діоклетіаном, за що був кинутий до темниці.

Апостола Андрія Первозваного шанують як провісника християнства на Русі і засновника її Церкви. За переданням, виповнившись Духа Святого на день П’ятидесятниці, апостол Андрій проповідував Євангеліє на Русі і встановив хрест на київських горах. Там, де нині стоїть Андріївська церква, апостол провістив Києву майбутнє великого християнського центру.

У західній частині хорів намальовані старозаповітні сюжети, що слугують прообразами подій Нового Заповіту, які зображені біля вітварів. На північних хорах розміщені фрески “Три отроки в печі вогняній”, “Гостинність Авраама”, “Таємна вечеря”, “Цілування Іуди”; на південних – сцени “Зустріч Авраамом трьох подорожніх”, “Жертвоприношення Авраама”, “Чудо в Кані Галілейській”.

Старозаповітні сцени взяті з Книги Буття і Книги Пророка Даниїла. Вони розповідають про історію патріарха Авраама – засновника старозаповітної Церкви, котрому Бог явився в образі трьох ангелів, що уособлювали Трійцю. Авраам виявив їм гостинність і отримав обітницю про майбутнє народження у нього сина, який услід за батьком мав стати патріархом народу Божого. Цим обіцанням нащадком став Ісаак, однак Авраам мусив його за велінням Бога принести в жертву, щоб довести свою вірність. Коли Авраам заніс ножа над сином, ангел Господній з неба зупинив його, бо Авраам витримав випробування. Озираючись, Авраам угледів барана, що заплутався

в хащах рогами, його він і приніс у жертву замість Ісаака. Так історія Ісаака стала прообразом смерті і воскресіння Христа.

Звертає на себе увагу те, що в стінопису зроблено особливий акцент на історії патріарха Авраама, котрому присвячені три з чотирьох старозаповітних сцен. У давньоруській літературі Аврааму уподібнюється Володимир Святий: князь “возлюбив Авраамове житіє, і наслідувати почав його страннолюб-

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 16.
*“Зустріч
Авраама з трьома
подорожніх”.
Фрагмент
фрески
XI ст.*

ство”, себто гостинність, яка прославляється фресками хорів [89, с. 153].

Дія сюжету “Три отроки в печі вогняній” з Книги Пророка Даниїла розгортається значно пізніше. Наприкінці VII ст. до н.е. вавілонський цар Навуходоносор завоював Єрусалим і ввів ізраїльтян у 70-річний полон. Серед бранців виявився знатний юнак з роду Давидового – Даниїл і три його товариші – отроки Ананія, Мисаїл і Азарія. Їх, завдяки царському походженню, розуму і вроді, було взято в услужіння до Навуходоносора. Коли вавілонський цар наказав отрокам вклонитися золотому істу-

канові, вони відмовилися. Вкинуті за наказом царя у вогняну піч, отроки залишилися неушкодженими, бо їх урятував посланий Богом ангел. Вражений чудом, Навуходоносор визнав Єгови Всевишнім Богом і прославив його по всій імперії.

З цим сюжетом перегукується популярна у Візантії і на Русі версія хрещення росів, яке, очевидно, сталося за князя Аскольда. У “Життеописі Василя”, написаному дідом княгині Анни Костянтином VII Багрянородним, розповідається, що за імператора Василя I Македонянина (867–886 рр.) на Русь було послано архієпископа, котрий мав навести “войовничий і безбожний” народ росів. Єпископ запропонував варварам св. Євангеліє і розповів про деякі чудеса Спасителя, звернувся святигель і до Старого Заповіту. Росів особливо вразила історія чудесного спасіння трьох отроків, і вони почали вимагати повторення чуда. Святигель вкинув у піч Євангеліє, і після того, як вогонь згас, усі побачили, що книга залишилася неушкодженою. Вражені чудом, роси без вагань прийняли хрещення [15, с. 50–51].

Очевидно, історія трьох отроків розглядалася на Русі як священний прецедент її хрещення. Даний висновок можна підтвердити ще одним відомим у Візантії та на Русі переданням. У “Житіях святих єпископів херсонських” оповідається про те, що 325 р. Костянтин Великий послав у Корсунь для хрещення його жителів єпископа Капітона. Святителя вороже зустріли місцеві язичники і, подібно до трьох отроків, його вкинули у палаючу піч, звідки він вийшов неушкодженим. Це переконало язичників у істинності християнської віри і привело їх до хрещення. Про чудо доповіли отцям Нікейського собору, що проходив під егідою Костянтина. Тому святигель Миколай, котрий благословив на Соборі чудо в Корсуні, а також надихнув Костянтина на благі справи, мав розглядатися як небесний покровитель навернення Володимира – “нового Костянтина” руської книжності. Це тим більш вірогідно, що з князем також сталося чудо в Корсуні: завдяки хрещенню він прозрів після хвороби очей, що трапилася з ним тут.

Розглянувши старозаповітні сюжети в західній частині хорів, глядач, прямуючи до вітаря, підходить до кульмінаційних сцен, взятих з Євангелія. Це фрески “Чудо в Кані Галілейській”, “Таємна вечеря” і “Цілування Іуди”. Перша сцена, що намальована на стіні південних хорів, розповідає про чудесне перетворення Христом води у вино на весіллі в Кані Галілейській. Це чудо сталося на початку служіння Ісуса у невеликому селищі біля Назарета, де Христос разом з матір’ю Марією і учнями взяв участь у весільному бенкеті. Коли гості випили все вино, Христос звелів наповнити водою шість кам’яних водоносів, що слугували для ритуального очищення. Розпорядник бенкету, скуштувавши воду, покликав нареченого й заходився докоряти йому, що той подав добре вино наприкінці бенкету. Це було першим явленням слави Христа, коли, дізнавшись про чудо, учні увірували в нього, як у Бога. Відтак чудо в Кані поклало початок створенню християнської Церкви.

У Новому Заповіті подружній союз порівнюється з союзом Христа і Церкви, тому даний сюжет цілком міг бути пов’язаний з ідеєю створення Руської Церкви. З огляду на те, що вирішальним моментом у наверненні Русі був шлюб Володимира й Анни в Корсуні, можна гадати, що фреска символізує чудо духовного й фізичного прозріння Володимира. Очевидно, не випадково вона виділяється своїми розмірами і розташуванням біля вітаря “чоловічої” половини хорів.

Навпроти сцени “Чудо в Кані Галілейській” на стіні північних хорів розміщені сюжети “Таємна вечеря” і “Цілування Іуди”⁸. Ці епізоди завершують розповідь про служіння Ісуса щодо створення месіанської общини. Таємна вечеря – остання спільна трапеза Христа з учнями, яка відбулася напередодні іудейської Пасхи. Під час вечері Христос звістив учням, що один з них зрадить його. Після того, як Іуда Іскаріот шез із дому під покровом ночі, щоб учинити свою зраду, Христос, поблагословивши хліб і вино, подав їх учням як свої Тіло й Кров, установивши цим таїнство Євхаристії. Потім Ісус з учнями відправився на гору Єлеонську в Гефсиманію, щоб помолитися й підготувати-

⁸ Останню фреску після її відкриття в середині XIX ст. поновлено як “Цілування Іуди”. Проте у 50-ті роки XX ст. В. Лазарев визначив її як “Чудо помноження хлібів”, відповідно до своєї концепції зв’язку розмалювання хорів темою Євхаристії [63, с. 47]. Цю атрибуцію він висунув, коли було відкрито лише постать апостола Петра, який виходив з будинку Нині, коли відкрито дві третини сюжету, можна стверджувати хибність його висновку і правильність атрибуції середини XIX ст.

ся до своєї жертвовної смерті. Сюди Іуда привів озброєну варту і, поцілувавши Христа, дав їй знак, що це і є той, кого їм потрібно взяти. Після цього сталася хресна смерть Христа, яка була викупною жертвою за весь грішний рід людський.

Тема сакральної трапези, що розкривається в розмалюванні хорів, містить у собі ідею Церкви. У Новому Заповіті Христос і апостоли, які зібралися за святковим столом, уособлюють месіанську общину. Така ж ідейна спрямованість теми у Старому Заповіті. У Книзі Соломонових притч читаємо, що Божественна Премудрість, як будівничка Царства Божого, посилає слуг (пророків і апостолів) зібрати людей на духовний бенкет у свій дім, або Церкву. Можемо вважати, що сюжети хорів прославляють діяльність рівноапостольних хрестителів Русі, котрі привели свій народ на бенкет Божественної Премудрості – св. Софії. Важливо зазначити, що первісний задум декоративної програми не був порушений і наприкінці XI – на початку XII ст., коли у південне членування західної галереї була вбудована хрестильня, присвячена патрону Володимира – св. Василю Великому. У фресках хрестильні явно акцентується особисте хрещення Володимира: на склепінні її вівтаря розміщена сцена “Хрещення Христа”, над якою фігурує образ св. Василя Великого.

Сцена “Хрещення” з патрональним святим Володимира – Василиєм Великим тісно пов’язана з композицією XI ст. “Сорок севастіїських мучеників”, що декорує стіну південної вежі, до якої прибудована хрестильня.

З огляду на те, що західний вхід до храму, а також розташована тут хрестильня сприймалися як символи приходу до християнства, тема хрещення Русі, яка звучить у композиції “Сорок севастіїських мучеників”, була розвинена появою у хрестильні на зламі XI–XII ст. сцени “Хрещення” з ключовим образом св. Василя Великого [89, с. 133–161].

Крім великих оповідальних сцен, стінопис св. Софії містить величезну кількість одноосібних фресок⁹. У пантеоні святих собору – понад 500 образів, але лише біля деяких з них зберегли-

⁹ Проблема персоніфікації святих Софійського собору розглядається в монографії “Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской” [89, с. 161–184].

ся давні написи. Проте з'ясувати імена багатьох святих неважко, бо завдяки своїй популярності у християнському світі вони легко впізнаються. Привертають увагу чудові за своєю одухотвореністю образи апостолів Петра й Павла, святителя Миколая Чудотворця, цілителя Пантелеймона, святого воїна Євста-

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 17.
*Апостол Павло.
Фреска
XI ст.*

фія Плакіді і багатьох інших християнських подвижників. Ці образи вражають не лише своєю внутрішньою та зовнішньою красою, але й життєвою правдивістю тих глибоких переживань, які втілені в них художниками. Дивлячись на святих, ми начебто проходимо разом з ними через трагічні випробування, глибоко усвідомлюємо їхню перемогу над смертю і злом.

ПершOVERховні апостоли Петро й Павло намальовані на стовпах нави жертovníка, навпроти один одного. Як покро-

вители церковних ієрархів, вони зображені поруч з тим вітатрем, де священники здійснювали проскомідію – приготування до Літургії. Як і в інших пам'ятках, святі Петро й Павло зображені тут як сподвижники. З притиснутим до грудей Євангелієм, вони уособлюють архієреїв і проповідників Слова Божого: Петро благословляє паству, Павло вказує на Євангеліє. У Павла підкреслено високий лоб мислителя, весь він дихає аскетизмом, впевненістю у правоті своєї справи. Лице Петра, опущене кучерявим сивим волоссям і маленькою борідкою, позначено великою внутрішньою енергією.

Брат апостола Андрія Первозваного Симон перший сповідував Христа Месією, Сином Божим, і Христос нарік його новим іменем – Петро, себто “камінь”, на якому Спаситель обіцяв звести свою Церкву. До свого покликання апостол Петро був рибалкою, мав сім'ю, проте залишив усе і пішов за Учителем. Євангеліє змальовує нам надзвичайно живий образ цього відданого Христу, дуже емоційного апостола, не позбавленого однак людських слабкостей. Він був єдиним з усіх учнів, котрий став на захист Христа, коли його прийшли взяти на муки і смерть, проте він і єдиний, хто тричі відрікся від Учителя у дворі суду. Своє відречення Петро спокутував щирим каяттям і подвижницьким служінням Ісусу.

Апостол Павло до навернення називався Савлом. Він народився у кілійському місті Тарсі у знатній іудейській родині і мав право римського громадянина. Християнином Павло став уже після Вознесіння Христа. До цього він був ревним гонителем християн, але одного разу на шляху до Дамаску, куди він ішов переслідувати віруючих, йому явився Христос. Після цього Павло охрестився і присвятив життя проповіді Євангелія серед язичників. З двадцяти одного послання апостолів Павло написав тринадцять. Крізь рядки його послань проглядає незламна натура апостола, для котрого віра була рівнозначною життю. Чільне місце в його посланнях належить проповіді любові до Бога, яка проявляється через любов до ближнього.

ПершOVERховні апостоли здійснили справжню християнську Одиссею, створивши багато громад з іудеїв та язичників, і тому їх шанують як засновників Церкви. Як численні місіонери, вони прийняли страждання за віру і були закатовані в Римі

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 18.
*Миколай
Чудотворець.
Фреска
XI ст.*

за часів імператора Нерона (близько 67 р.). Їх пам'ять святкується 12 липня.

Фрескові зображення апостолів Петра й Павла у св. Софії змушують згадати церковне передання, згідно з яким Володимир Святий привіз із Корсуня ікону з їхнім зображенням, принесену згодом у дар Новгородському Софійському собору. Молячись на величні образи, сучасники хрестителя Русі звер-

талися до них зі словами Іоана Золотоустого: “Петро – початок православ’я, великий священнослужитель Церкви... Павло – великий проповідник істини, слава Всесвіту, пильний керманець Христової Церкви”.

Серед ікон, принесених князем Володимиром у Київ з Корсуня, була, найімовірніше, й ікона Миколая Чудотворця, що зберігалася на хорах св. Софії. Про популярність цього святого на Русі, його особливу значущість для замовників собору свідчить те, що його образ зустрічається у св. Софії п’ять разів: у “Святительському чині” головного вітара, у центральній наві, на південних хорах, у північній зовнішній і південній внутрішній галереях. Вражає образ святителя Миколая у центральній наві, де він репрезентований як незламний ревнитель православ’я. Його суворий тонкий лик виражає напружену роботу думки християнського інтелектуала, він явлений глядачеві як податель святині і проповідник істини. Св. Миколай Чудотворець був архієпископом м. Мир у Лікії (Мала Азія). Він – великий християнський святий, котрий прославився своїми чудотворіннями. Головною справою його життя була боротьба з язичництвом і єресями, утвердження християнства. Св. Миколай вважається загальним заступником, прохачем за весь світ, помічником тим, хто плаває і мандрує, його шанують як “нового Ноя”, який дає порятунок людям у своєму ковчезі. Пам’ять св. Миколая урочисто відзначається двічі на рік – 19 грудня (день кончини) і 22 травня (перенесення мощей).

Навпроти Миколая Чудотворця зображено великомученика і цілителя Пантелеймона. Святий постає зовсім юним, із вродливим відкритим обличчям. Його образ вражає юнацькою чистотою і водночас великою внутрішньою силою. Святий тримає в руках коробочку з ліками і виступає як цілитель людських тіл і душ. Св. Пантелеймон народився у Нікомідії (Мала Азія) в родині знатного язичника, був названий батьками Пантолеоном (“по всьому левом”), та Бог назвав його Пантелеймоном, себто Багатомилостивим, через його милосер-

дя і жалісливість. Юнаком він вивчив медицину і так уславився своїм лікарським мистецтвом, що імператор Максиміан вирішив зробити його придворним лікарем, та Пантелеймон, котрий глибоко увірував у Христа, присвятив своє життя стражденим і убогим. Отримавши багату спадщину, він почав допомагати злиденним, безкоштовно лікував хворих, зцілюючи їх іменем Христа. На нього донесли імператору, який намагався умовити святого спростувати донос і принести жертву ідолам. Коли він відмовився, його повісили на дереві й почали рвати тіло залізними кігтями, потім розтягували на колесі, кидали в кипляче олово, але він залишався неушкодженим. 9 серпня 305 р. святий Пантелеймон був страчений. Його мощі розійшлися частинками по всьому світу. Особливо багато їх у монастирях на святій горі Афон, де з XI ст. існує Руський монастир св. Пантелеймона. У соборному храмі монастиря як найбільший скарб зберігається багатоцілюща голова святого великомученика.

Поруч із святими Миколаєм і Пантелеймоном зображений св. воїн і великомученик Євстафій Плакіда, пам'ять якого святкується 3 жовтня. Шляхетна врода святого, його сповнений внутрішньої гідності й сили образ передають нам тип римського патриція і полководця. Вже в XI ст. його житіє було перекладено на Русі і користувалося тут великою популярністю. У ньому розповідається, що за часів імператора Траяна жив у Римі славний і багатий полководець, відомий своїми перемогами в Іудеї. Мав він добродішну дружину і двох синів. Плакіда і його сім'я, хоч і не знали Бога, були щедрими й милостивими до всіх. Одного разу на полюванні, коли Плакіда гнав оленя, трапилось чудо: поміж рогів оленя він побачив хреста і на ньому розп'ятого Христа. Тоді увірував Плакіда в Христа і був охрещений під іменем Євстафій. Разом з ним хрестилася і його сім'я; дружина дістала ім'я Феопістія, а сини – Агапій і Феопіст. Ставши християнином, Євстафій відмовився від військової кар'єри, змінив багатий одяг на лахміття і почав жити далеко від батьківщини, при-

ховуючи свій високий сан. Імператор прагнув повернути до себе уславленого полководця, та марно. За часів імператора Адріана св. Євстафій Плакіда і його сім'я були спалені всередині мідного бика.

Особливо вражаючим сюжетом життя св. Євстафія було чудо, що трапилося з ним на полюванні. Його ілюструють численні середньовічні пам'ятки живопису, про нього згадує літописець Нестор у "Читанні про Бориса і Гліба". Нестор порівнює зі св. Євстафієм Володимира Святославовича: як і Євстафію, Бог дав князю знамення, після чого Володимир хрестився сам і охрестив свою сім'ю.

На сусідньому стовпі, навпроти Плакіди, бачимо образ візантійського імператора Костянтина Великого. Його зображення відповідає описові візантійських істориків: "Костянтин Великий був середнього зросту, широкоплечим, з товстою шиєю, тому й прозвали його товстошиєм, рум'яний. Волосся на голові його було негустим і не кучерявим, а борода рідкою і необрослою навколо щік; ніс ледь орлиний, погляд левовий, лице приємне і веселе". Св. Костянтин, що відомий у всесвітній історії як Великий, видав 313 р. Міланський едикт про віротерпимість, після чого припинилися трьохсотрічні гоніння на християн і вони дістали можливість відкрито сповідувати свою віру. Відмовившись від язичництва, імператор переніс столицю імперії з Риму у Візантію, перейменований на Константинополь; 11 травня 330 р. нову столицю було урочисто освячено. Сподвижницею християнізатора Візантії стала його мати цариця Олена, котру він направив у Єрусалим для пошуків хреста, на якому було розп'ято Христа. Животворящий хрест був знайдений Оленою у 326 р. на горі Голгофі й урочисто воздвигнутий для поклоніння йому християн. Відтоді 27 вересня Церква відзначає свято Воздвиження Животворящого хреста Господнього, а 3 червня вшановує пам'ять рівноапостольних святих Костянтина та Олени.

У Давній Русі із св. Костянтином Великим порівнювали князя Володимира Святого, називаючи його "другим Костянтином".

Це порівняння проходить через віки на сторінках багатьох творів давньоруської літератури. Таким історичним паралелем надавали особливої значущості, бо бачили повторення у долі Русі священних прецедентів, зумовлених Божим Промислом.

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 19.
*Костянтин
Великий.
Фреска
XI ст.*

Характерною рисою фрескового живопису св. Софії є наявність у ньому величезної кількості святих жон, що може бути пов'язане з особливою роллю княгині як замовниці собору. Жіночі персонажі зображені в західній частині собору, де в давнину розміщувалися жінки. Серед зображень святих жон зустрічаємо дивовижні за глибиною образи Варвари, Євдокії, Софії, Віри, Надії й Любові. Вони є напрочуд живими як

людські типи, котрі водночас світяться неземною красою праведних душ.

У західній частині вітара св. апостола Петра зупиняє на собі погляд тонкий жіночий лик з м'яким овалом, що поєднує дівочу принаду з глибоким сумом. Це великомучениця Варвара, яка постраждала за часів імператора Максиміана. Вона була дочкою Діоскора – знатної й заможної людини у Геліополі Фінікійському. Втративши дружину, Діоскор всю свою любов і піклування віддав єдиній дочці, яку тримав у суворій самотності, подалі від людей. Фанатичний язичник, він вважав хри-



Рис. 20.
*Великомучениця
Варвара.
Фрагмент фрески
XI ст.*

стіянство шкідливою й небезпечною оманю, виховував дочку в язичництві. Та Варвара, дізнавшись про Христа від жінок, які прислужували їй, прийняла хрещення. За це Діоскор жорстоко побив дочку, заточив її під варту і передав до рук правителя міста. Варвару було піддано жорстоким і принизливим тортурам, а потім обезглавлено власним батьком. Це сталося 17 грудня 306 р. Святу діву глибоко шанує християнський світ,

її вважають заступницею невинно засуджених, рятівницею від наглої й насильницької смерті.

Мощі великомучениці Варвари були головною святинею Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві, куди вони, згідно з переданням, були принесені дочкою візантійського імператора Олексія Комніна – Варварою, дружиною заснов-

СОБОР СЯТОЇ СОФІЇ В КИЄВІ

¹⁰ Цікаво, що Павло Алеппський, який відвідав Київ у середині XVII ст., згадуючи мощі св. Варвари, писав, що бачив "тіло молододі дівчини з маленькими руками й ніжками". Він стверджує, що мощі св. Варвари були надіслані князю Володимирі імператором Василієм Магдлонянином через його сестру Анну [110, с. 177]



Рис. 21.
*Великомучениця
Софія.
Фреска
XI ст.*

ника монастиря Святополка Ізяславовича. Нині мощі великомучениці Варвари перебувають у соборі св. Володимира в Києві¹⁰.

Неподалік від св. Георгія намальовані великомучениця Софія та її дочки Віра, Надія й Любов [81, рис. 183–186]¹¹. Вони жили в Італії у II ст. н.е. Вдова – християнка Софія – назвала своїх дочок іменами трьох християнських чеснот. Фрески дають нам уявлення про вигляд мучениць і їхній вік: ближче до

¹¹ Аналогічні зображення в чотирьох медальйонах цих мучениць зустрічаються у печерному храмі св. Софії на о. Кифера в Греції (XI ст.), а також у Палатинській капелі в Палермо (XII ст.).

вівтаря, на північній стіні, намальована св. Софія, поруч з нею найменша дочка Любов, бо християнська любов, за словами апостола Павла, є найбільшою серед усіх чеснот. М'який, напрочуд людяний вираз обличчя великомучениці Софії дає змогу віднести її зображення до числа кращих жіночих образів собору. Ми переймаємося тим теплом, що його випромінює лик святої. Її материнська ніжність поєднується з дитячою довірливістю та безпосередністю, що висловлені в образах її дочок. Мати та її дочки наворачили багатьох у християнство. За наказом імператора Адріана їх було приведено до Риму. Закликаючи до себе сестер почергово, імператор спонукав їх принести жертву богині Артеміді, та діви залишилися непохитними. Тоді імператор звелів жорстоко катувати їх. Дванадцятирічну Віру повісили, обстругали її тіло й обезглавили. Десятирічну Надію били палицями, потім обезглавили. Третю, дев'ятирічну Любов вкинули у піч, а коли вона вийшла неушкодженою, усікли мечем. Найтяжчий карі піддали їхню матір: св. Софія змушена була дивитися на страждання дочок. Поховавши дітей, вона три дні не відходила від їхньої могили, доки не передала свою душу Господу. Пам'ять Великомучениці Софії та її дочок святкується 30 вересня.

Преподобномучениця Євдокія жила у Фінікійському місті Геліополі за апостольських часів і була страчена на початку II ст. Її чарівний образ зі зворушливим поглядом глибоких очей зображений у західній внутрішній галереї. Довгастих чистий овал, величезні очі під тонкими дугами брів, що відзначають образ прекрасної самарянки, змушують згадати життйне передання про дівчину рідкісної вроди, яка вела спосіб життя язичницької гетери. Спокушаючи знатних і заможних юнаків, вона зібрала велике багатство, але це не принесло їй щастя. Приймаючи християнство, св. Євдокія відчувала повноту життя; вона пішла у монастир і стала через рік його ігуменею. Подвижницька діяльність святої викликала невдоволення язичницької влади, і за наказом правителя міста її було обезглавлено. Пам'ять св. Євдокії відзначається 14 березня.

Образи святих собору є близькими нам не лише через втілені у них високі етичні ідеали. Вони відбивають як релігійно-моральну, так і історичну самосвідомість народу, духовно об'єднуючи нас із нашими предками. В основі єдності народного духу лежить головна подія національної історії – Хрещення Русі. Не випадково специфіка підбору і розміщення святих свідчить про намагання прославити у стінопису хрестителів Русі. Так, у наві дияконника один навпроти одного розміщені великомученик Євстафій Плакіда і імператор Костянтин Великий, з якими давньоруська література порівнює хрестителя Русі. Нарівні з Володимиром прославляється його дружина Анна, прообрази якої зустрічаємо серед святих жон. Це святі цариці Олена та Ірина, мучениця Анна, мироносиця Марія Магдалина, які повторили подвиг апостолів.

Спробуємо подивитися на мозаїки та фрески очима середньовічної людини, яка жила у світі символів, де все мало свої священні прецеденти. Ця найбільш характерна риса тогочасного світогляду дістала назву “символічного прообразування”.

Виявляється, навіть у найбільш догматичному за змістом мозаїчному декорі головного вівтаря собору замовник промовисто заявляє про себе. Зокрема, у “Святительському чині”, де зображені отці Церкви, ряд святителів починається з образів Єпіфанія Кіпрського та папи Римського Климента. Пам'ять Єпіфанія святкується 12 (25 за новим стилем) травня, в день освячення Десятинної церкви, зведеної на честь хрещення Русі. А от 11 травня значиться у Святцях як день освячення Софії Київської. Чому два головні храми Русі, народжені добою християнізації, освятили практично під одним числом? Мабуть, не випадково ця дата відкриває собою перелік свят власне Руської Церкви. Причому день освячення Десятинної церкви поєднується з днем освячення Константинополя, який святкується 11 травня. Освячення столиці Візантії, звідки прийшло до нас православ'я, середньовічні теологи трактують як заснування Церкви Христової. А освячення храму вони

ототожують з хрещенням людини, адже зримим образом Церкви як християнської громади є храмова споруда.

Як же вписується ця дата (11–12 травня) в історію хрещення Русі? З огляду на тогочасний перебіг подій можна вважати, що Володимир прийняв хрещення у Корсуні в ніч на 12 травня, яке в 989 р., коли князь узяв Корсунь, припадало на неділю, день Господній, і вважалося найкращим днем для хрещення. З Корсуня князь приніс у Київ мощі папи Римського Климента, покровителя новонавернених народів, і поклав їх згодом у Десятинній церкві.

Ось чому слідом за Єпіфанієм бачимо у “Святительському чині” образ Климента – патрона Володимира і новопосталої Руської Церкви. Особистим патроном князя був і його тезоіменитий св. Василій Великий, адже Володимир отримав хрещене ім’я Василій. Святого Василя Великого бачимо в центрі “Святительського чину”, а навпроти нього – св. Миколай Чудотворець. У ті часи руські люди мали крім язичеського ще два християнські імені: одне – загальновідоме хрестильне, а друге – таємне, молитовне, з яким зверталися до Бога і святих у своїх молитвах. Є підстави вважати, що молитовне ім’я Володимира було Миколай. Річ у тім, що за традицією неофітам давали імена їхніх хрещених батьків, а Володимир прийняв хрещення з Візантії, де тоді імператорський трон посідав Василій II, а патріаршу кафедру – Миколай II Хрисоверг. Отже, Василій було світським, а Миколай – духовним ім’ям князя. Недаремно Володимир присвятив св. Миколаю вівтарі у Десятинній церкві і в Софії, і обидва храми володіли чудотворними іконами Миколая, яких традиція пов’язувала з хрещенням Русі.

У Софії образ Миколая повторюється п’ять разів і завжди пов’язується з Володимиром. Наприклад, у південній галереї, як і в вівтарі, навпроти Миколая зображений Василій Великий, а в північній – Миколай розміщений навпроти Єпіфанія Кіпрського – святого, який знаменує собою хрещення Володимира. Саме на зображенні Миколая в північній галереї виявили

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ

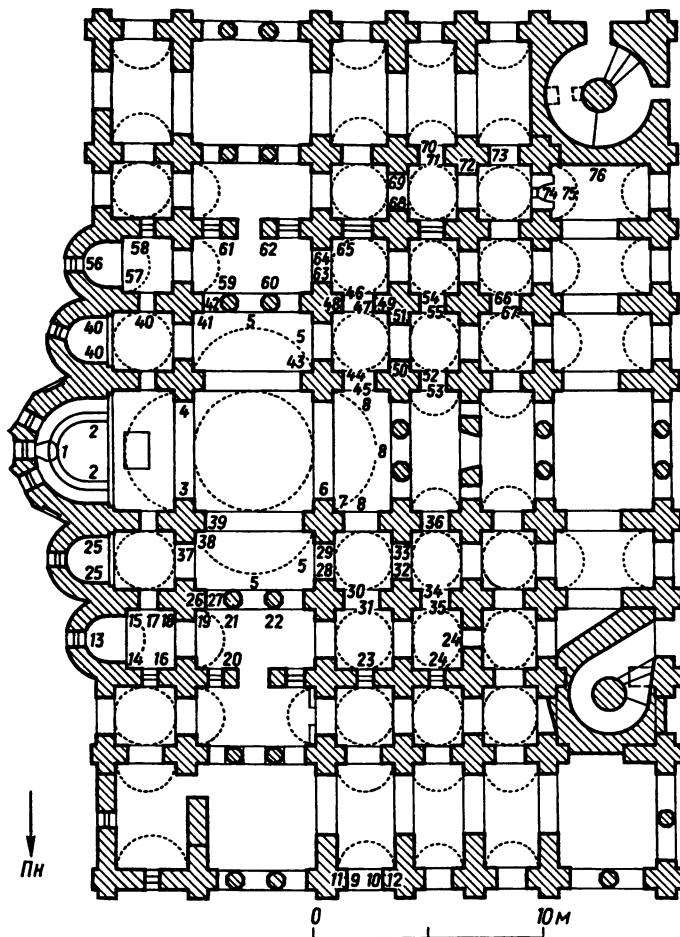


Рис. 22.
План першого
ярусу Софії
Київської.
Реконструкція
Ю. Асеева,
В. Волкова,
М. Кресального.

напис – графіті XI ст.: “Спаси, Господи, кагана нашого”. Відомо, що східним царським титулом “каган” володіли лише Володимир та Ярослав, але християнським ім’ям Ярослава було Георгій. Отже, автор напису просить Бога за Володимира, який 1014 р. тяжко захворів.

Поруч, у внутрішній галереї, на зображенні святого воїна, мабуть, хтось із дружинників Володимира видряпав його родовий знак – знаменитий тризуб, вписаний у геометричну форму з укомпонованою в неї літерою “В”.

Не виключено, що маємо в соборі й автограф самого Володимира. У центрі південних, чоловічих, хорів фігурує образ старозаповітного царя Єзекії, з яким у давньоруській книжності зіставляється Володимир. Подібні панегіричні порівняння виникали ще за життя державців і мали значення офіційної титулатури. І от на зображенні Єзекії читаємо: “Господи, поможи рабу своєму Володимирі і дай прощення гріха на день судний”. Декоративну програму побудовано так, що Володимир виступає в ній “новим Костянтином”, “новим Мойсеєм”, “другим Корнилієм”, “новим Ісусом Навіном” тощо; Анна тут – “нова Олена”, “як рівноапостольна Марія Магдалина”, “подібна до святих цариць Ірини, Олександри” [89, с. 161–184]. Саме так, через поєднання небесного й земного народжується феномен Святої Русі, народ якої вже наприкінці XI ст. візантійці називали “найбільш християнським”.

Розташування сюжетів, у яких простежується тема хрещення Русі, показане на рис. 22, де цифрами позначено: 1 – Богоматір Оранта; 2 – “Святительский чин”; 3 – Аарон; 4 – Мойсей; 5 – христологічний цикл; 6 – Ананія, Азарія, Мисаїл; 7 – Анна; 8 – княжий груповий портрет; 9 – Миколай Чудотворець; 10 – Єпіфаній Кіпрський; 11 – Адріан; 12 – Наталія; 13 – Георгій; 14 – цариця Олександра перед св. Георгієм; 15 – допит Георгія Діоклетіаном; 16 – Роман; 17 – Давид; 18 – Василій Великий; 19 – Аввакум; 20 – Георгій перед проконсулом Магнентієм; 21 – преторі Анатолій і Протолеон перед св. Георгієм; 22 – “Мучення св. Георгія у рові з вапном”; 23 – Ананія, Азарія, Мисаїл; 24 – Со-

фія, Любов, Віра, Надія; 25 – діяння Петра; 26 – Ігнатій Феофор (Богоносець); 27 – Іоан Хреститель; 28 – Павло; 29 – Петро; 30 – Аарон; 31 – невідомий апостол; 32 – Ілля; 33 – євангеліст Іоан; 34 – Ірина; 35 – Марія Магдалина; 36 – Варвара; 37 – Агапій; 38 – Феопіст; 39 – Євстафій Плакіда; 40 – протоєвангельський цикл; 41 – Єфрем Сирин; 42 – Богоматір Оранта; 43 – Симон Зилот; 44 – Миколай Чудотворець; 45 – Пантелеймон; 46 – Костянтин Великий; 47 – Євстафій Плакіда; 48 – Агапій; 49 – Феопіст; 50 – Кирик; 51 – Улита; 52 – мучениця патриціанка; 53 – свята у позі оранти; 54 – цариця Олена; 55 – Анна; 56 – архангел Михаїл; 57 – “Єдиноборство з Яковом”; 58 – “Скинення сатани”; 59 – “Явлення архангела Валааму”; 60 – “Явлення Захарії”; 61 – “Явлення Ісусу Навіну”; 62 – Костянтин і Олена; 63 – Кузьма; 64 – Дем’ян; 65 – євангеліст Іоан; 66 – Кирик; 67 – Улита; 68 – Миколай Чудотворець; 69 – Василій Великий; 70 – Ігнатій Феофор (Богоносець); 71 – Фока; 72 – Созонт; 73 – Симон Зилот; 74 – Василій Великий; 75 – “Хрещення”; 76 – “Сорок севастіських мучеників”.

Тріумфальний цикл веж. Загальний концепції ансамблю св. Софії, на нашу думку, підпорядковано й унікальний цикл вежових фресок собору. В давнину вежами піднімалися на хори члени княжої родини з почтом, що зумовило двірцеву тематику фрескового циклу цих приміщень. Реконструкція загального змісту вежових фресок утруднена як внаслідок їх пошкодження, так і через відсутність достатніх аналогій. Найбільш компетентне пояснення фрескам дали відомі візантиністи Н. Кондаков [55] та А. Грабар [34], які, розглянувши стінопис на широкому історико-культурному тлі, довели, що він являє собою оповідальний цикл, сюжету якого ілюструють придворне життя Константинополя під час Різдвяних свят.

Останніми роками набула популярності гіпотеза київського вченого С. Висоцького, який пов’язував вежовий цикл з прийомом княгині Ольги візантійським імператором Костянтином VII Багрянородним¹² восени 957 р. [26, с. 113–162]. Проте є низка обставин, що не дають змоги прийняти дану

¹² Багрянородний, чи Порфірородний – народжений у Порфіровій палаті імператорського палацу, тобто цар за народженням. Порфірородство – ознака вищої знатності у Візантії.

гіпотезу, бо вона суперечить як змістові фресок, так і середньовічній ментальності, обрядовості та іконографічним канонам. Це зумовило потребу розроблення спеціальної методики дослідження фресок, на основі якої виникла можливість запропонувати нову атрибуцію циклу [89, с. 65–122].

Вежі, що вбудовані в західний фасад собору, були ізольовані від його першого поверху й мали окремі входи ззовні. Отож, на княжі хори могла потрапити лише родина київського державця та її оточення.

Склепіння веж, піднімаючись уступами, членуються на сегменти різної форми й величини. Тут втілено символіку сходження на вищі рівні буття, що відбувається як у фізичному, так і духовному сенсі. Ймовірно, це зумовило поєднання крутих сходів з пологими майданчиками (пандусами): важкий, повільний, урочистий підйом чергується з зупинками на пандусах, де процесія, напевне, здійснювала церемоніальні акти.

Відповідно до церемоніалу, чоловіки піднімалися крученими сходами південної вежі на чоловічу, південну, половину хорів, жінки – по північній вежі на жіночі, північні, хори. Згідно з цим, центральні сюжети веж чітко розподілені за своєю тематикою: у південній вежі розміщено велику композицію “Іподром”, у північній – “Вихід цариці”. Інші епізоди циклу, що супроводжують названі композиції, є своєрідним коментарем до них – це різноманітні сцени полювань, театральних і церковних вистав.

Великі сцени оповідального характеру простилаються по стінах безперервним фризом. Склепіння вкриті декоративними композиціями, що нагадують барвисту візерунчасту тканину. У вигадливе плетиво орнаменту склепінь введено медальйони з символічними сюжетами. Система фрескового циклу веж відтворює образи небесного й земного світів: основні події розгортаються в нижньому ярусі – реальному, видимому світі; у світі верхньому, умозоровому вони фіксуються за допомогою символів.

Композиція “Іподром”, що епічно розгортається на стіні південної вежі, складається з трьох основних сцен: колісниць з візничими, які виїжджають на старт, колісниць, що мчать, і, нарешті, фінішу переможця біля Кафісми (палацу іподрому).

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 23.
*Імператор
Василь II,
візантійський
сановник і керівник
руського
посольства
в ложі іподрому.
Фреска XI ст.*

Отже, тут зображено кульмінаційні епізоди одного з заїздів, що поступово розгортається в часі. Колір сорочок візничих вказує на їхню приналежність до одного з чотирьох димів (партії іподрому): Венетів (Блакитних), Прасинів (Зелених), Левків (Білих), Русіїв (Червоних). Першою зображено колісницю Венетів, яка є переможницею заїзду, тому можна гадати, що події відбувалися за імператора, який належав до Ве-

нетів, партії столичної знаті. Балкони триповерхової будівлі Кафісми заповнені численними глядачами, вбраними в типовий одяг візантійської знаті часів Македонської династії: підперезані туніки з маніаками (наплічниками) та облягаючі білі шапочки, оторочені шовковими стрічками, що їх Н. Кондаков назвав “сарацинськими скуфейками” [53, с. 18]. З правого боку Кафісми виступає велика імператорська ложа, ліворуч від якої розміщена дещо менша ложа послів. Н. Кондаков, який першим точно атрибутував цю композицію, зазначив, що вдовища константинопольського іподрому передані тут з такими реальними подробицями, як ні в жодній з відомих йому пам’яток [55, с. 289].

Фреска цікава ще й тим, що в ній фігурує значна кількість персонажів, змальованих з великим реалізмом. Передусім звертає на себе увагу зображення імператора, що добре збереглося й відбиває його дійсні портретні риси. Він ще молода людина, образ якої, позначений жвавістю і внутрішньою енергією, передає нам характер рішучий і владний. Вольове обличчя вірменського типу з чітко окресленими рисами облямовує невелика кучерява борідка, з-під стемі (корони) виглядає коротке хвилясте волосся.

Чи можна персоніфікувати це зображення? У візантиністиці тривалий час вважалося, що художники йшли за традиційною схемою ідеалізації портретованого, не передавали його реальних рис. Проте новітніми дослідженнями доведено існування портрета у візантійському мистецтві, де передавалася не лише зовнішність, але й вік персонажів. Про це свідчать зображення однієї й тієї особи, виконані різними авторами в різному матеріалі [76]. Застосування портретності було таким загальним, що монети імператорів X–XI ст. можна одразу ж визначити за портретами правителів.

Фрескове зображення імператора у св. Софії виявляє велику подібність до образу найвидатнішого представника Македонської династії Василя II (976–1025 рр.). Цю схожість вдалося встановити завдяки візантійській мініатюрі 1019 р.,

де Василій II фігурує як переможець болгар. Ця мініатюра зберігається у Венеції, в бібліотеці св. Марка [29, с. 176–177]¹³. На фресці імператор виглядає значно молодшим, ніж на мініатюрі, тобто у св. Софії ілюстрований більш ранній епізод його життя.

Зображення Василя II у Київській Софії цілком зрозуміле, адже за його часів було укладено династичний шлюб Володимира Святославовича та рідної сестри імператора Анни, який започаткував хрещення Русі. Ця найвидатніша подія в русько-візантійських стосунках, що мала для Русі і для династії Рюриковичів вирішальне значення, могла стати сюжетом для світського циклу головного храму Київської держави.

Укладенню русько-візантійського союзу передувала низка драматичних для Василя II подій, коли у 987 р. тридцятирічний імператор потрапив у безвихідь внаслідок феодального заколоту Варди Фоки. Арабський історик Ях'я Антіохійський повідомляє, що Василій II звернувся по допомогу до Володимира. Наслідком переговорів між ними була “угода про свояцтво”, яка передбачала одруження Володимира з Анною після того, як князь охреститься сам і напевне у християнство весь свій народ. Однак Володимир мав надіслати Василю допоміжний військовий корпус для придушення заколоту. Руське військо відіграло велику роль у двох вирішальних битвах з узурпатором при Хрисополі (988 р.) та Авідосі (989 р.), де заколотники були розбиті, а сам Фока загинув [107, с. 23–24].

Давньоруські джерела не повідомляють про події, згадані арабським автором, проте під 988 р. вони розповідають про “вибір вір” послами Володимира в різних країнах, причому особливе місце надано описові прийому руського посольства у Царграді, де послам була віддана велика шана, а “Житіє” Володимира навіть уточнює, що послы перебували там вісім днів [77, с. 60–61; 109, с. 24]. Визначну роль надають давньоруські писемна й фольклорна традиції також шлюбів Володимира та Анни, який поставлений вітчизняними літературними дже-

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ В КИЄВІ

¹³ Нині ця знаменита мініатюра вельми пошкоджена, проте ще в минулому сторіччі вона мала чудову збереженість, про що свідчать її публікації в працях відомих візантиністів Ж. Лабарта (1864 р.), Г. Шлюмберже (1896 р.) і Ф. Герцберга (1897 р.). Ми посилаємось на працю останнього, яка перекладена російською мовою.

релами в центр епохальної події Хрещення. Не дивно, що ця подія зафіксована і в циклі веж св. Софії, що знаменувала собою триумф християнства в Київській державі.

Отож, ключова сцена “чоловічої” вежі зображує змагання на іподромі, де присутній швагер Володимира – Василій II. Василій сидить у своїй ложі на троні, а поруч з ним стоїть візантійський придворний, повновиде обличчя якого без ознак



Рис. 24.
*Глядачі
на трибунах
іподрому.
Фреска
XI ст.*

рослинності видає в ньому сановного євнуха. За вимогами церемоніалу біля василевса у всіх урочистих випадках стояли вищі чини з євнухів, бо імператор як репрезентант імперії не з’являвся привселюдно без почту, що складався з найбільш довірених і безпечних для нього осіб. У Візантії не існувало закону про престолонаслідування; вважалося, що кожен вільний громадянин може досягти трону, якщо на те буде воля Божа. Але євнух не міг стати василевсом, тому при дворі їх було, за виразом Костянтина Багрянородного, “як навесні мух в овечому загоні”. Це чудово ілюструє фреска, де серед знат-

них глядачів на балконах Кафісми впереміж з вусатими й бородатими чоловіками стоять безбороді євнухи. Їх аж ніяк не можна ототожнювати з жінками з посольства Ольги, а сановника в імператорській ложі – з самою княгинею, як це робить С. Висоцький [26, с. 182, 187]. Адже на іподром – форум візантійців – жінки не допускалися, навіть імператриця спостерігала за подіями на його арені крізь заграбовані вікна вірцевої церкви св. Стефана Дафни, яка виходила на іподром [114, с. 13; 66, с. 72–73].

Цю обставину красномовно засвідчила фреска. У нижньому ярусі Кафісми бачимо два вікна з відкритими віконницями. Крізь одне з них виглядає євнух, який поклав лікті на підвіконня і трохи схилився, спостерігаючи за колісницею, що фінішує. Друге вікно заграбоване і в ньому виразно виступає жіночий силует. Характерними для візантійської придворної обрядовості є пози сановників, руки яких сховані в довгі рукави і складені на грудях, що є виразом їхньої повної покірності василевсу. Цей давній звичай донесла до нас приказка: стояти (або щось робити), “спустивши рукави”. Вираз обличчя сановника в імператорській ложі служить точною ілюстрацією слів імператора Михаїла Палеолога: вірність підданих “заклякла на масці” [67, с. 192].

В імператорській ложі за сановником стоїть ще один персонаж, позначений довгими вусами й бородою. Як і Василій II, цей чоловік дещо схилився вперед. Очі обох персонажів звернені один на одного, обличчя передають живий інтерес спілкування. Висока честь знаходитися поруч з “божественним василевсом” могла бути надана керівникові руського посольства, адже за давнім посольським звичаєм посол був заступником князя, його фактотумом. Те, що посол стоїть позад сановника, не повинно нас дивувати: візантійці вважали себе вищими за іноземців, які на імператорських прийомах вводилися останніми і стояли позад придворної знаті.

Поруч з імператорською ложею розташована посольська, де, найімовірніше, стоять руські посли. На передньому плані –

візантійський сановник, образ якого аналогічний придворному в імператорській ложі. Як і вимагає етикет, він стоїть поперед послів, репрезентуючи їх як високих гостей василевса. Один з послів повернув голову вбік і стежить за подією в імпе-



Рис. 25.
*Посли
Володимира
на іподрамі.
Фреска
XI ст.*

раторській ложі, адже цим підкреслюється важливість події. Сюди ж спрямовані й погляди глядачів на трибунах. Фреска ілюструє прийом шлюбного посольства, тому послы вбрані у червоний одяг, що з найдавніших часів був головним символом шлюбного обряду в багатьох народів, у тому числі слов'ян і візантійців. Не випадково й те, що послы на фресці четверо: один – в імператорській ложі, трое – у посольській. Річ у тім,

що посольство Володимира уособлює князя і його дружину, а за поняттями тих часів – “усю Русь”.

Східнослов'янська весільна обрядовість зберегла основні елементи княжого шлюбного церемоніалу: наречений – це “князь”, якого скрізь супроводжує “дружина”; у “дружині” виділяються головні чини – “тисяцький”, “старший боярин” і “молодший боярин” [43, с. 12–13]. Однак у Х ст. вони були не про-

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 26.
Фреска “Коляди”.
Малюнок
Ф. Солнцева
(середина
XIX ст.).

сто шлюбними чинами, а дійсно репрезентували Русь у згаданій ситуації. Отож, поруч з імператором бачимо фактотума князя, а в посольській ложі – тисяцького і представників старшої та молодшої дружин. У стінопису йдеться не про приватний шлюб, а про сакральне споріднення двох могутніх династій, тобто двох держав. Церемонія втілює ідею: священна Ромейська держава приймає Русь, а київський князь, родич імператора, стає майже рівним божественному василевсу, за дипломатичною термінологією тих часів – його “братом”.

Фрески дають змогу визначити й час ілюстрованих подій. На стовпі південної вежі збереглися фрагменти композицій, які ще в минулому сторіччі були переконливо атрибутовані як зображення різдвяного (святочного) імператорського бенке-

¹⁴ Ритуальне вживання свинини, здобільшого голови й окосту, – особливість давніх весільних жертвоприношень. Взагалі укладення шлюбу на святій відповідало архаїчній дуже стійкій традиції, пов'язаній з обрядами родючості.

¹⁵ У середньовічній літературі й мистецтві, а також у фольклорі полювання символізує святання, добування нареченої, шлюб.

ту [55, с. 293; 2, с. 112]. Дія відбувається в царській палаті, до якої урочисто входить процесія колядників. Головний серед них той, що несе ритуальну різдвяну страву – свинячі голову й окіст. Цей обряд повсюди відбувався в ніч на 1 січня, на Василів вечір, тобто напередодні дня св. Василя Великого, покровителя худоби на Сході¹⁴. Відомо, що за давньою традицією у Візантії щороку 1 січня відбувалися й гони на іподромі. Зрозуміло, що цей день відзначався особливими урочистостями саме за Василя II, адже це був день його іменин.

Фрески ілюструють подробиці двірцевого життя в цей період. Різдво починалось у Візантії 25 грудня і тривало 12 днів. Головні розваги влаштовувалися в ніч з 1 на 2 січня, коли в палаці виступали ряджені, музики й акробати [75, с. 227–229]. Ці персонажі фігурують у великій композиції на стіні південної вежі, композиції, що має назву “Скоморохи”, хоча в ній зображено не давньоруських акторів, а великий візантійський професійний ансамбль музик [123, с. 143–155], який супроводжує виступ двох акробатів, що вправно працюють з жердиною. Зі сценами святочних ігор при дворі чергуються мисливські сюжети: полювання на білку, вепра, “лютого звіра” (вовка чи рись), на диких коней – тарпанів¹⁵. Дослідники фресок або локалізували ці епізоди на іподромі [55, с. 290–292; 2, с. 106; 34, с. 244], або розглядали їх як зображення княжих “ловів” (полювань) [112, с. 100; 131, с. 42–45], або відносили їх до царських полювань у заповідному лісі чи парку [36, с. 219, 226, 239]. Найбільш вірогідною є перша думка, висловлена Н. Кондаковим, адже константинопольський іподром, як відомо, був зменшеною копією римського цирку, арена якого завдяки спеціальним механізмам могла перетворюватися на лісові хащі чи на глибоке озеро, де відбувалися справжні полювання й морські бої. Втім, деякі фрески, ймовірно, ілюструють царські полювання в заповідному лісі чи парку, як вважає В. Даркевич [36].

Те, що події відбувалися на святки, підтверджують також фрески північної вежі, стінопис якої розпочинає сцена “Бо-

ротьба ряджених”. Даний сюжет зображує театральну сцену з двома акторами, один з яких, що вбраний у маску песиголовця, нападає зі списом у руках на вусатого воїна, озброєного сокирою й щитом. Коментарем до сюжету може служити 83-й розділ першої книги Костянтина Багрянородного “Про церемонії візантійського двору”. У цьому розділі імператор розповідає про “готські ігри”, що з року в рік відбувалися в ніч на 3 січня під час святкового “плодового” бенкету у Палаті 19 Аккувітів (лож) [55, с. 293–294].

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 27.
“Готські ігри”
(“Боротьба
ряджених”).
Фреска
XI ст.

Отож, сцени коляд у південній вежі та ритуальних танців ряджених “готами” акторів, що успадковані візантіяцями ще від язичницьких сатурналій, які були пов’язані з обрядами родючості в дні зимового сонцестояння, коли сонце повертало на новий урожай, з усією очевидністю датують зображені на фресках події кінцем грудня – початком січня. Це датування перегукується з хронологією переговорів між Василієм II і Володимиром, які, на думку дослідників, що спираються на свідчення Ях’ї, проходили наприкінці 987 – на початку 988 р.

[74, с. 364; 33, с. 496]. Про русько-візантійські переговори, які відбувалися у винятково складних зимових умовах, розповідає “Записка грецького топарха”, що виникла наприкінці X ст. Фахівці по-різному датують змальовані топархом події; найбільш вірогідним здається датування, запропоноване М. Брайчевським: грудень 986 – початок січня 987 р. [15, с. 151]. Але софійські фрески дають змогу датувати події одним роком пізніше.



Рис. 28.
*Імператор Василій II
з охоронцями.
Фрагмент фрески
“Коронація Анни”
(ліва половина).
Малюнок
Ф. Солнцева.*

Фрески північної вежі дуже пошкоджені, тому для реконструкції змісту сюжетів потрібно залучити малюнки Ф. Солнцева, який копіював стінопис у середині минулого сторіччя, одразу ж по відкритті фресок [51]. Як і в південній вежі, центральна подія тут розгортається поступово, вона являє собою великий церемоніальний виїзд, від якого збереглися фрагменти “Імператриця з придворними”, “Василевс на білому коні” і зображення двірцевої архітектури. Подія завершується кульмінаційною сценою “Вихід цариці”, яка розта-

шована на верхньому сходовому майданчику. Вихід відбувається на відкритій терасі, що прилягає до комплексу суміжних дворцевих споруд. Розташована на висоті дворцевих залів тераса являла собою трибуну, на якій відбувалися церемоніальні акти. Внизу, на майдані (ареї), проходили паради гвардійців і представників народу, що супроводжували ці акти.

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 29.
*Анна
з придворною
дамою та
її племінниця – Зоя,
Феодора, Євдокія.
Фреска
“Коронація Анни”
(права половина).
Малюнок
Ф. Солнцева.*

Зіставлення архітектурного фону фрески з описом Великого Палацу візантійських царів [11, с. 17, 35, 65, 108–115] приводить до висновку, що на фресці зображений Трибунал Ареї (дворцевого майдану), де відбувалася коронація цариць. Цариця показувалась тут народу для свого публічного проголошення, що вважалося необхідною конституційною процедурою утвердження її влади. Трибуна прилягає до Октогону (місця зберігання царського вбрання), Августею (коронаційної зали) та церкви св. Стефана, де укладався царський шлюб.

У центрі композиції – вихід на терасу, з якого з’являється цариця в супроводі першої дами візантійського двору – зости. Звідси ж трохи раніше вийшли на трибуну три юні царівни у

пурпурових шатах, щоб разом з публікою привітати царицю. Імператор вийшов на трибуну крізь окремий вихід, який бачимо праворуч. Як і належало василевсу, він сидить на троні, біля якого стоять двоє озброєних охоронців. Персонажі зображені з характерними для даної церемонії жестами: василевс і зоста, вказуючи на царицю, репрезентують її народу; царівни одну руку притискають до грудей, другу здійняли у привітальному жесті, який супроводжував ритмічні акламації (славослів'я), адресовані цариці; сама ж цариця з молитовно розкритими біля грудей руками благоговійно сприймає ці сакралізовані церемоніалом публічні проголошення. Інсигнії вищої влади, які бачимо на цариці, вона отримувала під час заручин з василевсом (або кесарем). Ось чому з-під її стемі на чоло і плечі спускається тонкий білий мафорій – фата, який згадують джерела в опису весільного вбрання візантійських цариць [55, с. 297]. Судячи з відсутності німбу над головою цариці (іконографічної ознаки василевсів), царевою нареченою виступає тут Анна, адже сам Василій II, який представляє її народу, був нежонатий.

Звертає на себе увагу безперечна подібність цариці до зображення Анни на княжому портреті в центральній наві собору. Крім загальної схожості, обидва образи Анни відзначені особливою прикметою – різко здійсненою правою бровою. Цю ж рису помітив і мініатюрист Радзивіллівського літопису, зобразивши прибуття Анни в Корсунь.

Коронація цариці, що супроводжувала заручини, могла відбутися задовго до весілля, і з того часу царева наречена іменувалася “царицею” і вважалася дружиною державця. Цікаво, що в історії Македонської династії стався прецедент коронації порфірородної царівни, зарученої з іноземним правителем. Йдеться про подію 901 р., коли дружиною германського імператора Людовика III Сліпого, одного з останніх Каролінгів, стала дочка Лева VI Мудрого Анна, яку батько проголосив Августою як цареву наречену [37, с. 137].

Василевс, як вищий світський чин, наділений сакральною владою, коронував не лише власну наречену, а й наречену ке-

саря; цей другий після василевса титул дарувався його найближчим родичам, видатним полководцям. Якщо кесар був іноземцем, його заручини з метою безпеки могли відбуватися заочно, з залученням двійника-фактотума. Ймовірно, цим фактотумом був посол Володимира, зображений поруч з Васиєм II на іподромі. Характерно, що в епічних сказаннях про одруження Володимира настійно звучить мотив заміни князя його помічником під час сватання до “Анни Прекрасної”. Цей мотив не є, як іноді вважають, просто фольклорним засобом, бо епос зафіксував реальні обставини одруження Володимира, зумовлені тогочасними шлюбними звичаями та обрядами. Один з весільних обрядів зображений у нижній частині сходів – це сцена ритуального забиття ведмедя¹⁶.

Крім Василя II та Анни, на фресці “Вихід цариці” можна впізнати ще три історичні особи – це принцеси, зображені в правій частині композиції. Їхні образи позначені портретною індивідуальністю. Ближче до Анни стоїть невисока дівчина з округлим миловидним личком, у центрі групи. Значно вища від неї, з маленькою голівкою на довгій шиї, праворуч від неї – така ж на зріст дівчина з грубими рисами невиразного обличчя, гачкуватим носом, ледь наміченими бровами. Відомо, що в ці роки крім Анни в імператорській родині були порфірородні царівни – Зоя, Феодора і Євдокія, тоді ще підлітки. Візантійський письменник і царедворець Михаїл Пселл залишив опис сестер. Про Зою він пише, що вона мала чудову зовнішність, була невисокою, повновидою, з великими очима, грізними бровами і носом з ледь помітним горбиком. Феодора красою поступалася сестрі, була вищою на зріст і більш худорлявою, з маленькою голівкою, що не пасувала до її статури. Погляд її був не суворий і приємний, була вона рухливою й балакучою, дивилася з посмішкою. Євдокія не була схожою на свою рідню, не сяяла красою, бо ще в дитинстві була спотворена віспою [99, с. 19, 70]. Зображення Зої у Софії Київській нагадує її мозаїчний портрет у Софії Константинопольській на так званому “Панно Зої”, хоча в Києві вона зображена юною дівчи-

¹⁶ Ведмеже хутро – відомий з глибокої давнини атрибут весілля у багатьох народів. Наречений чи його сват мусив убити спеціально вирощеного в клітці ведмедя.

ною, а в Константинополі – зрілою жінкою [62, табл. 140–141]. Принцеси були дочками другого брата Анни Костянтина VIII, якого енергійний і владний Василій II фактично усунув від державних справ. Племінниці Анни, як і зоста, зображені в білих мафоріях, що відповідає вимогам шлюбного обряду, під час якого подружки нареченої вбиралися в білі хустки, які відзначали молодих цнотливих дівчат.



Рис. 30.
*“Ритуальне
забиття ведмедя”.
Фреска північної
вежі,
XI ст.*

Можна персоніфікувати також імператора на білому коні та імператрицю з почтом у сцені церемоніального виїзду¹⁷. Василевс на білому коні має молоде, безвусе й безбороде довгасте обличчя та досить довге пряме волосся. Пселл свідчить, що 989 р. Василій II “щойно відпустив бороду” [21, с. 92], тому можемо припустити, що на фресці зображений Костянтин VIII, який на три роки був молодший від брата. Іконографічно ця фреска нагадує зображення вершника-василевса на Бамберзькій тканині, що була виготовлена близько 1000 р. в імператорських майстернях [36, рис. 336]. Імператора на цій тканині ідентифікують з Василієм II [39, с. 152], проте коронова-

¹⁷ У Візантії урочисті події, в тому числі й царські заручини, супроводжувалися церемоніальними виїздами.

ний вершник виявляє подібність до Костянтина VIII, який на монетах позначений довгастим обличчям і довгим волоссям. Характерно, що на монетах кінця X ст., як і на софійських фресках, Василій II фігурує з невеликою округлою борідкою та вусами, а у Костянтина VIII поріст на обличчі відсутній.

У нижній частині сходів першою з представників правлячої родини, ймовірно, зображено імператрицю-матір Феофану (дружина Костянтина VIII Олена рано померла). Вважають, що красуня-імператриця, повернена синами з довгого заслання, була ще живою, коли Анна йшла заміж [20, с. 495–505].

Фрески Київської Софії сприяють правильному розумінню джерел і дають змогу розширити й уточнити їхні дані. Важливо те, що ми дізнаємося про коронацію Анни, яка титулується у вітчизняних джерелах “царицею”, а не “царівною”. У Візантії титул чоловіка переносився і на його дружину, отже, якщо Анну коронували царським вінцем, то Володимир одночасно отримав відповідний титул. Про можливість надання хрестителю Русі царських регалій говорили багато дослідників, адже це засвідчується орнаментом Володимира на його монетах, а також давнім переданням, що побутовало на Русі [35, с. 503–510].

Гадають, що Володимир отримав корону кесаря, бо це було пов'язано з матримоніальними традиціями візантійського двору, який давав цей чин іноземцям, що поріднилися з імператорською фамілією [74, с. 365–367]. Ось чому обряд коронації Анни відбувся в Трибуналі Арєї: там коронували не тільки імператрицю, а й кесаря, отже, і його дружину [11, с. 115]. Цікаво, що на більшості своїх монет Володимир зображений у церемоніальній шапці кесаря – кесарикії, або скіадії, яка мала форму скуфії з царськими підвісками і була унизана перлами [54, с. 62, 74, 87–90]. Недаремно кесарські геральдичні знаки – грифони – вміщені у медальйони на склепіннях веж. Другим геральдичним знаком кесаря був орел [54, с. 38; 34, с. 194], зображення якого прикрашало мантию Володимира на княжому портреті в соборі¹⁸. Серед медальйонних сюжетів – позна-

¹⁸ Геральдичний орел фігурує зараз на шиферній плінті парасту хорів якраз над портретом

чені шлюбною символікою сцени звіриноного гону, зображення лучників, що ціляться, парних птахів.

Загалом фрески веж Київської Софії поєднуються у триумфальний великокняжий цикл, що за своїм характером примикає до традиційної тематики двірцевих циклів Візантії, які прославляли державців через зображення визначних подій їхнього життя. Стінопис південної вежі атрибутується як “Посли Володимира у Василя II”, північної – “Коронація Анни”. Головна тема циклу – заручини Володимира з Анною.

Ці фрески сприймалися не просто як ілюстрація до історичних фактів, але як сакральні сюжети, що відобразили центральну подію вітчизняної історії, віддзеркалену в долі Володимира та Анни – фундаторів Київської християнської держави.

Таємниця усипальні



олодний мармур гробниці таємниче мерехтить у Володимирському вівтарі Софійського собору. Ніхто достеменно не знає, коли і як з'явилася тут ця гробниця. У лютому 1054 р. вона стала останнім притулком Ярослава Мудрого. Під цим роком у "Повісті минулих літ" записано: "Преставився Великий князь руський Ярослав... і положили його в раці мармуровій у церкві святої Софії".

Величезна шестистонна гробниця нагадує собою античний будинок з двосхилим дахом і чотирма виступами-акротеріями по кутах. Вона пишно оздоблена різьбленням, автором якого був першокласний майстер. Мовою християнських символів давні передали нам заповітну таїну вступу людини на шлях вічного життя. Збагнути цю таїну не просто, адже християнська символіка – багатозначна й багатшарова, вона відкривається лише посвяченим, – так учить Церква.

Центральні елементи різьбленої композиції розміщені на зверненому до глядача західному торці гробниці – це проквітлий хрест і монограма Христа (хризма). Проквітлий хрест є символом дерева життя – Царства небесного, дарованого вірним хресною жертвою Христа. Хризма у вінку слави – знак перемоги християнства, який може тут означати Царство небесне, дароване в нагороду за подвиги життя.

На віку гробниці вирізьблено загадкову аббревіатуру: Ф-Х-Ф-П. Виявляється, що це початкові літери слів грецької фрази "світло Христа всі бачать", яка взята з Літургії Передосвячених Дарів. Ця Літургія звершується у Великий піст, який передувє Воскресінню Христа – Великодню, що, ймовірно, символізує майбутнє воскресіння мертвих.

Символіка різьблення веде нас до перших віків християнства, коли віруючі таємно збиралися в катакомбах для молитви над гробницями мучеників. Тісна катакомба перетворювала-ся на храм, а гробниця ставала священним жертвником для

звершення тайства святої Євхаристії (Причащення). Ось чому на гробниці бачимо зображення виноградної лози з гронами плодів – символів Христа, віруючих і Євхаристії. Те саме символізують і вирізьблені тут риби. Давні вірили, що душа померлого перебуває в образі птаха, тому на гробниці зображені птахи, які пурхають у вітах райського саду.

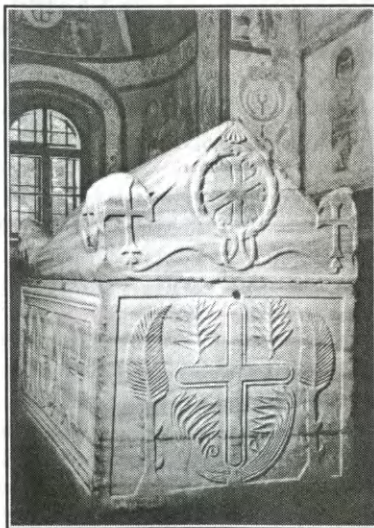


Рис. 31.
*Саркофаг
Ярослава
Мудрого.*

По кутах віка гробниці симетрично розташовані чотири прямокутні заглиблення, три з яких закриті мармуровими заглушками. Вважають, що в ці заглиблення насипали землю на знак того, що тіло віддавалося землі, адже гробниці в землю не закопували. У заглиблення без заглушки, на думку дослідників, наливали воду для птахів – душ померлих. Однак заглиблення могли мати й практичне значення. Цілком можливо, що вони слугували для захоплювання та підіймання дво-

тонного віка гробниці спеціальним пристроєм у вигляді ножиць, леза яких, тобто сам захоплювач, були загнуті назустріч одне одному, а трос від захоплювача йшов на систему блоків.

У нижній частині східного торця гробниці зроблено наскрізний круглий отвір, який заліплено вапняним розчином. Його зовнішній діаметр становить 14 см, а всередині він звужується до 3 см. На думку С. Висоцького, давня гробниця могла використовуватись як цистерна для води або як чан для приготування вина. Отже, в цьому разі до отвору підводили керамічні труби для відведення рідини [23, с. 113–114]. Але інший дослідник – В. Пуцко стверджує, що такі дірки зазвичай передбачали в кам'яних гробницях для відтоку рідини під час розкладання трупу [102].

Звертає на себе увагу ще й те, що південна стінка гробниці не має рельєфу, на ній бачимо лише сліди розмічування для його візерунка. Можливо, це пояснюється тим, що південним боком гробниця мала прилягати до стіни.

Серед дослідників немає єдиної думки щодо походження й датування гробниці. Відомий український мистецтвознавець М. Макаренко, який вивчав гробницю у 20-ті роки нашого століття, датував її VI–VII ст. і розглядав як витвір малоазійських майстрів, що був повторно використаний для поховання київського князя [84]. На думку С. Висоцького, гробницю привіз наприкінці X ст. з Корсуня князь Володимир у числі своїх трофеїв [23, с. 116–117]. В. Пуцко вважає, що гробниця була виконана в другій половині IX ст. в Корсуні як рака для мощей священномученика Климента Римського, віднайдених там просвітителем слов'ян св. Кирилом. Спочатку вона стояла в корсунському храмі-усипальні цього святого, а згодом, разом з його мощами, була привезена до Києва Володимиром [102]. Як бачимо, погляди на походження гробниці не однозначні. Не позбавлений загадок і її вміст. Гробницю відкривали й досліджували тричі: у 1936, 1939 і 1964 рр.

У 1936 р. було виявлено перемішані кістки чоловічого та жіночого скелетів, а також кілька дитячих кісточок. Як вважа-

ють дослідники, дитячі кісточки могли потрапити сюди випадково під час пограбування, адже, судячи з порушеного стану поховання, гробницю пограбували ще в давнину.

У 1939 р. останки похованих відправили до Ленінградського науково-дослідного інституту антропології, де з розрізнених кісток склали чоловічий і жіночий скелети. Встановлено, що чоловічий скелет належав людині віком 60–70 років, котра мала зріст 172–175 см, природжену кульгавість і патологічні зміни у правому колінному суглобі, які настали у зрілому віці. З літописів відомо, що Ярослав Мудрий кульгав з дитинства, а Еймундова сага розповідає про поранення ноги, яке він дістав під час битви з печенігами. Помер Ярослав у 75, а за іншими даними – у 65 років. На основі цього дійшли висновку, що в гробниці похований Ярослав Мудрий [30].

Щоправда, науковий висновок лише підтвердив давнє передання про поховання в цій гробниці Ярослава. Коли 1594 р. через Київ проїжджав посол німецького імператора до запорожців Е. Лясота, то він відвідав Софійський собор і занотував у записнику: «Ще в каплиці, у гробниці з чудового білого алебастру, лежить князь Ярослав, син Володимира, разом з дружиною» [110, с. 17]. С. Висоцький вважає, що жіночий скелет належав дружині Ярослава Ірині, померлій 1050 р. [23, с. 112]. Однак тут постає питання: кого ж у такому разі поховали у Софії Новгородській під ім'ям дружини Ярослава Анни? За переданням, це ім'я отримала, приймаючи перед смертю чернецтво, мати Володимира Ярославовича Новгородського, тобто дружина Ярослава Мудрого Ірина. Вона була канонізована за новгородського єпископа Євфимія 1439 р. [30, с. 64]. Мощі княгині та її старшого сина Володимира, будівничого Софії Новгородської, які являють собою муміфіковані трупи, було встановлено в цьому храмі у позолочених і підписаних раках, тому важко сумніватися в їх належності. Дружина Ярослава Інгигерд–Ірина, за походженням шведська принцеса, починала свою діяльність на Русі як новгородська княгиня, тому й не дивно, що вона заповіла поховати себе у Новгороді разом зі своїм первістком.

Та повернімося до Києва. Важко уявити, що Ярослава, Великого князя, підзаховали у гробницю до Ірини, котра померла на кілька років раніше від чоловіка. Аналогій цьому в давньоруській історії не знаходимо.

Хто ж тоді лежав у гробниці поруч з Ярославом? На жаль, не всі висновки наукової експертизи дістали належну оцінку, особливо ті, які важко пояснити. Виявляється, жіночий скелет з гробниці Ярослава мав масивний череп, який явно не пасував кістякові жіночого типу. Антрополог В. Гінзбург зазначив, що цей череп дивовижно подібний до черепа княгині Анни з Новгородської Софії, от тільки новгородський значно “жіночніший” [30, с. 64]. Тож обидва черепи належали близьким родичам чоловічої та жіночої статей. Це змушує згадати слова Ярослава, звернені до сина Всеволода: “Коли одведе тебе Бог од живоття твого, тут теж ти ляжеш, де ото я, коло гробу мойого, тому що люблю я тебе більше, ніж братів твоїх” [77, с. 132].

У минулому сторіччі, коли ще не знали, що в гробниці поховано двоє людей, відомий дослідник Софії протоієрей П. Лебединцев висловив припущення, що поряд з Ярославом у величезному царському саркофазі поховали його сина – Великого князя Всеволода, померлого 1093 р. [71, с. 91]. До речі, звичай подібних парних поховань існував у Візантії. Знала його також і Давня Русь: коли 1288 р. помер Володимиро-Волинський князь Володимир Василькович, то “положили тіло його в отчій гробниці” [77, с. 445]. Здогадка П. Лебединцева підтверджується спостереженням В. Гінзбурга, який помітив схожість двох черепів; це й не дивно, бо вони могли належати матері та синові.

Але як же до черепа Всеволода приладнали жіночий скелет? Річ у тім, що Софія неодноразово грабувалася, і особливо страшне спустошення собору сталося 1240 р. під час взяття Києва ордами Батия. Через кілька років після цього до Києва прибув митрополит Кирило II, котрий провів роботи з відновлення “митрополії Руської”. Тоді було приведено в порядок порушені поховання в соборі, і, можливо, поруч з черепом Всеволода помилково поклали останки якоїсь жінки, чие по-

ховання в соборі теж було зруйноване. Таким же чином потрапили до гробниці й дитячі кісточки.

Останки Ярослава нині лежать у гробниці; тут же у скляній ампулі знаходяться акти відкриття гробниці, а також керамічна дошка з написом про те, що це саркофаг Ярослава Мудрого, померлого 1054 р.

Чи стоїть гробниця на своєму первісному місці? Тут учені теж не однастайні у висновках. Існує думка, що у Володимирському вівтарі, влаштованому в XVII ст. Петром Могилою у східній частині колишньої північної внутрішньої галереї, гробниця опинилася лише наприкінці XVII ст. за митрополита Гедеона Святополка, князя Четвертинського. А спочатку вона стояла у великокняжій усипальні, яку Ярослав створив у суміжному приміщенні північної зовнішньої галереї [124]. Однак не можна говорити про влаштування Ярославом у Софії спільної усипальні великих князів, адже після нього тут впродовж 40 років нікого не ховали. Його найближчі спадкоємці – сини Ізяслав і Святослав, великі київські князі, були поховані відповідно у Десятинній церкві та в чернігівському Спаському соборі. У Софії ж були поховані Ярослав і чотири князі з роду Всеволода Ярославовича, тобто тут була особиста усипальня Ярослава і родова Всеволодовичів.

Щоб створити собі усипальню, Ярослав перебудував східну частину обох північних галерей на закриті приміщення. Це сталося тоді, коли Ярослав посів київський трон. З глибокої давнини державці закладали свої усипальні одразу ж по зайнятті престолу, адже володар повинен мати достойне вічне помешкання, і ніхто не знає, коли його покличе Бог.

Усипальня Володимира, за часів якого був зведений Софійський собор, містилася в Десятинній церкві, тому до його планів не входило будівництво усипальні в Софії. Для Ярослава ж це мало сенс, тому при зайнятті київського престолу він вбудував свою усипальню у новостворений Софійський собор, в архітектурі якого це добре простежується [46, с. 141, 164–165; 57, с. 56–57].

Немає вагомих доказів щодо перенесення шеститонної гробниці з сусіднього приміщення у Володимирський вівтар. Та ще й для цього начебто довелося розбирати стіну між приміщеннями!

Для з'ясування первісного місця саркофага слід звернути увагу на фрески собору. Над саркофагом, там, де він стоїть зараз, зображено св. Пантелеймона, котрий тримає на хусточці високий круглий флакон з елеєм. Це натякає на чин елеєосвячення – таїнство, яке людина приймає, готуючись до смерті. І при звершенні цього чину завжди закликається св. Пантелеймон. Очевидно, Ярослав, при якому було завершено розмалювання собору, звелів зобразити над своєю гробницею образ святого цілителя людських тіл і душ. Отже, саркофаг стоїть саме там, де його встановили при Ярославі. Тоді ж у суміжне приміщення зовнішньої галереї вбудували каплицю для заупокійних відправ.

Митрополит Гедеон, котрому приписують перенесення гробниці Ярослава у Володимирський вівтар, жодним словом не згадує про це, зате говорить про дві каплиці. Приміщення внутрішньої галереї, де нині стоїть гробниця, він називає каплицею Ярослава, а зовнішньої – каплицею Благовіщення.

У своєму заповіті Гедеон пише, що його тіло має бути “віддано і поховане тут, у моїй катедральній церкві св. Софії на лівому боці каплиці Ярослава під стіною каплиці Благовіщення Пресвятия Богородиці” [12, с. 116]. Як бачимо, з цього зовсім не випливає, що за митрополита Гедеона розбирали стіну (завтовшки 1,1 м!) і переносили гробницю.

І все ж за митрополита Гедеона гробницю дійсно переміщували. Спочатку вона стояла у Володимирському вівтарі на деякій відстані від південної стіни – це було пов'язано з вимогами обрядового характеру. Щоб звільнити місце для власного поховання під північною стіною, митрополит звелів відсунути гробницю до південної стіни, у якій зробили для неї нішу.

Чому в такому разі виникла хибна думка про перенесення митрополитом Гедеоном гробниці з одного приміщення до

іншого? По-перше, тут відіграв роль глухий відгомін згаданих робіт, пов'язаних з гробницею Ярослава. По-друге, дослідники звернули увагу на те, що древній арковий проріз між внутрішньою і зовнішньою галереями закладено на вапняно-піщаному розчині XVII ст. з використанням цегли-плінфи XI ст. Тож і зробили висновок, що митрополит Гедеон розібрав закладену арку, щоб перенести гробницю, а тоді знову заклав отвір. Зрозуміло, однак, що арку було закладено на півсторіччя раніше, за часів П. Могили, будівельну діяльність котрого позначає широке використання давньої надзвичайно якісної плінфи, якої тоді було доволі в руїнах Софії.

Недаремно джерела XVII ст. пов'язують каплицю Ярослава з Георгіївським вівтарем, поруч з яким вона знаходилася. Тут, біля вівтаря, присвяченого духовному патрону Ярослава, у хрещенні Георгія, і було встановлено гробницю. Очевидно, усипальня Ярослава була задумана як родове святилище для його нащадків, яких після смерті відспівували в суміжній каплиці, поєднаній з каплицею Ярослава дверима, хоча й не ховали в соборі. Цим можна пояснити загадкове свідчення “Слова о полку Ігоревім” про те, що тіло Ізяслава Ярославовича після загибелі під Черніговом 3 жовтня 1078 р. було привезене “между угорьскими иноходци ко святѣй Софии къ Киеву”. Похований же був Ізяслав, згідно з “Повістю минулих літ”, у мармуровій гробниці, встановленій у Десятинній церкві. Лише Всеволод, котрому, за словами літописця, “подобалися думки молодих, і раду він чинив із ними” [77, с. 132], наважився створити у соборі усипальню власного роду. Ось чому у уста Ярослава з ініціативи Всеволода, як вважають історики, були вкладені слова про особливу любов до нього батька, котрий начебто заповів поховати Всеволода поруч із собою. З цієї “санкції” 14 квітня 1093 р. Всеволода й було поховано у св. Софії. Через рік, у травні 1094 р., тут поховали молодого Ростислава Всеволодовича, котрий потонув у Стугні під час битви з половцями. 19 травня 1125 р. помер Володимир Мономах, котрого теж поховали в Софії, а 1154 р. у ній знайшов останній

притулок В'ячеслав Володимирович. Судячи з усього, їх ховали один біля одного.

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ

Важко сказати, де знаходилася в Софії усипальня Всеволодовичів, найімовірніше, у цегляному склепі, залишки якого виявив відомий археолог М. Каргер у північній внутрішній галереї собору навпроти гробниці Ярослава [47, с. 9–10]. Цікаво, що на захід від цього склепу М. Каргер знайшов залишки ще одного, зробленого теж у давнину. У цьому, засипаному будівельним сміттям і землею склепі, очевидно, також ховали осіб княжого роду. На жаль, доля княжих гробниць невідома. Вважають, що Володимир Мономах був похований у мармуровій гробниці, яка нині стоїть у вівтарі святих Антонія і Феодосія (колишня південна галерея). Від цієї гробниці збереглася лише її нижня частина без віка. Її було виявлено біля південної стіни Михайлівського вівтаря, де перед іконостасом розмішувалась рака з мощами священномученика Макарія; п'єдесталом цієї раки й служила гробниця.

У Візантії та на Русі існував дивний звичай переплетіння заупокійних відправ, які здійснювалися над живими й мертвими людьми. Таїнство елеєосвячення справляли й над небіжчиками, а живі давали співати за себе сорокоуст ще за життя. Для заупокійних відправ влаштовували паракліси – каплиці в бічних папертах.

Усе це бачимо і в Софії Київській, де гробницю Ярослава було встановлено у невеликій каплиці, про що свідчив ще Е. Лясота. Тісне приміщення каплиці не могло вмістити всіх учасників заупокійних відправ, тому в суміжному приміщенні зовнішньої галереї влаштовували просторий паракліс-каплицю. Його східна частина слугувала для заупокійних літургій. Відспівували в ній знатних небіжчиків, яких потім ховали там, де вони завчасно приготували собі усипальню.

Західна частина просторого параклісу в зовнішній галереї являла собою великий прямокутний зал, у якому збиралися представники духовної та світської знаті, котрі проводжали князя в останню путь. Справді, царську усипальню Ярослава,

що складалася з кількох приміщень, було задумано як святилище з гробницею засновника династії. В ній народ молив за нього Бога, а князь виступав заступником за своїх підданих перед Всевишнім. Тож усипальня була свідченням сакрального єднання князя з “люди своя”, символом святості новопствалої київської династії Ярослава.

Жодних інших гробниць у княжій усипальні не було. Та й гарна майолікова підлога, рештки якої археологи виявили в усипальні, не могла бути призначена для подальшого встановлення тут важких княжих гробниць, які неминуче пошкодили б поливу. Взагалі важко уявити собі це розкішне приміщення, затісне величезними гробницями, які мусили б стояти обабіч північного portalу, що порушувало б як сприйняття самого храму, так і його святині – гробниці Ярослава.

Порушувало б це і церковний статут. У давні часи в Софії Київській діяв статут Софії Константинопольської, якого спочатку дотримувалася вся Руська Церква. У патріаршій Константинопольській Софії, яку називали “матір’ю імперії”, ніколи не було усипальні, а імператорів і патріархів ховали переважно у церкві Святих Апостолів. Труну з тілом померлого патріарха спочатку ставили для відспівування в Софійському соборі, а звідти переносили до церкви Святих Апостолів, де й ховали у кам’яній гробниці.

І митрополита Софія Київська теж не була спочатку призначена для влаштування в ній усипальні. Проте Візантійська Церква передбачала для ктитора виняток із правил, чим і скористався Ярослав, котрий, очевидно, дістав на це санкцію Константинопольського патріархату, якому підлягала Київська митрополія. Відтак у Софії аж до кінця XI ст. існував своєрідний “мораторій” на поховання інших князів, порушений Всеволодом. Після Всеволодовичів у св. Софії князів не ховали.

Ярославова гробниця сьогодні стоїть посеред вівтаря св. Володимира. Мовчазний кам’яний свідок минулого, вона зберігає таємницю буремних подій нашої історії, символізуючи собою містичний зв’язок поколінь.

Крім княжих поховань, у св. Софії були й поховання київських митрополитів. Першим, відомим нам з літописів святителем, похованим у св. Софії, був митрополит Київський і всієї Русі

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 32.
*Надгробок
митрополита
Євгенія
Болховітінова.*

Кирило II, померлий 1282 р. У соборі знаходилися й інші давньоруські поховання осіб духовного сану, імен котрих ми не знаємо. Їхні останки археологи виявили в південній внутрішній галереї.

У 1497 р. біля південної стіни Михайлівського вівтаря собору була встановлена рака з мощами вбитого татарами митрополита Макарія.



Рис. 33.
*Надгробок
митрополита
Платона
Городецького.*

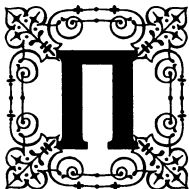
У другій половині XVII – першій половині XVIII ст. у соборі здійснили вісім митрополичих поховань. У 1657 р. біля вівтаря архангела Михаїла, під південною стіною, поховали Сильве-

стра Косова. У південній частині собору, під колишньою галереєю, у XVIII ст. був влаштований великий склеп. Тут поховані митрополити Рафаїл Заборовський (1731–1747 рр.), Арсеній Могилянський (1758–1770 рр.), Гавриїл Кременецький (1770–1783 рр.), Самуїл Миславський (1783–1796 рр.), Ієрофей Малицький (1796–1799 рр.), Серапіон Александровський (1802–1824 рр.).

У протилежній північній частині собору, під колишніми відкритими галереями, поховані митрополити Гедеон Четвертинський (1686–1690 рр.), Євгеній Болховітінов (1824–1837 рр.) і Платон Городецький (1882–1891 рр.). У східній частині північної галереї спочиває прах першого кафедрального протоієрея, знаменитого проповідника Іоана Леванди (1786–1814 рр.).

Поховання у соборі видатних діячів Церкви має не лише меморіальне значення. Споконвіку люди вірили, що душі праведників оберігають від зла і просять за всіх Бога. Звертаючись до Володимира Святого, митрополит Іларіон виголошує: “Встань, о чесна главо, з гробу твого! Бо ти не вмер, а спиш до спільного всім пробудження... Помолися за землю свою і за народ, котрим благовірно володарював” [86, с. 98]. Ці слова не втратили своєї актуальності й донині і сьогодні ми звертаємося з ними до хрестителя Русі-України.

Історична доля пам'ятки



еріод слави і занепаду: XI ст. – перша третина XVII ст. Доля Софійського собору тісно переплетена з долею Києва, якому з самого початку його існування відведена визначна роль у всесвітній історії.

Відомий український мислитель, культуролог-медієвіст і киевознавець С. Кримський говорить про те, що “...світові міста, як правило, підсумовують досвід історії, виступають своєрідною сценою багатовікової драми людей і подій, народів та їх долі. Знаменним у цьому відношенні є град Київ та пов’язана з ним київська культура, що стала одним з духовних стрижнів генезису греко-слов’янської цивілізації” [60].

Ще з язичницьких часів Київ був сакральним центром східного слов’янства, а християнський Київ здавна величали “Єрусалимом землі Руської”. Історична місія “нового Єрусалима” закріплена за Києвом ще з старокиївських часів: “Наче другий Єрусалим на землі явився Київ, і наче другий Мойсей Володимир явився”, – записав давньоруський книжник [33, с. 235]. Розбудова Володимиром і Ярославом нової Русі сприймається в давньоруській літературі як розбудова її столиці.

Осмисленням долі нової Русі у загальноісторичній перспективі можна пояснити побудову Ярославом у Києві, подібно до Царграда, тріумфальних Золотих воріт, а згодом – Георгіївської та Ірининської церков. Перегук київської містобудівної програми з її константинопольським прототипом був зумовлений не суперництвом з “другим Римом” (оскільки імперська універсалістська ідея була чужою Київській Русі), а встановленням етноконфесійної ідентичності нової християнської держави. Нездаремно у давньоруських джерелах не натрапляємо на зіставлення Києва з Константинополем, зате знаходимо величання столиці Русі “другим Єрусалимом”, себто Градом Божим, який втілюється на землі. Очевидно, Константинополь мислився ідеальною сакральною моделлю Небесного Єрусалима

і успадкування Києвом цієї моделі означало появу на історичній арені нового “народу Божого” і “нового Єрусалима”.

Русь мала посісти власне місце в освячених Богом просторі і часі, себто в історії. Саме тому головний храм Київської держави було присвячено Софії Премудрості Божій, яка мислилась духовною субстанцією впорядкованого Богом світу. Християнство пов'язало образ Софії з ідеалом соборності, централізованої священної держави. Подібно до Софійських кафедралів православної ойкумени – в Константинополі, Солуні, Охриді, а пізніше в Новгороді й Полоцьку, – Софія Київська сприймалася Домом Премудрості Божої, її осереддям, що випромінює святість на всю новонавернену країну. За словами сучасника появи собору митрополита Іларіона, Софія створена “на святість і освячення” Києва.

Архетип софійності, окрім мудрості, ніс у собі ідею радісного творіння та оптимізму буття, що наклало відбиток на всю київську культуру й український менталітет взагалі¹⁹. Відтак, ставши репрезентативною моделлю Києва, св. Софія відіграла визначну етно- і державотворчу роль в історії Русі-України [60].

Упродовж сторіч Софія перебувала в епіцентрі найважливіших державних подій. Під 1037 р. літопис повідомляє про влаштування Ярославом при Софійському соборі скрипторія і книгозбірні. У 1051 р., як засвідчує літопис, тут поставлено митрополитом русича Іларіона. Це був безпрецедентний випадок, адже з ініціативи Ярослава Іларіона поставив собор руських єпископів без санкції константинопольського патріарха. Майже через 100 років, у 1147 р. історія повторилася: цього разу русича Кліма Смолятича митрополитом поставив у Софії вкупі з собором руських єпископів князь Ізяслав [77, с. 208]. За рік до цього Ізяслав, онук Володимира Мономаха, відібравши Київ у Ольговичів, “приїхав... до святої Софії, і поклонився святій Богородиці, і сів на столі діда свого” [77, с. 201]. Войовничий Ізяслав тричі (1146, 1150, 1151 рр.) здобував Київ у вирі династичних протистоянь і щоразу виконував у Софії священний обряд посідання великокняжого пре-

¹⁹ Архетипи – це наскрізні структури усього комплексу загальнолюдських стосунків і цінностей, які становлять вертикаль метаісторичного сходження [60].

столу. У вересні 1147 р., звертаючись за підтримкою до киян, Ізяслав звелів скликати біля Софії віче, на яке “усі кияни зійшлися од малого і до великого” [77, с. 211].

Відправляючись у походи, князі здійснювали паломництво до головних київських святинь – Софійського собору, Десятинної церкви, Борисоглібського меморіалу у Вишгороді. А повернувшись із перемогою, відправляли в Софії подячні молебні.

Та собор св. Софії знав не лише урочисті й радісні події. У 1169 р. в історію Києва була вписана одна з найтрагічніших сторінок. Тоді північноруські князі, очолювані Мстиславом, сином ростово-суздальського князя Андрія Боголюбського, рушили великим походом на древню столицю Русі. Претендуючи на зверхність у Руській державі, Андрій Боголюбський намагався знищити політичну владу Києва, розтоптати його велич і славу. Андрія підтримали й деякі південноруські князі. Під час цього погрому 12 березня 1169 р. “грабували вони два дні увесь город – Подолля, і Гору, і монастирі, і Софію, і Десятинну Богородицю. І не було помилювання анікому і нізвідки: церкви горіли, християн убивали, а других в’язали, жінок вели в полон, силоміць розлучаючи із мужами їхніми, діти ридали, дивлячись на матерів своїх. І взяли вони майна безліч, і церкви оголили од ікон, і книг, і риз, і дзвони познімали всі [ці] смольняни, і суздальці, і чернігівці... і всі святині було забра-но” [77, с. 295].

Княжі усобиці та пов’язані з ними негаразди призвели до того, що наприкінці XII ст. у Києві протягом 10 років не було митрополита. У цей проміжок часу, 1180 р. “у Києві скоїлося велике лихо: погоріли двори по Горі, і церква загорілась велика, митрополія, свята Софія” [77, с. 327].

1204 р. Київ був узятий Рюриком Ростиславовичем, який разом з чернігівськими Ольговичами та половцями пограбував Десятинну церкву, Софію й усі монастирі та спалив Поділ. Це була прелюдія до страшної Батиєвої навали.

6 грудня 1240 р. Київ був захоплений ординцями. Десятинна церква, у якій зачинилися кияни, впала від ударів монголь-

ських стінобитних знарядь – пороків. Під руїнами церкви загинули останні захисники Києва. Непокірне місто було спалене, а його населення вирізане від малого до великого. Софія розділила долю багатьох київських храмів і монастирів: її було пограбовано та спустошено, хоча сам собор уцілів. Коли татарська орда пішла на захід, до Києва почали повертатися ті, хто залишився в живих після жакливої різанини.

Папський легат Плано Карпіні, посланий 1246 р. до ханської ставки, двічі під час своєї подорожі відвідав Київ. Попри жакливі сліди спустошень, він нарахував тут близько 200 дворів і застав очолювану єпископом церковну громаду. У той час київським князем номінально залишався Данило Галицький, який оволодів Києвом ще до Батиевої навали. Визнавши сюзеренітет Батия, Данило намагався закріпити за собою право на київський престол. У 1247 р. він добився висвячення на київського митрополита власного кандидата Кирила II.

Проте Кирило II провадив незалежну від свого покровителя діяльність. Річ у тім, що князь Данило, сподіваючись на військову допомогу Заходу проти Орди, не виключав можливості церковної унії з Римом. Мабуть, це й спонукало Кирила щойно після висвячення в Нікеї²⁰ направитися в Північно-Східну Русь. Невдовзі він вступає в тісні контакти з новгородським князем Олександром Невським, який отримав у ставці Батия право на київський престол (1249 р.), а згодом став і великим князем Володимирським (1252–1263 рр.).

Розважлива політика Кирила II дала змогу посилити єдність давньоруської церковної організації на теренах роздібленої Русі та впорядкувати справи дуже потерпілої митрополії. 1 серпня 1267 р. митрополит Кирило одержав від хана Менгу-Тимура ярлик (жалувану грамоту), який забезпечував віротерпимість ординської влади щодо православної Церкви. Духовенство звільнили від податків, церковне майно визнали недоторканим, а залежні від Церкви люди дістали пільги. Вважають, що такі грамоти Кирило отримував і раніше від ханів Батия і Берке [135, с. 205].

²⁰ Столиця грецької Нікейської імперії у Малій Азії.
З 1204 до 1261 р.
Константинополь перебував під владою хрестоносців.

У 1273 р. Кирило II скликав у полагоджений і впорядкований ним Софії Київський помісний собор, на якому було засуджено зловживання, що множилися серед церковних чинів. Тоді ж було схвалено збірку церковних законів – Кормчу книгу, яку на прохання митрополита переклали в Болгарії з грецького Номоканона. Згодом під керівництвом Кирила була створена нова руська редакція Номоканона. У зверненні болгарського князя Святополка, що міститься у надісланій ним 1264 р. митрополиту Кирилу книзі, читаємо: “Преосвященному архиепископу... преславного града Києва, учителя же всеи Руси и светильника церквам богоспасенаго града Києва” [106, с. 162].

Енергійний Кирило II, згідно з архієрейським обов’язком “опікування всіма”, багато подорожував по єпархіях, хоча своєю столицею незмінно вважав Київ. У грудні 1282 р. під час однієї з поїздок він помер у Переяславлі Залеському. За заповітом митрополита його тіло перевезли до Києва й поховали в Софійському соборі.

Наступник Кирила митрополит Максим, висвячений у Константинополі 1283 р., жив у Києві понад 15 років, намагаючись утримати свою кафедру в соборі св. Софії. Тут 1284 р. він зібрав собор руських ієрархів, який затвердив київську редакцію Кормчої книги. 1288 р. у Софії Київській відбулося поставлення Якова єпископом на Володимирі і Суздаль, а 1289 р. – Тарасія єпископом на Ростов та Андрія – на Твер.

Отже, і після монгольського завоювання собор св. Софії зберігав свою духовно-історичну роль як резиденція київського митрополита, який здійснював звідси керування дев’ятьма надцятьма руськими єпархіями.

Однак розорена й спустошена Південна Русь, що терпіла від монгольських наїздів, не могла служити надійним пристанищем для вищої церковної влади. У 1300 р. митрополит Максим переніс кафедру до Володимира-на-Клязьмі. Відтоді володимирські, а згодом московські митрополити, хоча й продовжували носити титул “Київських і всієї Русі”, вже не жили в Києві.

Втім, Софійський собор залишався митрополичою резиденцією, у якій обов'язково мусив вступати в сан кожен новий руський першоієрарх. При соборі існував митрополичий двір, де мешкали митрополити під час перебування в Києві. Щоправда, вони лише зрідка відвідували свої південно-західні єпархії та тримали в Києві власних намісників, які здебільшого опікувалися збиранням церковної данини. За таких умов древня “митрополія Руська” прийшла в занепад.

У XIV ст. Південно-Західна Русь підпала під владу Литовської держави. Після перенесення осідку митрополита з Києва до Владимира-на-Клязьмі, а потім до Москви (1325 р.) створилася непевна ситуація, коли митрополит Київський і всієї Русі опинився в столиці сусідньої держави. У таких умовах литовські князі почали домагатися від Константинополя особньої митрополії для своїх православних підданих, що викликало протидію Москви. Намагаючись замирити обидві сторони й запобігти цим церковному розділенню, патріарх Філофей наприкінці 1372 р. – у першій половині 1373 р. направив у Русь афонського ченця болгарина Кипріана Цамблака, місія якого у Москві й Литві увінчалася успіхом. Повернувшись до Константинополя, Кипріан 2 (15) грудня 1375 р. був поставлений Філофеем на митрополита “київського, руського і литовського” [106, с. 183–186].

Через церковно-політичну боротьбу Кипріан, осідок якого залишався в Москві, змушений був певний час жити в Києві. Втім, і після того, як Кипріан 1390 р. остаточно переселився до Москви, де жив до своєї смерті (1407 р.), він неодноразово відвідував південноруські єпархії: з 1396 р. прожив у Києві 18 місяців, а з 1404 р. – 23 місяці. Гадають, що тоді при соборі були створені Київський псалтир (1397 р.) та “Список міст руських ближніх і дальніх”, у якому згадуються два київські храми – Десятинна церква і Софія [44, с. 123].

Опікуючись станом Київської митрополії, Кипріан повернув захоплені приватними особами церковні володіння та відремонтував Софійський собор, устаткувавши його церковним начинням.

Наступник Кипріяна грек Фотій одразу ж поселився в Москві й активно підтримував московську політику, відзначившись надто ретельним збиранням данини у Великому князівстві Литовському.

Литовський князь Вітовт, зацікавлений у створенні осібної південноруської митрополії, домігся того, що 1414 р. православні єпископи Литви обрали незалежного від Москви київського митрополита Григорія Цамблака, племінника Кипріяна. Відтак Московська митрополія відділилася від Київської. Про стан Софії Київської в той час свідчать слова Вітовта на соборі південноруських ієрархів, зібраному для обрання київського митрополита: “Свята Софія, стовпна церква митрополита, не ладнається, не маючи господаря, наче удова, і сиротівши, краси своєї позбавлена єсть, також і по всій митрополії Київській ладу немає, а митрополити, прийшовши з Москви, тим тільки опікуються, аби, знайшовши щось гарне в Софії, собі взяти” (Густинський літопис під 1414 р.).

Однак небезпека від татарських набігів призвела до того, що південноруські митрополити майже не жили в Києві, маючи осідок у столичному Вільні або в Новогрудку під Вільном. Уже за два роки після постанови окремої Київської митрополії, навесні 1416 р. Київ був спустошений і спалений ординцями Едигея, а 1482 р. – кримським ханом Менглі-Гіреєм. Останній, пограбувавши ризницю собору св. Софії, надіслав у дарунок своєму спільникові московському князю Івану III священний еваристичний посуд із собору – золоту чашу й дискос.

Проте Софія Київська не втратила слави головної східнослов'янської святині. За повідомленням Супрасльського літопису 1497 р. у ній було покладено мощі вбитого татарами під Мозирем митрополита Макарія, котрий “їхав у Київ, прагнучи допомогти церкві Божій Софії, розореній передніше тими ж агарянами” [97, с. 124]. Як і попередні київські митрополити литовської доби, Макарій мав осідок у Вільні та в Новогрудку. Він висунувся на духовній ниві й перед обранням на митрополію був архімандритом Свято-Троїцького монастиря у

Вільні. У 1495 р. відбулося рукоположення Макарія в сан митрополита православними єпископами Литви.

Судячи з усього, Макарій був людиною авторитетною, владною і непростою вдачі, через що й мав прізвисько Чорт. Вважають, що його дали йому католики та уніати через непотупливість перед ними. Не попускав Макарій і православним ієреям.

Православна Церква перебувала тоді в занепаді й потерпала від католицької експансії, внутрішніх чвар і розорення своїх маєностей. Ще 1481 р. великий князь Литовський і король Польщі Казимир IV заборонив православним не тільки будувати, але й ремонтувати старі церкви. Православні храми лежали в руїнах або були сплюндровані й спустошені. Митрополія, потребуючи значних коштів і церковного начиння, намагалася зібрати їх за рахунок діючих столичних храмів Вільна, що не завжди подобалося духовенству. Тож, зупинивши вибір на Макарії, православні ієрархи передусім думали про долю Руської церкви. Часи були тяжкі й неспокійні. Католицький великокняжий двір Литви намагався тримати Київського митрополита під пильним наглядом і чинив утиски своїм православним підданим.

Непокоїли Україну й татари, які постійно здійснювали спустошливі набіги в її землі. “У 1497 р., – повідомляє Супраський літопис, – травня 1-го, на шостій неділі після Великодня, у понеділок, безбожні перекопські татари вбили преосвященного митрополита Київського і всієї Русі архієпископа Макарія. Вторглися вони в нашу землю таємно від усіх і наздогнали його в селі Стриголові на річці Бичі, за п’ять миль від Мозиря, і з тих, хто був з ним, одних убили, а інших узяли в полон” [98, с. 124]. За переданням, звістка про татарський набіг застала Макарія під час літургії в місцевому храмі. “Рятуйтеся, дітки, – сказав святитель пастві, – а мені не можна, я віддаю себе волі Божій”. Стриголовці розбіглися, а татари, увірвавшись до храму, схопили біля престолу Макарія, відскли йому голову і праву руку.

Такою є офіційна версія. Проте трагічна загибель Макарія має всі ознаки замовленого політичного вбивства. На думку відомого історика Церкви А. Карташова, смерть Макарія інспірували прибічники унії з метою поставити митрополита-уніата [49, с. 553–557].

Трагедія Макарія розігралася на тлі тодішнього надзвичайно складного становища, в якому опинилось як вселенське, так і українське православ'я. Після падіння у 1453 р. Константинополя та завоювання османами країн візантійського релігійно-культурного ареалу Константинопольський патріархат не втрачав надії на єднання всіх християн і визволення Церкви з неволі. Про це, зокрема, писав сучасник Макарія патріарх Ніфонт. Підґрунтям для таких сподівань служила Флорентійська унія, укладена 1439 р. між католицькою та православною Церквами. Цей церковний союз із Заходом, на який Візантійська імперія змушена була піти під загрозою турецького завоювання, зазнав краху, однак Ніфонт стверджував, що Флорентійський собор “був і світлим, і апробованим прекрасним спільним порозумінням” [128, с. 52–54].

Макарій, як непересічна особистість і церковний діяч, котрий намагався відроджувати православну Церкву в тогочасній Литовській державі, не влаштував багатьох: і великокняжий двір, і проунійно налаштованого патріарха, і навіть частину православного духовенства Литви. Очевидно, це й стало причиною його загибелі.

Останки Макарія були перевезені в Київ і поміщені в соборі св. Софії, який він прагнув віддати й підтримати. Його мощі поклали перед південним бічним вітварем архангела Михаїла, патрона Києва й помічника християнам у їхній боротьбі з невірними.

Трагічна загибель Макарія багато в чому зумовлена тим, що він випередив свій час, адже його церковно-політична діяльність розгорнулася напередодні пробудження України. Та його життя не було марним: воно провістило діяльність Петра

Могили – відроджувача киево-руського православ'я, збирача й опікувача національних святинь.

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ

Як мученика за віру, Макарія канонізували, і він увійшов до пантеону святих православної України. Нині його мощі починають у київському Володимирському соборі.

Наступник Макарія, Йосиф І Болгаринович (1498–1501 рр.), завдяки своїй поступливості перед великим князем, у 1499 р. здобув вельми важливий привілей на права духовної влади, недоторканність церковних судів та майна. Грамота про привілей була видана князем Олександром згідно з поданням Йосифом “Свитком прав” Ярослава Мудрого²¹ та скарги Йосифа на світську владу, яка порушує традиційні права церкви. Привілей був підтверджений 1511 р. королем Сигізмундом I за спільним поданням митрополита Йосифа II Солтана (1507–1522 рр.) і великого гетьмана литовського князя Костянтина Острозького (старшого) [128, с. 55–60].

²¹ Пізня редакція церковного статуту Ярослава Мудрого. Українська редакція пам'ятки вперше згадується за 1443 р. В Україні цей документ був загальноприйнятим кодексом церковного права [128, с. 129].

Митрополита Йосифа Солтана вважають одним з найвидатніших церковних діячів України. З його ім'ям пов'язана спроба відновлення соборної форми церковного управління, зміцнення влади митрополита і єпископів, вилучення Церкви й духовенства з-під влади світського законодавства, морального та духовного очищення Церкви.

Важливо, що згаданий королівський привілей 1511 р. зняв формальну заборону будувати й ремонтувати православні храми [128, с. 60]. Відтак світська та духовна знать і міщани обдаровують православні храми й монастирі маєтками, коштовностями, грошинами, книгами, а також опікуються будівництвом і ремонтом церков. У заповіті князя Юрія Гольшанського-Дубровицького (1537 р.) серед численних монастирів і церков, у тім числі й київських, яким відписано ті чи інші вклади, називається й Софія Київська [138, с. 103–104]. Грамота 1577 р. київського митрополита Іллі Кучі свідчить, що киево-софійський намісник Богущ Гулькевич-Глебовський власним коштом “великій церкві святей Софії немалий порятунок... учинив” [46, с. 107].

Після Люблінської унії 1569 р., коли утворилася польсько-литовська держава Річ Посполита, Київ підпав під владу польської корони. Київська земля була далекою окраїною цієї держави. Про колишню велич Києва нагадували лише руїни Верхнього, або Старого міста, що залишалося в своїх давніх земляних валах. Австрійський дипломат Сигизмунд Герберштейн, який відвідав Київ у першій половині XVI ст., писав: "...Київ, давня столиця Русії. Пишність і справді царська велич цього міста підтверджується самими його руїнами і пам'ятками, від яких залишилися рештки. Ще й досі на сусідніх горах можна бачити залишки покинутих храмів і монастирів..." [28, с. 185].

Підвищуючись над величними руїнами Києва, Софія дедалі більше занепадала. У середині XVI ст. київський городничий у своєму рапорті польському королю повідомляв, що на даху Софійського собору ростуть дерева [71, с. 66]. Полишений митрополитами та занедбаний, храм катастрофічно руйнувався часом і людьми.

Львівський купець Мартин Грунєвег, котрий відвідав Київ у 1584 р., згадуючи Софію у своїх подорожніх записках, засвідчує, що вона споруджена князем Володимиром "за прикладом і назвою св. Софії Константинопольської. Вона стоїть у переважній частині й нині". А далі додає: "У даний час церква стоїть на пустому місці, далеко від людей, і ми не знали, як туди увійти. На мій погляд, пощадили цю церкву під час війн не лише християни, а й татари, бо вона стоїть ще ціла і там їхнє духовенство в певний час проводить богослуження. Довкола протікає туди дощ. Там завалилося не що інше, а тільки змурована навколо церкви галерея, над якою йде ще одна галерея. Двері не мають замків, тільки забиті поганими дошками... Всередині церква ще стоїть непорушена, всюди коштовно розмальована і щедро позолочена. Там, де високий вівтар, на стіні є образ Марії, майже такої висоти, як уся церква. Виглядає він таким новим, ніби був зроблений сьогодні. Під образом є вівтар (престол. – Н. Н.) з дерев'яним дашком на чотирьох стовпах... З-перед вівтаря вже забрали не-

бесні врата до іншої церкви, але залишили там дві гарні великі ікони. На одній зображено Спаса, на другій – Богородицю за грецьким звичаєм. Їх через великі розміри нелегко було б забрати до іншої церкви... Баня посередині церкви ще має хрест і вкрита свинцем. В інших місцях свинець забрано і замість нього зроблено покрівлю з дощок” [45].

Грунтовні відомості Груневега базувалися на власних спостереженнях та на інформації киян і даних середньовічних хронік. Він не лише досить докладно описав Софію ще до її перебудов і змін, а й охарактеризував сучасний йому стан пам’ятки. Дуже цікавим є зауваження Груневега про спорудження Софії Володимиром Великим. Це свідчення підтверджує у своєму щоденнику посол німецького імператора Рудольфа II до запорожців Еріх Лясота, котрий проїздив через Київ 1594 р.: “Поміж церков київських особливо була чудовою і гарною церква, що називається св. Софією; за величиною не було їй подібної; побудована вона царем Володимиром на зразок св. Софії в Константинополі” [110, с. 16].

Дослідники зазвичай вважають, що Груневег і Лясота, називаючи засновником Софії Володимира, плутають його з Ярославом. Однак Лясота, згадуючи гробницю Ярослава, зазначає: “Ще в каплиці, в гробниці з чудового білого алебастру, лежить князь Ярослав, син Володимира, разом з дружиною”. Більше того, він згадує місцеву назву одного з приміщень собору: “В одному місці верхньої галереї, піднявшись дещо нагору круглими сходами, входять у вежу, в котрій, як говорять, Володимир збирав свою раду: вона називається “Володимировою столицею”, це ошатна світла кімнатка” [110, с. 16–17]. Вежі, що вели на княжі хори, дійсно завершувалися добре освітленими приміщеннями, у яких, очевидно, стояли престולי (або столи; звідси – столиця) князя й княгині; південна вежа вела на чоловічу половину хорів, північна – на жіночу.

Лясоті також показували місце, “де поховані художники, які укладали плани та збудували церкву, проте пам’ятника над ними нема ніякого” [110, с. 17].

З контексту повідомлень Груневега і Лясоти випливає, що ця інформація походила від киян – найімовірніше, від кліриків св. Софії, які, очевидно, послуговувались певними місцевими реаліями.

Як і Груневег, Лясота, захоплюючись красою та величию св. Софії, зауважує, що ця найкраща київська церква “вельми занепадає, і зруйнувалися переважно її верхні склепіння”. Наступного 1595 р. київський біскуп І. Верещинський у своїй записці краківському сейму повідомляє: “Нині храм цей не тільки спалюжений через лайно рогатої худоби (що входить до нього), коней, собак і свиней і разом з тим чимало позбавлений церковних оздоб, знищуваних дощами внаслідок поганого стану даху, але останнім часом почалося вже руйнування й самих стін, що все відбувається через поганий нагляд київських митрополитів і байдужість панів грецької релігії” [46, с. 107]. Йому вторить королівський секретар Рейнольд Гейденштейн, описуючи руїни київських храмів: “Залишився донині один з них, – говорить він про Софію, – проте в такому жалюгідному вигляді, що богослужіння в ньому не відбувається”. Згадуючи мозаїки храму та його колони з порфіру, мармуру й алебастру, Гейденштейн зауважує: “У такому, однак, запустінні ця чудова споруда, що даху на ній немає, і вона все більше й більше наближається до знищення, хоча усі вороги щадили її заради її особливої краси” [110, с. 23–24].

Кінець XVI ст. позначений розколом українського православ'я на дві Церкви – традиційну православну та нову, уніатську. Остання з'явилася внаслідок укладення частиною вищих православних ієрархів унії з папським престолом у Римі. Укладена 1596 р. у Бересті унія призвела до того, що новопостала уніатська Церква визнала ієрархічну першість Римського папи, а відтак його владу над собою. Ініціатори унії виправдовували її як засіб виведення православної Церкви з кризового стану. Проте більшість православних України сприйняли унію як замах на свою батьківську віру й народність. В очах освіченої частини української людності ідеальні мотиви про злуку

Церков і об'єднання християнства під одним пастирем відступали перед загрозою латинізації й полонізації українського культурного життя.

Після того, як польський уряд визнав унію, православна Церква фактично опинилася поза законом. За цих умов улітку 1599 р. у Новоградку помер перший уніатський митрополит Михайло Рогоза, котрий ще вагався у своїх симпатіях між Константинополем і Римом, і на його місце прийшов енергійний Іпатій Потій, один з ідейних провідників Берестейської унії. Розбудовуючи уніатську Церкву, Потій рішуче переслідував оголошених поза законом православних. Головною опорою православної Церкви в цей період стає українська шляхта і запорізьке козацтво, а головним засобом протистояння унії – сеймова боротьба.

Після тривалих зусиль українська шляхта 1607 р. добилася ухвали польського сейму, за якою грецькій вірі православного обряду залишалися її давні права, а духовенству, яке не прийняло унії, дарувалася амністія. Ця ухвала, прийнята під загрозою повстання, сама по собі не мала великого значення, але й успіхи унії виявились досить скромними. Останнє особливо стосувалося Києва. Київський воєвода князь Костянтин Острозький (молодший), котрий очолював антиунійний рух і за дорученням Константинопольського патріарха виконував обов'язки протектора Руської православної Церкви, не давав змоги уніатам утвердитися в Києві. Однак після його смерті 1608 р. Потій одержав королівську грамоту на передачу йому Софії Київської та інших церков.

Керуючи митрополією з Володимира-Волинського, Потій надсилав у Київ свого намісника Антонія Грековича і той захоплює собор св. Софії. 29 травня 1609 р. у листі до київського підвоєводи запорізький гетьман Григорій Тусканевич заявляє, що коли намісник Потія в Києві Антоній Грекович перешкоджатиме православним служити в Софійському соборі, то козаки можуть “яко пса вбити його”. У 1618 р., вже після смерті Потія, цю погрозу було виконано: Грековича втопили у Дніпрі [59, с. 51].

Всі ці події засвідчували роль Києва як потужного православного центру, а також значення Софії Київської як його серцевини.

Проте стан собору, за володіння яким точилася гостра безкомпромісна боротьба, був вельми невтішним; руйнація його проходила загрозливими темпами. На початку XVII ст. впала західна стіна Софії, про що дізнаємося з “Тератургми” Афанасія Кальнофойського (1638 р.): “1625 року, вересня 6, шляхетні пан Андрій Борецький і пан Стефан Шимонович, один із селища Глевахи, а другий – з Юрівки, їхали вночі до Києва у своїх справах. Перед світанком прибули до так званих Золотих Воріт, виїжджаючи з яких, побачили в церкві святої Софії велике освітлення, запалені свічки і почули найприємніший спів. Здивувавшись, вони сказали: “Що ж, однак, це? У парожній церкві хтось так рано відправляє службу Божу з таким благозвуччям”. Зійшли зі своїх візків, підійшли до самої церкви і, не будучи спроможними увійти в неї, бо двері були завалені великою купою впалої кам’яної стіни і силою сміття, побачили крізь щілини, які вчинили ворожа рука й небес негода...” (далі йдеться про чудесне богослужіння ангелів у соборі св. Софії) [46, с. 109].

Могилянське відродження. Відродження Софійського собору пов’язане з іменем Петра Могили, котрий впродовж 14 років посідав Київську митрополичу кафедру. На сеймі 1632 р. П. Могила добився офіційного відновлення Руської православної Церкви після десятиліть її гнаності та майже підпілля. Отримавши у Львові висвячення в сан митрополита наприкінці квітня 1633 р., П. Могила призначив свій в’їзд до Києва і освячення св. Софії на 7 липня. Ще до приїзду нового митрополита в Київ його прихильники зайнялися відібранням собору від уніатів. Мужилівський, Косів і Почаський 2 липня зібрали міщан, шляхту, козаків та селян і силою відібрали в уніатів Софію й сусідні церкви. А тоді заходилися “зараз руїни з церкве заваленые выносить и тую опустелую церков столечную светую Софию на приезд его

милости отца митрополита православного вычищать и ухен-
дожать..." [46, с. 109]. У панегірику, піднесеному 1633 р. Петру Могили студентами Києво-братської колегії, в уста св. Софії
вкладено слова, звернені до митрополита: "Поглянь, жада-
ний пастир, на мої алебастри, на мої мармури, на мої вже
розкрадені златокам'яні зображення, якими я колись, як бо-
гиня, була прикрашена, вважалася за восьме чудо в світі.

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 34.
*Вигляд Софії
зі сходу.
Малюнок
А. ван Вестер-
фельда
(1651р.).*

Поглянь і не попускай твоєї знатній митрополітанській ми-
лості терпіти далі таке сирітство". Інший панегірист, звер-
таючись до Могили, говорив:

*"Тебе Софії руїни чекали,
З твоїх надправи рук ся спадевали"* [46, с. 109–110].

Перебравши собор від уніатів, Могила влаштував при ньо-
му чоловічий монастир, що надавало Софії значення важли-
вого православного осередку і давало змогу якнайшвидше
відродити поруйнований храм. Собор був освячений у липні

1633 р., однак його реставрація тривала досить довго і за часів Могили не була завершена.

Могилина реставрація – то окрема велика сторінка в історії Софії Київської, сторінка, що дає змогу уявити історично визначену державотворчу роль собору. П. Могила відреставрував центральне ядро Софії, причому головну увагу він приділив вівтарній частині і північному фасаді, в якому тоді знаходився центральний вхід. Для влаштованого при соборі монастиря він звів довкола Софії дерев'яні монастирські споруди.

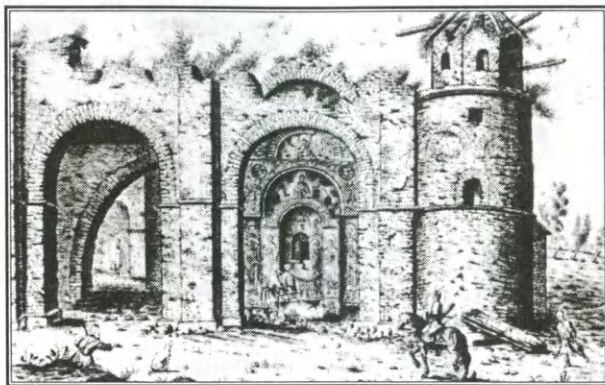


Рис. 35.
*Південна частина
західного фасаду
Софії.
Малюнок
А. ван Вестер-
фельда
(1651 р.).*

Про вигляд Софії після відновлювальних робіт П. Могили свідчать малюнки голландського художника Абрагама ван Вестерфельда, виконані 1651 р., а також опис собору архidiaком Павлом Алеппським, котрий відвідав храм 1652 р.

А. ван Вестерфельд перебував у складі почту польсько-литовського гетьмана Януша Радзивілла, який тимчасово захопив Київ під час Визвольних змагань 1648–1654 рр. Табір Радзивілла розташувався біля св. Софії, а сам гетьман оселився “в покоях отця митрополита в Софійському монастирі” [110, с. 42].

Прикметно, що А. ван Вестерфельд, який зробив низку замальовок руїн древніх храмів і краєвидів Києва, особливу увагу приділив Софійському собору. Серед його малюнків були зображення фасадів Софії та княжого групового портрета в її центральній наві, а також приміщення з ракою митрополита Макарія. Наприкінці XVIII ст. з малюнків Вестерфельда на замовлення польського короля Станіслава Августа були зроб-

СОБОР СЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ

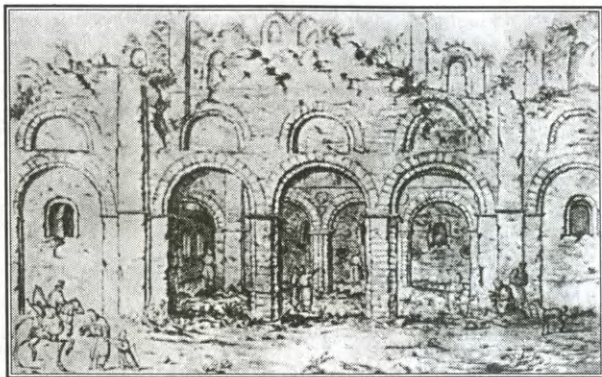


Рис. 36.
*Південна зовнішня
галерея. Фасад.
Малюнок
А. ван Вестер-
фельда
(1651 р.).*

лені копії, які на початку XX ст. були видані дослідником київських старожитностей Я. Смирновим [117].

Малюнки А. ван Вестерфельда переконують у тому, що після реставрації П. Могилою Софія загалом зберегла свій давній вигляд. Арки первісних відкритих галерей ще не були закладені; південна й західна галереї перебували в доволі поруйнованому стані, без склепінь. Однак вівтарна частина собору й перекриття бань були відреставровані, а східні завершення відкритих галерей, судячи з усього, перетворені на закриті приміщення, перекриті односклиним дахом. Північний портал собору був оформлений колонами і пишним аттиком, над яким височіли постаті воїнів зі списами в ру-

ках. До цього головного входу з боку Софійського майдану вела гарна дзвіниця з в'їздом, влаштована у високому дерев'яному паркані.

Цікавими є також свідчення П. Алеппського, котрий супроводжував антіохійського патріарха Макарія у його подорожі в Росію в середині XVII ст. [3]. У повній відповідності з малюнками А. ван Вестерфельда П. Алеппський повідомляє, що

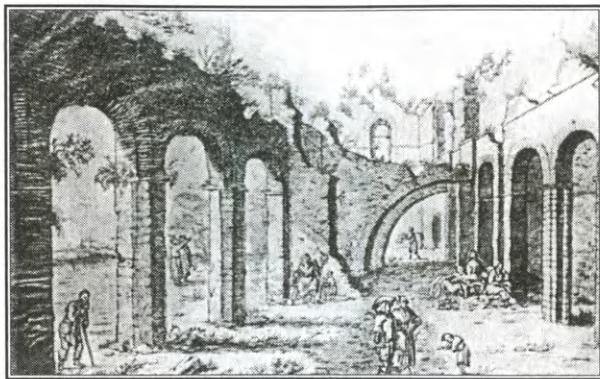


Рис. 37.
*Південна зовнішня
галерея. Інтер'єр.
Малюнок
А. ван Вестер-
фельда
(1651 р.).*

західна частина храму все ще перебуває в руїнах. Кияни йому розповідали, що в давні часи собор був розорений і підпалений татарами і в такому розореному стані він перебував понад 100 років, ставши притулком для худоби і диких звірів. Згодом, як свідчить П. Алеппський, церква була відновлена, а потім знову поруйнована уніатами, які “зірвали усі плити її підлоги й мозаїку та помістили у своїх церквах” [3, с. 68]. Дехто вважає, що на цьому свідченні П. Алеппського, як і на свідченнях інших джерел, позначилося відлуння гострої конфронтації православних і уніатів, у центрі якої стала боротьба за володіння “митрополією Руською”. І все ж повний занепад Софії у першій третині XVII ст. є цілком очевидним.

За власними словами П. Могили, він отримав церкву “без-покрівну, мало не до кінця розорену і прикрас внутрішніх, святих ікон, посудин же і священних убрань жодного не маючи” [32]. Сумна картина розорення св. Софії постає і з інших тогочасних документів. Зокрема дізнаємося, що до часів П. Могили в Софії не залишилося ніякого церковного начиння, “тільки самий спустілий і впалий мур голий і олтарі, руїнами завалені” [32].

Тож П. Алеппський правдиво свідчить, що собор перебував у руїнах аж до прибуття Петра Могили, котрий “трудився над відновленням цього храму, скільки це було у його владі, і довів його до того стану, у якому він перебуває тепер” [3, с. 68]. Наведені свідчення не залишають сумнівів, що ні до, ні безпосередньо після Петра Могили якісь значні роботи в соборі не провадилися.

Не можна погодитись і з тією думкою, що джерела дещо перебільшують обсяг робіт, виконаних за Петра Могили. Захоплено описуючи Софію, П. Алеппський згадує, що у східному кінці північних галерей були дві каплиці, закриті пишно декорованими залізними ґратами. В одній з них П. Алеппський бачив біломармуровий саркофаг з горбоподібним віком. Дізнаємося також про виготовлений за Могили високий дерев'яний різьблений і позолочений іконостас із храмовою іконою св. Софії: “Іконостас при вратах цих віттарів вельми чудовий і багатий: він зовсім новий і дивовижно прегарний; він такий великий, і поділяється на такі різноманітні відділи, і так ясно позолочений і прикрашений, що жодне перо не в змозі його описати” [3, с. 70–71].

Захоплюючись архітектурою св. Софії, французький інженер Гійом ле Вассер де Боплан, який у 1630–1647 рр. будував в Україні фортеці, писав: “Храм св. Софії має гарний фасад та чудовий вигляд, з якого боку його б не оглядали. Бо краса його мурів посилюється численними постатями й малюнками з історії, зробленими мозаїкою... Склепіння зроблено лише з глиняних горщиків” [14, с. 18–19]²².

²² Говорячи про глиняні горщики, Боплан має на увазі голосники-резонатори.

Усі ці грандіозні роботи стали можливими на тлі тогочасної історичної реальності. XVII ст., ознаменоване Визвольними змаганнями українського народу, було переломним часом в історії України. В умовах високого національного піднесення була сформована церковно-політична концепція України як спадкоємиці княжої Київської Русі. Найбільш яскравим виразником цієї концепції став П. Могила, котрий широко й послідовно втілював її сакральною мовою храмового монументального мистецтва. Недарма головними об'єктами його відбудовчої діяльності стали Софія Київська, Десятинна і Трьохсвятительська церкви, храм Спаса на Берестовому, Михайлівська церква Видубицького монастиря, тобто храми великокняжого періоду.

Вкладаючи у цю справу величезні кошти, в тому числі й особисті, П. Могила запрошує до Києва кращих майстрів. Особливу увагу він приділяє св. Софії як ідеологічному центрові нової України, її сакральній серцевині. Найдавніша святиня Києва була живим унаочненням безперервної вітчизняної православної традиції: недарма саме в цей час фіксується повір'я, що доки у св. Софії стоїть Богоматір Оранта – Непорушна Стіна (цей образ узято з Акафіста Богородиці), доти стоятиме й Київ. Тож П. Могила не шкодує коштів на відновлення “митрополії Руської”.

Відомо, що над реставрацією Софії Київської працювали відомий італійський зодчий Октавіано Манчіні та українські художники брати Тиміш, Степан та Іван Зінов'єви; до оздоблення храму були залучені випсані з Москви “сусальник” (золотих справ майстер) Яким Євтихіїв, іконописець Йоаким, а також різьбярі, теслі, муляри. Розуміючи релігійне та історико-культурне значення св. Софії, П. Могила ставив своєю метою збереження її давніх форм і живопису.

Проте митрополит не обмежився реставраційно-консерваційними заходами. Дослідженнями [91] встановлено, що П. Могила втілював у монументальному комплексі Софійського собору власну церковно-політичну програму уславлення Володи-

мира Хрестителя. Виразно простежуються чотири пункти цієї програми, засвідченої в ктиторському написі П. Могили, у поновленому ним княжому портреті, у присвяті одного з вітварів св. Володимиру і в каплиці, вбудованій у північну зовнішню галерею.

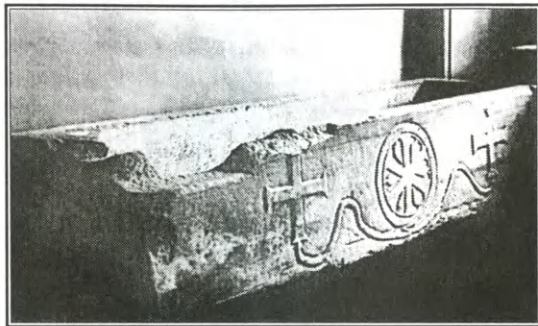
Ктиторський напис П. Могили, виконаний 1634 р. на арках центральної бані собору, стверджував, що Софія “нача здатися в лето 1011”, тобто ще за Володимира, але побудував собор Ярослав. Певна річ, для того, щоб поставити цю дату у найбільш відповідальному написі, Могила мав керуватися якимись відомими йому неспростовними фактами. Концепція “Ярослав – завершувач справи Володимира” позначала і поновлений княжий портрет XI ст., на якому з ініціативи митрополита перед постаттю князя з моделлю храму з’явилася фігура Володимира. Відтак портрет у редакції Могили репрезентував Ярослава як завершувача справи батька у спорудженні св. Софії, що перегукується зі свідченням митрополита Лларіона про закінчення Ярославом починань Володимира.

Церковно-політична концепція П. Могили максимально позначилася на реконструйованій північній галереї собору: у внутрішній галереї він влаштував вітвар св. Володимира, а в зовнішній – суміжну з цим вітварем каплицю. На честь Володимира був освячений вітвар, де з давніх часів стоїть гробниця Ярослава. Цей вітвар входив до складу древньої усипальні Ярослава, яка складалася з кількох приміщень, являючи собою святилище з гробницею ктитора. На залишках усипальні в зовнішній галереї П. Могила спорудив багату каплицю, приділивши велику увагу її внутрішньому й зовнішньому оздобленню.

Щоб зрозуміти, яку роль відігравала каплиця в монументальному комплексі собору, варто згадати, що П. Могила мав намір встановити в Софії раку Володимира, чиї моці він виявив 1635 р. у руїнах Десятинної церкви. У листі до царя Михайла Федоровича П. Могила повідомляв, що надсилає йому “гідний його царської величності дарунок” – частину мошей прапрадіда царя “рівноапостольного руського великого кня-

зя і самодержця Володимира”, які були знайдені на місці Десятинної церкви у “мармуровому гробі, де давні покладені були”. П. Могила просив, щоб цар звелів майстрам “своїм царським коштом зробити раку на мощі прапрадіда”, яку він мав намір встановити у Софії. Урочисте перенесення мощей Могила намітив здійснити після Великодня 1640 р. Яку відповідь отримав митрополит – невідомо, проте зрозуміло,

Рис. 38.
*Гробниця
Володимира
Мономаха (?),
у яку було
вмонтовано
підставку
під раку
Макарія.*



що його прохання не було задоволене. Вважають, що мощі залишилися на попередньому місці, за винятком тих частин, які були перенесені в київські храми і відіслані до Москви [32].

Відомо, що П. Могила поклав череп Володимира в Успенському соборі Києво-Печерської лаври, кисть правої руки – в Софії Київській, а надіслана до Москви нижня щелепа князя зберігалася там в Успенському соборі. Гадають, що в Москві засумнівалися, чи це справді Володимирові мощі, тому перенести їх до Софії П. Могили не вдалося [32]. Однак це пояснення не узгоджується з тим, що мощі Володимира були покладені в головному соборі Москви, отже, там їх визнали справжніми. Найімовірніше, Москва не санкціонувала захід П. Могили, бо претендувала на роль “третього Риму”, прямої спадкоємиці Візантії та духовної столиці східного хрис-

тиянства. Відтак намагання П. Могили відродити колишню славу Києва як “Єрусалима землі Руської” йшло врозріз з московською ідеологічною доктриною. Незважаючи на те, що Київська митрополія в ті часи не була канонічно підпоряд-

СОБОР СЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 39.
*Хрест
митрополита
Макарія.
XV ст., Афон
(зберігається
у зібранні
Національного
Києво-Печерського
історико-
культурного
заповідника).*

кована Москві, П. Могила, зацікавлений у підтримці з її боку, змушений був рахуватися з волею московського державця.

Натомість безперечним залишається факт влаштування П. Могилою усипальні Володимира в Софії, адже лист датований 29 січня 1640 р., а відразу після Великодня цього ж року (5 квітня) раку з мощами князя збиралися встановити в соборі. Вже 24 червня 1640 р. з’явилася митрополича грамота із запрошенням на

помісний собор, який повинен був відкритися в Софії на її храмове свято – Різдво Богородиці (8 вересня). Головним завданням собору мало стати обговорення нового православного Катехізісу, щоб, як зазначив у своєму запрошенні митрополит, українське православ'я “до обычаев давних предков наших (за которых благочестие восияло) привести” [41, с. 198]. Отже, саме до цієї події Могила приурочив створення меморіалу св. Володимира в Софії Київській. Прикметно, що Боплан, який у цей час відвідав собор, зазначає: “У цьому храмі знаходяться пам'ятники кількох королів” [14, с. 19]. Ймовірно, йдеться тут про меморіал св. Володимира і гробницю Ярослава у влаштованих Могилою каплицях.

Катехізіс 1640 р. (“Православне сповідання віри”), що затвердив на письмі догматику Української православної Церкви, став символічною книгою для всього православно-го Сходу. Тож потрібні були вікопомні заходи, які б освятили цю грандіозну справу. Ось чому до Київського собору 1640 р. П. Могила створив ще одну каплицю-усипальню у східному торці південної зовнішньої галереї, призначену для раки з мощами священномученика Макарія. Отже, усипальня Макарія виявилась дзеркально симетричною усипальні Володимира. Найпершу згадку про раку Макарія у св. Софії знаходимо в щоденнику Е. Лясоти: “Там само в одному дерев'яному ящику показують тіло митрополита, котрий був обезглавлений татарами; тіло це й досі перебуває нетлінним, у чому я особисто переконався, доторкнувшись до його руки й голови через полотняне покривало, що покриває тіло” [110, с. 17].

До часів П. Могили рака Макарія постаріла, тому він після 1633 р., коли відібрав Софію в уніатів, змінив її новою, теж дерев'яною, але закритою металевим ґратчастим віком. Над ракою тоді ж зобразили дві постаті архангелів у архієрейському вбранні, які стоять обабіч врат вітваря із сувоями в руках, що, ймовірно, натякало на служіння архієрея Макарія в Церкві небесній. Це унікальне темперне малювання, виконане місце-

вим художником ще до запрошення Могилою в Київ афонських майстрів (1644 р.), фрагментарно зберігається на стіні Михайлівського вівтаря.

Після побудови каплиці-усипальні в південній галереї митрополит переніс до неї раку Макарія з Михайлівського вівтаря. Про усипальню Макарія дізнаємося з малюнка А. ван Вестерфельда. Художник зобразив раку в приміщенні з невели-

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ

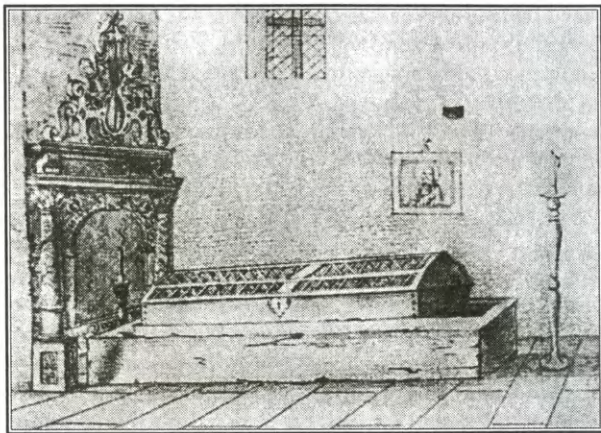


Рис. 40.
*Рака Макарія
в каплиці доби
П. Могили.
Малюнок
А. ван Вестер-
фельда
(1651 р.).*

ким заготованим вікном у південній стіні. Її встановлено на постаменті, вмонтованому в довгий і низький товстостінний кам'яний ящик, що має на собі сліди давнини – тріщини й пошкодження; натомість рака виглядає зовсім новою. У зв'язку з цим можемо згадати й свідчення початку XVII ст., що мощі Макарія лежали “у гробі мармуровому” [117, с. 469].

Очевидно, йдеться про давню мармурову гробницю, яка нині стоїть під південною стіною вівтаря Антонія і Феодосія (колишня південна внутрішня галерея). Гробниця відома як саркофаг Володимира Мономаха. Так її принаймні визначив

П. Лебединцев, котрий писав, що під час ремонтних робіт середини XIX ст. гробницю виявлено під п'єдесталом раки священномученика Макарія [71, с. 92]. Це підтверджують І. Скворцов та П. Орловський, щоправда, плутаючись у тому, як співвідносилися між собою рака і гробниця. Перший пише, що гробниця була підставкою для раки [115, с. 62], другий – що гробницю виявлено під підлогою [94, с. 36–37]. Аналогічне свідчення знаходимо і в більш пізній роботі П. Лебединцева [72, с. 23]. Найбільш вірогідними є свідчення І. Скворцова і ранішої публікації П. Лебединцева [71], бо вони за часом є ближчими до виявлення гробниці.

Однак найточнішу інформацію містить малюнок А. ван Вестерфельда, супроводжуваний написом про те, що на ньому зображено раку Макарія в Софії Київській [117, табл. VI]. З малюнка видно, що гробниця правила за футляр для підставки під раку, причому гробницю встановили до глядача зворотним, неорнаментованим боком, бо на її лицьовому боці один кут відбитий. Тому П. Могила і встановив її неушкодженим боком назовні.

Крізь ґратчасте віко, що замикалося, можна бачити накрите покривалом мощі, які лежали головою на захід. Але самої голови, як видно з малюнка, при мощах не було: крізь ґрати проглядає ліва рука, що лежить на грудях досить близько до узголів'я. Виступ стіни в ногах раки прикрашений чудовою кам'яною скульптурною лиштвою, увінчаною дерев'яним різьбленим фронтоном. Посередині фронтона – щось на зразок гербового щита, поділеного по вертикалі навпіл. У головах і ногах раки на підлозі стоять свічки у високих різьблених свічниках, а на стіні біля узголів'я висить квадратна ікона св. Макарія. Святитель зображений в омофорі, без митри; можна навіть розгледіти, що він був лисий, хоча й не старий, з широкою короткою бородою.

Сьогодні від усипальні Макарія нічого не лишилося, оскільки під час перебудови собору на зламі XVII–XVIII ст. відкриті галереї перетворено на закриті приміщення, а на місці моги-

линих каплиць влаштовано вівтарі: Благовіщенський – у північній галереї, Успенський – у південній. Отже, усипальня Макарія знаходилась там, де пізніше виник вівтар Успіння Богородиці.

Після перебудов кінця XVII – початку XVIII ст. раку Макарія часів П. Могили повернули на її первісне місце в Михайлівський бічний вівтар і обклали сріблом²³. Над ракою влаштували сінь, а на пілоні стовпа в ногах раки олійними фарбами намалювали постать архангела Єгудіїла (“Слави Божої”) з сувоєм і вінцем у руках – натяк на небесне вінчання мученика Макарія. Рака, як і раніше, стояла на підставці у древній мармуровій гробниці, що є певним свідченням збереження церковно-політичної ідеї П. Могили, закладеної у Макарівський меморіал. Ця ідея стверджувала одвічність і спадковість українського православ'я.

У 1833 р., за митрополита Євгенія Болховітінова, зроблено нову, обкладену сріблом раку. Під час ремонтних робіт у середині XIX ст. мармурову гробницю прибрали з-під раки, а саму раку перемістили ближче до Михайлівського вівтаря, встановивши її під іконостасом біля південної стіни. Наприкінці 20-х років нинішнього століття мощі Макарія з волі “борців з релігією” залишили Софію. Так було знищено унікальний Макарівський мартирій у “митрополії Руській”.

Упродовж 430 років мощі Макарія Київського були головною святинею Софії. Щочетверга в соборі відбувалася служба з акафістом св. Макарія; щороку 1 (14) травня його мощі урочисто обносилися навколо собору. У виданні минулого століття читаємо: “Богомольці зазвичай входять у Київську Софію з південного боку і, минаючи ряд іконостасів у бічних вівтарях, наближаються до самої середини церкви – до головного престолу. Але, не доходячи до нього, в останньому бічному вівтарі вони прикладаються до відкритих мощей священномученика митрополита Макарія” [130, с. 24].

Надання загальнонародного значення шануванню Макарія Київського було одним з найважливіших кроків Петра Моги-

²³ Місце раки позначено на плані собору 1810 р.

ли на шляху до етноконфесійної консолідації українського суспільства. Надзвичайно важливим діянням митрополита у цьому сенсі було перетворення св. Софії на всенародне святилище, де зберігалися зібрані ним святі мощі й численні православні реліквії. Головне місце серед них безперечно належало мощам духовного і світського проводирів народу – митрополита Макарія та Володимира Хрестителя, чиї останки зберігалися в каплицях, які фланкували вівтарі собору св. Софії – Святеє Святих Русі-України. Недаремно П. Могила називав Софію “єдиною народу нашого православного оздобою, головою і маткою всіх церков” [30].

Цікаво, що каплиця-усипальня Володимира часів П. Могили в зовнішній північній галереї у своїх основних рисах збереглася донині. Вона мала низький вівтар з округлим вікном над ним, коробове склепіння, що спиралося на арки, вхід, оформлений ліпним фронтоном. Ці взаємопов'язані елементи приміщення не залишають сумнівів, що вони належали до єдиного комплексу.

З призначенням каплиці пов'язаний зміст її живопису. Тут збереглися фрагменти малювань XI–XVIII ст. Часам П. Могили належать деякі сюжети на тему Богородичного Акафіста, що збереглися над входом у каплицю і всередині неї, на північній арці та південній стіні. Саме в ті часи сюжетам на тему Акафіста Богородиці надавали актуального політичного звучання, адже ця тема традиційно пов'язувалася з апофеозом православної державності. Вибір теми пояснюється не лише її популярністю в цей період, але й функцією приміщення, бо головна із вселенських панахид здійснювалась у суботу Акафіста, у п'яту неділю Великого посту.

Як і Володимирова Десятинна церква, каплиця була присвячена Богородиці: всередині ліпного фронтону над входом зображено напівпостать Богородиці з молитовно піднесеними й широко розведеними руками, фланковану крилатими голівками ангелів, які символізують собою небесний покров. Це асоціюється з акафістним образом “Покрови світу, ширшої небес”.

Центральною сценою стінописного циклу була найбільша композиція “Покрова Богоматері”, розміщена на найкраще освітленому місці південної стіни. За словами Акафіста, Бого-

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 41.
*Залишки
каплиці-усипальні
Володимира
доби П. Могили.*

родиця виступає тут “яко одушевлений храм”, захищаючи своєю “чесною ризою” “вся православния християни”. Відповідно до акафістного тексту намальовано великий храм, під склепінням якого зображено Богоматір у позі молитви. Ангели обабіч Богоматері тримають у руках її покров, простягаю-

чи його над усіма, хто перебуває у храмі. Нижче зображено сонми святих, які супроводжують Богоматір, а ще нижче, в оптимальному для огляду місці, можна бачити нижню частину постаті невідомого святителя. Сцена завершується на висоті 1,7 м над рівнем підлоги, що створює враження незакінченості розмалювання стіни.

Очевидно, під сценою мала стояти рака з мощами Володимира, яка утворювала б ідейно-композиційне ціле з усім сюжетом: подібно до ківоріїв над раками з мощами святих, тут було втілено ідею престолу з надпрестольною сінню²⁴. У такому разі постать святителя мала зображувати самого П. Могили – відновлювача православ'я і ктитора усипальні Володимира. Можливо, постаті П. Могили відповідала втрачена нині постать Володимира, зображеного праворуч, над узголів'ям раки. Запропонована інтерпретація сюжету відповідає функціональному характеру храмових малювань, що були доповненням до відрізків, а також тогочасним іконографічним канонам.

Композиція "Покрови" набула великої популярності в Україні з початку XVII ст., бо вона уособлювала покровительство Богоматері українській державності та Церкві. Сцена мала три яруси зображень: верхній – Богоматір з ангелами, середній – святі, нижній – духовні ієрархи та світські володарі (священство і царство), котрі стоять двома групами обабіч св. Романа Сладкоспівця – автора Акафіста Богоматері. Починаючи з XVII ст., окремі персонажі долішнього ярусу набирають портретних рис конкретних історичних осіб.

Про те, що портретування було властиве сакральному мистецтву часів П. Могили, свідчить його ктиторська композиція в церкві Спаса на Берестовому, до якої введено напрочуд реалістичний портрет митрополита. Тут довкола тронного Спаса бачимо Богородицю, Володимира та П. Могили. У такому ж дусі вирішено сцену "Покрова Богоматері" на стіні Володимирової усипальні. Немає сумнівів щодо належності згаданих композицій усипальні часам П. Могили, адже вони становлять єдине ціле з її архітектурними формами. Зокрема,

²⁴ Композиція раки і малювання над нею виявляють аналогію з вирішенням Макарієвського мартірію у Михайлівському вівтарі (див. вище).

обидва акафістні сюжети могилиної доби на північній арці склепіння були разом з нею частково зрізані під час розширення входу за митрополита Гедеона Четвертинського (80-ті роки XVII ст.).

Саме тоді, коли Українська Церква перейшла під духовну владу Московського патріархату, зникла усипальня Володимира Хрестителя в Софії Київській. Його мощі були покладені в особливому ковчезі біля північної стіни у дзеркальній симетрії до мощей Макарія. Мощі Володимира зберігалися разом з мощами Костянтина Великого, великомучениці Варвари, священномучеників Харлампія і Фоки та преподобного Єфрема Сирина. Згадуючи мощі численних святих, які зберігалися у св. Софії, митрополит Є. Болховітінов зазначає, що всі вони зібрані за часів Петра Могили [13, с. 69].

Відтак усипальня Володимира як київський меморіал хрестителя Русі-України була знищена після 1686 р., коли її перебували на Благовіщенський вівтар. Можливо, тоді ж поверх княжого портрета з образом Володимира намалювали нові сюжети; фрагмент одного з них ("Три іудейські отроки") залишився на північній стіні нави. Ймовірно, через сто років, коли після секуляризаційної реформи 1786 р. посилювався процес уніфікації церковного життя, у ктиторському написі Могили під центральною банею замість дати "1011", якою він позначив закладини Софії, було проставлено офіційну літописну дату "1037".

Нововведення Петра Могили в Софії Київській були вирішені ним у дусі національних завдань, однак цілком узгоджені з православною традицією. Річ у тім, що обидві усипальні – Володимира й Макарія – виконували роль параклісів, себто каплиць у бічних папертях, призначених для заупокійних відправ. Параклісами також називають молебні Богородиці під час панахид ("Паракліс Пресвятій Богородиці" – молебень, що співається під час скорботи душевної). Недаремно і давньоруський паракліс у північній галереї, і каплиця часів П. Могили, що виникла на його місці, були присвячені Богоматері,

про що свідчить їх стінопис. Цікаво, що бічний вівтар Похвали Богоматері існує і в московському Успенському соборі (кінець XV ст.).

Про призначення могилиної каплиці в північній галереї свідчить вшанування останків П. Могили в Софії Київській. Після смерті митрополита 1 (14) січня 1647 р. труну з його тілом поставили у св. Софії; стояла вона тут впродовж тривалого часу. У джерелах – рукопису Рум'янцевського музею і Межигірському літопису XVII ст. – говориться, що тіло П. Могили стояло в соборі до 9 (22) березня (вівторок другого тижня Великого Посту), тобто до дня пам'яті Сорока севастійських мучеників, коли П. Могилу поховано з великими почесностями в Успенському соборі Печерського монастиря. Таке тривале перебування тіла небіжчика в каплиці не йде врозріз з православною традицією. Певна річ, тіло могло знаходитись у “митрополії Руській” лише в спеціальному приміщенні.

Такі наукові авторитети, як Є. Болховітінов [13, с. 164], а слідом за ним М. Закревський [42], А. Жуковский [41] та ін., пишуть, що П. Могилу поховано не 9, а 19 березня. Однак у 1647 р. Великдень святкувався 18 квітня, а друга неділя Великого посту відзначається за 41 день до Великодня, отже, того року вона припала на 7 березня, а вівторок другого тижня посту – на 9 березня. Саме 9 березня (22-го за новим стилем) щороку святкується пам'ять Сорока севастійських мучеників, адже це – неперехідне свято. Тобто свідчення джерел є цілком правильними: тіло П. Могили перебувало в соборі з 1 (14) січня до 9 (22) березня 1647 р.

Труна стояла у створеній П. Могилою Володимировій усипальні, яка тоді була вільною, в той час як протилежна південна усипальня була “зайнята” мощами Макарія. До того ж Володимирова усипальня розташовувалась біля головного тоді північного входу в собор, який водночас був і виходом з нього. Тож, входячи в Софію і виходячи з неї, прочани віддавали шану небіжчику – ктитору Софії і справжньому “отцю руської нації”.

Важко припустити, що ця акція не була попередньо погоджена з самим П. Могилою, котрий, як відомо, зробив необхідні розпорядження перед смертю. Очевидно, в такий спосіб стверджувалась безперервність існування та історична генетичність “руської” віри та “руської” державності, фундатори яких прославлялися в Софії. Отже, і після смерті П. Могила продовжував служити Україні.

Знаменним є й вибір для урочистого поховання П. Могили дня севастійських мучеників, які здавна розглядалися підмурком Церкви і звитягою яких вона стверджена. За іконографічною традицією, їхні образи з давніх часів фігурували на попружних арках головної бані (як у Софії Київській). Подвиг цих мучеників на льоду озера, коли вогонь Духа Святого розтопив лід, сприймався як масове входження людей у Церкву Христову. У соборі св. Софії даний епізод фігурує на стіні південної вежі біля головного входу до собору. Цікаво й те, що П. Могила ховали під час танення льоду, а в ув'язненні тогочасної людини це провіщало перемогу православ'я в Україні.

Відтак у всій своїй величчї постає грандіозність задумів Петра Могили, пов'язаних із Софією Київською. Масштаби цієї особистості рельєфно вимальовуються в епітафії, складеній на смерть митрополита невідомим автором:

*“Тіло Могили – в могилі,
Душа ж десь у небі літає,
Світ же і тут, і отам буде йому замалий.”*
(Пер. з лат. В. Маслюка.)

Естафету Петра Могили прийняв його сподвижник і наступник Сильвестр Косів (1647–1657 рр.). Вважають, що за його часів тривало відновлення Софійського собору.

Як і його попередник, Сильвестр Косів збирав у Софії святині України. За цього митрополита з Любеча в Київ перенесено чудотворну ікону Богоматері, яку поставили в Софійському соборі “при стіні вівтарній”, а в 1713 р. встановили ліворуч від головних західних дверей в окремому кіюті. У 1655 р. в Софію перенесено ще одну чудотворну ікону – Богоматері

Куп'ятицької з Куп'ятицького монастиря, що поблизу Пінська [70, с. 21–22].

Правління Сильвестра Косова було добою визволення Києва з-під польського ярма козацько-селянським військом Богдана Хмельницького.

У грудні 1648 р., після низки переможних боїв над польсько-литовським військом у ході Визвольних змагань, Богдан Хмельницький урочисто в'їхав у Київ під калатання дзвонів і гуркіт гармат. Як переможець і тріумфатор, він прибув у місто через древні Золоті ворота, які вже тоді були у напівзруйнованому стані. Біля стін св. Софії Хмельницького зустрічали Єрусалимський патріарх Паїсій, який саме перебував у Києві, митрополит Сильвестр Косів, духовенство й київські громадяни. Студенти Києво-Могилянської колегії співали гетьману величальних пісень, називали його спасителем народу, руським Мойсеєм, котрий визволив свій народ із польського полону. Від імені усього православного люду патріарх Паїсій привітав Б. Хмельницького з перемогами, відпустив йому гріхи, закликав до продовження війни з латинством.

Якраз тоді й відбулося зближення козацької верхівки та української православної ієрархії. Сталося це з ініціативи самого Б. Хмельницького, котрий прагнув надати своїй війні з Польщею легітимного характеру. За тогочасними уявленнями, Хмельницький не мав жодних династичних прав на управління тією територією, що опинилася під його контролем на кінець 1648 р. Саме тому за розпорядженням гетьмана патріарх Паїсій, котрий їхав до Москви, був запрошений відвідати Київ. Надавши конфесійної легітимності діям Хмельницького, патріарх відіграв важливу роль у творенні нової православної ідеології козацького повстання. Як зауважив сам Б. Хмельницький, раніше він воював лише за свою кривду, а відтепер воюватиме за православну віру, щоб визволити весь народ руський з-під лядської неволі [59, с. 72–73].

Після укладення 8 січня 1654 р. Переяславської угоди всі українські міста й містечка мусили скласти присягу на вірність

московському цареві. Щоб привести до присяги Україну, московські воеводи розіслали скрізь своїх людей у супроводі війська. 14 січня 1654 р. кияни присягали у Києво-Печерському монастирі, а не в кафедральному Софійському соборі. Митрополит С. Косів, не бажаючи ввійти під владу Московського патріарха, не квапився складати присягу і, зібравшись із духовенством у Софії, висловив непокору новій політиці Б. Хмельницького. Більше того, митрополит узяв під захист своїх підданих у Києві, які відмовились скласти присягу на вірність московському цареві, пояснюючи це тим, що поляки, дізнавшись про присягу, винищать усе православне духовенство на своїх територіях [13, с. 168]. Згодом митрополичі піддані все-таки змушені були принести цареві присягу, але позиція С. Косова залишалася ворожою щодо Москви до самої його смерті.

Незважаючи на те, що після 1654 р. Київська митрополія разом з Україною фактично була передана під Московську державу, київські митрополити аж до Гедеона Святополка Четвертинського (1685–1690 рр.) не посвячувалися від московського патріарха. Сильвестр Косів, як і його попередник Петро Могила, теж іменувався митрополитом Київським, Галицьким і всієї Русі, екзархом Константинопольського Престолу.

Часи Руїни та доба Івана Мазепи (1658–1709 рр.). Після смерті Сильвестра Косова у квітні 1657 р. питання про наступництво митрополичої кафедри, з урахуванням намагань Москви підпорядкувати собі Київську митрополію, набуло особливої гостроти.

Богдан Хмельницький і його наступник Іван Виговський зупинили свій вибір на Луцькому єпископі Діонісії Балабані (1657–1663 рр.). Балабан підтримував Виговського, котрий розірвав союз із Москвою і восени 1658 р. підписав Гадяцьку угоду з Польщею про створення в межах Речі Посполитої Великого князівства Руського, яке мало входити до неї на тих самих засадах, що й Корона Польська та Велике князівство Литовське. Однак швидка зміна воєнно-політичної ситуації в Україні звела нанівець Гадяцькі домовленості.

У складних умовах тих часів, що дістали назву “Руїна”, Київська митрополія, перебуваючи між Варшавою і Москвою, вступила в період довготривалої кризи. Після поразки І. Виговського Діонісій Балабан ледве за рік по своєму посвяченні залишив Київ, започаткувавши багаторічну традицію перебування православних митрополитів України поза межами своєї звичної резиденції.

З поділом козацької держави на Ліву та Правобережну відповідно розділилася й Церква. З огляду на те, що Д. Балабана, який резидував у Чигирині, не визнали лівобережні гетьмани, архіпастирські функції в Києві з 1659 до 1685 р. виконували місцеблюстители митрополичого престолу – чернігівський архієпископ Лазар Баранович (1659–1661 та 1670–1685 рр.) і поставлений з ініціативи московських влад єпископ Мефодій Филимонович (1661–1668 рр.).

Після смерті Д. Балабана на митрополичий престол виявилося два претенденти. У Чигирині представники правобережної шляхти та духовенства митрополитом обрали Йосифа Нелюбовича-Тукальського (1663–1675 рр.) – прибічника гетьмана Петра Дорошенка. Резидуючи в гетьманській столиці Чигирині, цей митрополит жодного разу не ступив до престольного Києва. Натомість правобережна православна фракція, очолювана гетьманом Павлом Тетерею, обрала на митрополію Антонія Винницького (1663–1679 рр.), котрий також не жив у Києві. Обоє “наречених” (себто таких, що лише носили це ім’я) митрополитів київське духовенство та лівобережне козацтво, які не брали участі в їхньому обранні, не визнали, тому софійською кафедрою опікувався московфіл Мефодій Филимонович.

Розбрат у суспільстві згубно позначився на долі собору св. Софії, який упродовж 30 років Руїни знову зазнає занепаду. Щоправда, певні відновлювальні роботи в соборі провадились і в цей період. Зокрема, Мефодій Филимонович 28 липня 1666 р. подав цареві Олексію Михайловичу чолобитну, у якій просив милостину “на церковну будову св. Софії”. Йшлося тут не лише

про “золото й срібло сусальне для побудови ікон”, але й “про вапно у Брянському повіті, щоб у св. Софію віддати і стругами спустити в Київ” [71, с. 73].

У 1686 р., після підпорядкування Київської митрополії Московському патріархатові та укладення “Вічного миру” між Річчю Посполитою і Московією, Лівобережна Україна з Києвом (Гетьманщина) підпадає під владу Росії, втрачаючи свою державну й церковну автономію. Попри всю драматичність цієї події, політична стабільність, що настала після десятиріч безкінечних війн і братовбивчої боротьби за владу, стала запорукою економічного зростання України та розвитку її культури.

Після десятиріч Руїни настала та велика доба в історії України, яку пов’язують з іменем гетьмана Івана Мазепи (1687–1709 рр.). В українській культурі знайшли своє яскраве втілення високі здобутки національного духу, пробуджені буремною добою Визвольних змагань. То була доба, коли в Україні, як і скрізь у Європі, запанував стиль бароко, який був новим типом світосприйняття, що виявив себе в усіх видах мистецтва. Українське бароко з його святковістю, урочистістю, життєствердним характером, а водночас і людяністю якнайкраще відбило в собі пафос Мазепиної епохи, стало зримим літописом тогочасної історії України. Бароківі споруди часів Мазепи були настільки численними й виразними, що навіть виникла назва “мазепинське (або козацьке) бароко”²⁵.

Меценатська храмобудівнича діяльність гетьмана Івана Мазепи добре відома, проте, як це не парадоксально, монументальне мистецтво його доби, зокрема ідейно запрограмовані настінні малювання, – справжня terra incognita. Це й не дивно, адже храми неодноразово прикрашали пізнішими малюваннями або старі сюжети поновлювали новими фарбами, тому вони нерідко сприймаються як творіння пізніших епох. Крім того, все що стосувалося бунтівного гетьмана, якому оголосили анафему, намагалися стерти з пам’яті нащадків.

Розбудовуючи суверенну соборну Україну, Іван Мазепа спирався на ідею гармонійної співпраці держави та Церкви,

²⁵ Дослідники нараховують не менше 20 величних будов, фундованих і розбудованих І. Мазепою протягом 1687–1706 рр. [113, с. 22].

²⁶ Цей герб увійшло
знамениту гравюру
І. Мігури "Теза на честь
Івана Мазепи" (1706 р.).

символом якої є Свята Софія Премудрість Божа. У герб Мазепи вкомпоновано образ храму, який названо Тріумфальною Церквою Премудрості Божої, заснованою на святих київських горах²⁶. Найбільш повним втіленням ідеї Софії став для гетьмана однойменний київський храм, древня "митрополія руська".

Саме тоді вбрана у барокові шати Софія Київська отримала своє друге народження. Однак ім'я Мазепи до певної міри залишалось у затінку, коли йшлося про грандіозні роботи в соборі на зламі XVII–XVIII ст., які докорінно змінили древній вигляд храму. Ця епоха в історії Софії є маловивченою, що особливо стосується стінопису пам'ятки. Побутує навіть думка, що в той період стіни всередині собору були потиньковані й побілені, і лише з 20-х років XVIII ст. його почали розмальовувати заново.

Виникає запитання: чому за гетьмана Мазепи надавали величезну вагу перебудові Софії й нехтували її живописним оподороженням? Адже на це гетьман мав час і кошти та й, певна річ, свої інтереси. Отже, перед сучасним дослідником Мазепиною доби в історії Софії постає низка проблем, які можна розв'язувати лише в контексті ідейних завдань, ментальних норм і ціннісних орієнтацій тієї епохи.

Передусім варто накреслити те історичне тло, на якому розгорнулася діяльність Івана Мазепи в Софії Київській. У 1687 р., коли Мазепа став гетьманом, Київським митрополитом був Гедеон Святополк Четвертинський, висвячений у Москві наприкінці 1685 р. 2 лютого 1686 р. він відправив свою першу службу в соборі св. Софії. У цей час резиденція митрополита перебувала в критичному стані. Значно реставрована Петром Могилою, Софія прийшла в добу Руїни у занепад, а західна частина храму, яку Могила не встиг відремонтувати, все ще перебувала в руїнах. Прийшли у ветхість і зведені Могилою довкола Софії дерев'яні монастирські будівлі, яким було вже понад півстоліття.

Софійський монастир був позбавлений більшості утінь, а сам собор – церковного начиння і документів. Це пояснювалось

не лише тим, що собор на кілька десятиріч був полишений митрополитами. В одній із своїх грамот митрополит Гедеон писав, що Петро Могила, побоюючись, що після його смерті Софія може знову перейти до уніатів, перед своєю кончиною все церковне начиння, архієрейське вбрання і документи переніс на зберігання у Лавру. Відтоді ні Сильвестр Косів, ні його наступники нічого не змогли повернути з Печерської обителі, а Гедеон навіть і не бачив тих речей. Тож Гедеонові довелося просити у московських державців Івана та Петра Олексійовичів церковного начиння, одягу та великого дзвону на облаштування митрополичого храму, а для Софійського монастиря – хлібного постачання й грошового жалування.

У 1688 р. Гедеон просив у московських царів дозволу “розібрати й розібравши перевести... на поладження соборної церкви св. Софії” руїни запустілих київських церков св. Василя і св. Катерини. Дозволу на розбирання цих церков Гедеон не отримав, однак київському воеводі І. Бутурліну було наказано описати зазначені храми та скласти “кошторисний розпис”, щоб визначити “скільки старих кам’яних припасів на поладження Софійської церкви буде і що яких припасів на ту церковну будову потрібно виготовити знову”. На це Бутурлін повідомив, скільки й куди треба витратити будівельного матеріалу, порадивши при цьому розібрати поруйновані храми Василя і Катерини [46, с. 114–115].

У ці роки розпочали розчищення від завалів західної частини Софійського собору та відбудову його західної стіни. Були також відремонтовані дерев’яні монастирські споруди.

На прохання митрополита Гедеона гетьман Мазепа надав Софійському монастиреві грамоту на володіння містечками Муровським, Білогородкою і Трипіллям та селами Церковищем, Рословичем, Малою Бугаївкою, Снітинкою, Крушинкою, Мархелівкою і Жилинами. У квітні 1690 р. митрополит Гедеон помер. З його тестаменту дізнаємося, що св. Софії він заповів більшу частину власних грошей і коштовностей, а також те, що він дав значні кошти на ремонт Софії, срібло – на пані-

кадило для головного вівтаря тощо [12, с. 116]. Згідно з заповітом, митрополита поховали у Володимирському вівтарі, ліворуч від гробниці Ярослава.

Найзначніші роботи у Софійському соборі та на його подвір'ї провадилися на зламі XVII–XVIII ст., коли гетьман Мазепа досяг зеніту своєї слави й могутності, а митрополичу кафедру посів Києво-Печерський архімандрит Варлаам Ясинський (1690–1706 рр.), котрого Мазепа називав “отцом пастиром і благодетелем моим великим”. Гетьман виклопотав митрополиту Варлааму титул екзарха Московського патріарха, піднісни цим значення предстоятеля Української Церкви, права і привілеї якої Мазепа всіляко боронив від централізаторської та русифікаторської політики московської влади.

За словами сучасників Мазепа, він “розкинув і видав... щедро рукою у побожному намірі на будову багатьох церков і монастирів, на милостині незліченні багатства. Вже по його смерті 1709 р. козацька старшина, складаючи в Бендерах великий реєстр фундацій і донацій Мазепа, згадала серед іншого: позолочення бані митрополичого собору в Києві – 5000 дук.; золота чаша для нього – 500 дук.; віднова його – 50 000 зол.” [93, с. 157]. В архієрейській ризниці зберігався подарований Мазепою саккос золотий алтабасової парчі [13, с. 73].

Відновлення митрополичої резиденції відбувалося швидкими темпами, і вже до початку XVIII ст. Софійський собор було повністю відбудовано. Однак 1697 р. сталася прикра подія, коли сильна пожежа знищила вже полагождені дерев'яні будівлі монастиря й пошкодила собор; тоді ж згорів і монастирський архів. У донесенні Петру I Варлаам Ясинський писав: “...пожар ночный, незапный, страшный... сгорели митрополичьи келии и хранилища, погибли книги и грамоты и ...преддверие церковное многим иждивением вновь каменное составленное падеся ужасно же паки восстановления требует” [57, с. 33–34]. Археологічні спостереження на подвір'ї собору дали змогу виявити точне місцезнаходження дерев'яного

митрополичого будинку та сліди пожежі, від якої він загинув. Будинок стояв на відстані 13 м від південно-західного рогу собору, тому зрозуміло, чому впало пошкоджене вогнем західне переддвер'я храму (нартекс).

Варлаамом Ясинським і його наступником Йоасафом Крокоським на підвір'ї собору знову були зведені дерев'яні споруди Софійського монастиря. А вже з часів митрополита Варлаама Вонатовича (1722–1730 рр.) тут розпочалося будівництво мурованих монастирських споруд, що збереглися до наших днів.

Втім, зведення кам'яних будівель ансамблю Софійського монастиря було започатковане ще за часів Мазепи. У 1699–1707 рр. одночасно з відбудовою Софійського собору його подвір'я оточили високим муром, у якому було два входи: з боку Софійського майдану сюди вела монументальна триярусна дзвіниця, а з боку сучасної вулиці Володимирської – південна в'їзна вежа. Подібно до вівтарної (тріумфальної) арки, головний вхід на територію собору теж вважався тріумфальним, тож дзвіниця дістала назву Тріумфальної. А її великий ошатний дзвін вагою 13 т, відлитий 1706 р. київським майстром Опанасом Петровичем, мав ім'я свого замовника – “Мазепа” (цей дзвін зберігся у дзвіниці донині)²⁷. Урочистий характер мала і південна в'їзна вежа, високий шпиль якої прикрашала позолочена крилата постать покровителя Києва архістратиґа Михаїла. Але найбільш монументальне враження справляла св. Софія, яка втілювала ідею української державності в звучанні Мазепиної доби.

Над Софією велично здійснювалися позолочені грушоподібні гранчасті бані, фасади прикрасилися вигадливими фронтонами й багатою примхливою ліпниною. Особливо пишно декоровано відновлений з руїн західний фасад храму з його центральним порталом. Над середньою частиною, дещо заглибленою від лінії фасаду, зведено високий ліпний фронтон, що надало урочистої парадності декорованому надзвичайно пишною ліпниною центральному входові.

²⁷ Пізніше дзвіницю пересувували та добудовували. Нині вона чотириярусна і має висоту 76 м. Від доби Мазепи зберігся нижній ярус споруди.

Внаслідок капітальних ремонтно-реставраційних робіт доби І. Мазепи собор св. Софії зовні набув того вигляду, який у своїх основних рисах зберігся донині. Над давніми одноярусними відкритими галереями надбудували другі поверхи, а галереї перетворили на закриті приміщення, у яких влаштували бічні вітари. Цікаво, що 27 серпня 1689 р. Гедеон Четвертинський освятив один з новостворених вітарів (у північно-західній половині північної зовнішньої галереї) на честь собору св. Іоана Предтечі – святого покровителя гетьмана Мазепи. А що Іван Мазепа вельми шанував свого святого патрона, засвідчує “Молитва за гетьмана Мазепу” українського поета Антонія Стаховського, складена 1705 р.:

*“Наш пророче, Предтечо, святий Іоане,
Що з неплідних родився, ти Бога посланець.
Тобі благодать нам молитися дана,
Славного гетьмана покрій Іоана!”*

Точна дата народження І. Мазепи невідома, але можемо гадати, що софійський вітар освячено на честь 50-річчя гетьмана, котрий, імовірно, народився наприкінці серпня 1639 р.

Цей здогад підтверджується авторитетним свідченням гетьмана Пилипа Орлика, який писав у своєму листі від 22 серпня 1741 р.: “...мені вже 70 років, стільки, скільки мав небіжчик Мазепа в Бендерах” (себто в 1709 р.) [93, с. 21].

Роковини гетьмана, якого за його культурну діяльність сучасники порівнювали з князем Володимиром Великим, безперечно, широко відзначалися в Україні. Недарма 1689 р. ще один український поет – Стефан Яворський прославляв Івана Мазепу панегіричними рядками:

*“Сам Іван-бо під сонцем правічним панує,
Що його Зоря славна вождя знаменує,
Додає до звитяжства великої сили,
І туфецькій він гідрі насипле могили.”*

Тріумфальні мотиви Мазепиної доби прочитуються і в інтер'єрі храму. Його капітально ремонтують, пошкоджену давню мозаїчну підлогу закривають новою підлогою з фігурних

полив'яних плиток. Тоді ж пошкоджені давні фрески тинькують і забілюють. Перебудовується поруйнована західна частина інтер'єру, внаслідок чого центральна нава стає простори-

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 42.
Дзвіниця.
Сучасний вигляд
з подвір'я.

шою. Значно збільшившись у довжину, вона надає інтер'єрові базилікальності. У цьому виявився притаманний українському бароко синтез західноєвропейської та української традицій,

коріння якої сягають княжої доби. Вважають, що зразком для Мазепиного храмобудівництва в Києві були західноєвропейські барокові базиліки.

У 1701 р. московський священник Іван Лук'янов записав: “Церковь Софии Премудрыя Божия зело хороша и образсо-

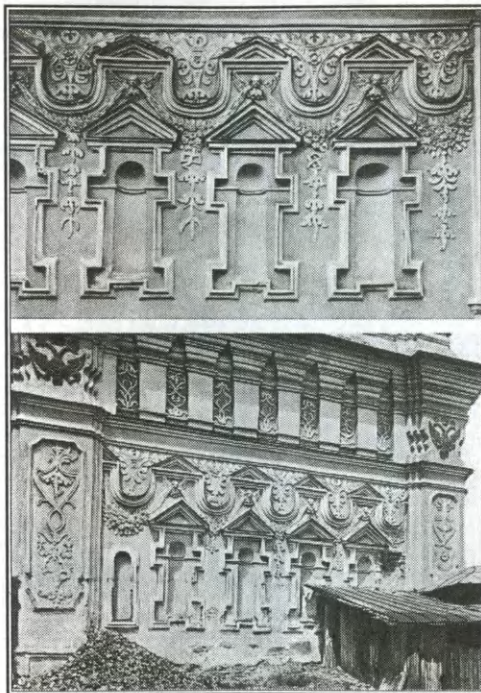


Рис. 43.
Дзвіниця.
Деталі
нижнього ярусу.
Фото початку
XX ст.

“давні фрески, які вже не відповідали новим художнім смакам, були по-варварськи забілені” [46, с. 116]. На наш погляд, це дещо спрощений підхід до проблеми. Справа не лише в зміні

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ

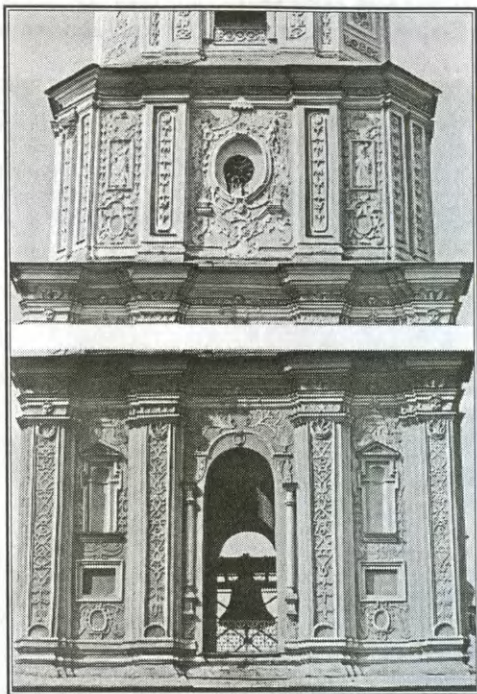


Рис. 44.
*Дзвіниця.
Середній ярус.
Фото початку
XX ст.*

художніх уподобань, хоча й це мало своє значення. Фрески XI ст. були дуже пошкоджені, а з точки зору Церкви неможливо правити в храмі, на стінах якого збереглися лише фрагменти священних зображень (біблійних сюжетів, фігур святих тощо). До того ж інтер'єрові треба було надати цілісності, композиційної єдності.

Ймовірно, на зламі XVII–XVIII ст. щойно потиньковані й побілені стіни храму були підготовлені для нового розмалювання. Це засвідчує той факт, що Лук'янов бачив собор вільним від начиння та ікон. Судячи з усього, роботу незабаром було розпочато: на північній стіні центральної нави, поверх княжого портрета XI ст., зберігся значний фрагмент пізньосередньовічного олійного стінопису, який міг виникнути лише на зламі XVII–XVIII ст. Річ у тім, що 1651 р. А. ван Вестерфельд бачив тут княжий портрет, а вже за митрополита Йоасафа Кроковського тут з'являється зображення П'ятого вселенського собору.

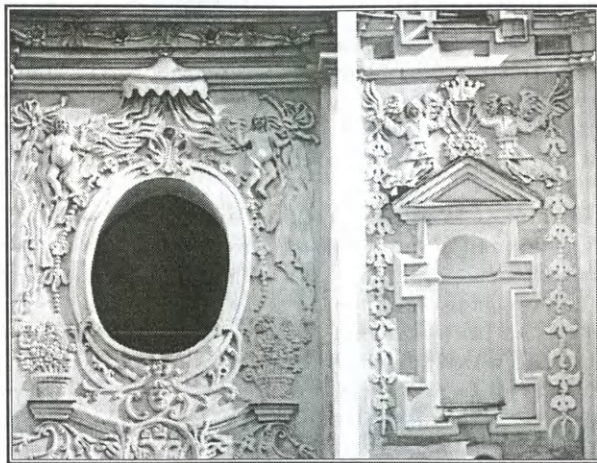


Рис. 45.
*Дзвіниця.
Деталі
західного
фасаду.*

Отже, зображення пророка Даниїла зі старозаповітними отроками Ананією, Мисаїлом та Азарією з'явилися на стіні центральної нави після реставрації собору за часів І. Мазепи. Саме тоді розібрали поруйновану західну трипрогонову аркаду, що обумовило потребу найперше декорувати саме цю центральну частину собору.

Виникає запитання: чому тут вирішили зобразити цих святих? Адже поруч, на стовпі, який фланкує північну ланку портрета, збереглося давнє фрескове зображення трьох отроків. Орієнтація на давньоруську іконографічну систему могла бути зумовлена тим, що в центрі собору зберігалися великі площі мозаїк. Крім того, слід враховувати те, що тут розгорталося літургійне дійство, в яке входили й стінописні сюжети. Зокрема, пісня трьох отроків тріумфально завершує молитву входу: “Благословіть усі діла Господня Господа”. Ймовірно, на центральних стовпах планували розмістити інші зображення, тому й повторили на сусідній стіні обов’язкові для цієї частини собору образи отроків.

До Мазепиних часів належить і чудове зображення двох вогняних серафимів, виконане клейовими фарбами на арці Благовіщенського вітаря, влаштованого на зламі XVII–XVIII ст. у східній частині північної зовнішньої галереї. Благовіщенський вітар виник на місці каплиці-усипальні Володимира часів П. Могили.

Симетрично до цього вітаря, у південній зовнішній галереї, створили вітар Успіння Богородиці. Якщо присвячення новостворених вітарів східної половини галерей було підпорядковане головній ідеї храму св. Софії, яка пов’язувалася з Богородицею, з ключовим образом Оранти у центральному вітарі, то симетричні вітарі західної половини галерей були присвячені Іоану Предтечі – патрону гетьмана – і дванадцятьом апостолам. У вітарі Іоана Предтечі було встановлено гарний бароковий іконостас роботи українських майстрів кінця XVII – початку XVIII ст., верхня частина якого являла собою древо Іесеєве: з чрева праотця Іесея виростала ажурна золота лоза, на вітах якої містилися зображення у медальйонах царів іудейських – предків Ісуса Христа. Композиція іконостаса, очевидно, була реакцією на конкретний запит свого замовника – Івана Мазепи, акцентуючи шляхетний родовід і харизматичний характер влади гетьмана.

Сюжет “Древо Ісееєв” був сакральною основою поширеного в той час жанру генеалогічних дерев, які репрезентували спадковий аристократизм своїх замовників. Недаремно “Древо Ісееєв” стало найпопулярнішою композицією гаптів київського дівочого Вознесенського монастиря, ігуменею якого була матір гетьмана – Марія Мазепа.

Прикметно, що патрональний Мазепі північно-західний вітвар Іоана Предтечі перебував у смисловому зв'язку з вітварем Дванадцяти Апостолів у південній галереї. Це натякало на апостольську місію гетьмана, котрого порівнювали з Володимиром Рівноапостольним. Найвидатнішим твором доби Мазепа була присвячена гетьману драма Феофана Прокоповича “Володимир”, у якій князь прославляється як фундатор Київської християнської держави та просвітитель усієї Східної Європи. У слові Ф. Прокоповича в День св. Володимира 1705 р. стверджується, що Київ “усі християни одностаино називають другим Єрусалимом і новим Сіоном”. Мазепа – гідний спадкоємець Володимира, продовжувач його святої справи.

Іменуючи себе “законним князем України”, Мазепа прагнув у храмобудуванні наслідувати своїх “попередників” з дому Рюриковичів. Знаменно, що вітварною композицією Апостольського вітваря є написаний у XVIII ст. і поновлений у XIX ст. монументальний образ тронного Спаса, фланкованого імпозантними постатями Володимира та Ольги. Маємо підстави вважати появу даного, вельми цікавого сюжету витвором часів Мазепа. На користь цього свідчать розміщення сюжету на стіні, що виникла на зламі XVII–XVIII ст., його органічний зв'язок з архітектурою нового вітваря, а також ідейне звучання композиції та її образно-стильові ознаки.

Сюжет супроводжується великим написом, що проходить широкою стрічкою: “Благословенъ еси на престолѣ славы царствія твоего седяй на херувимехъ”. Грандіозний образ Спаса на престолі у храмах, підтримуваного крилатими голівками вогняних херувимів, пластичне моделювання облич, звисис-

та стрічка по верху сюжету з супроводжувальним написом (бандероль) – усе це характерні риси монументальних малювань українського бароко, збережені в цій композиції, хоча вона й поновлювалась у пізніші часи. Видовжені постаті Володимира та Ольги з невеликими головами, анфасними іконними ликами й маленькими кистями рук свідчать про зв'язок стінопису з давньоруською традицією. Володимир зображений на тлі Дніпра і київських гір, Ольга – на тлі краєвиду, який, імовірно, символізує Царгород з його численними спорудами. Отже, акцентовано їхню рівноапостольність: навернення Ольги – “предтечі” руського християнства – у Царгороді та хрещення Володимиром Русі на берегах Дніпра.

Володимир намальований у царських шатах, на його голові – “шапка Мономаха”. Ольга вбрана в одяг знатної української жінки Мазепиних часів. На ній – довге нижнє плаття, з-під якого виглядає призьбраний комір білої сорочки, зверху – коротке плаття, оздоблене по подолу золотими китицями й підперезане вишитим паском-рушником. На її голові – надітий на тонку білу хустку (мафорій) оксамитовий очіпок, підбитий білим хутром і прикрашений на взірць чалми коштовним каменем, що нагадує тодішню моду на турецькі головні убори.

Сюжет написано у створеному за Мазепи приміщенні двірцевого типу, орієнтованому на вхід у південну вежу, по якій у давнину піднімалися на княжі хори. Цей своєрідний “храм у храмі” (капела) має баневий верх, декор якого є реплікою орнаментального розмалювання вежового склепіння.

Великий парадний вхід у вежу пробито в її східній стіні теж за Мазепи. Одночасно було закладено давній вхід, що вів у вежу з півдня, безпосередньо з подвір'я. Отже, з капели Мазепи можна було відразу потрапити у вежу, кручені сходи якої вели на хори, де під час відправ перебувала козацько-старшинська еліта на чолі з гетьманом – “новим Володимиром”.

Не виключено, що з постаттю Ольги також асоціювалась конкретна особистість – мати гетьмана Марія Мазепа, впливова релігійна діячка, ігуменя аристократичного Вознесен-

ського монастиря на Печерську. Вона мала чернече ім'я святої рівноапостольної мироносиці Марії Магдалини. У зв'язку з цим звертає на себе увагу незвична для іконографії Ольги деталь: вона тримає в руках не хрест, а золоту посудину, лівою рукою підтримуючи її, а правою граціозно знімаючи з неї кришечку. Гадаємо, що тут зображено посудину з цілющим миром – символом духовного зцілення. Отже, Ольга також виступає в ролі святої рівноапостольної мироносиці й зіставляється з патронесою Марії Мазепи – “нової Ольги”.

Під час реставраційних робіт 60-х років XX ст. у цьому приміщенні виявлені й інші фрагменти стінопису XVIII ст., поновлені у XIX ст. Через пошкодження малювань важко точно датувати той чи інший фрагмент, однак прикметно, що вони були тематично пов'язані із встановленим тут іконостасом доби Мазепи. Місцевий ярус цього іконостаса репрезентував Новий Єрусалим, заснований на дванадцяти каменях і оточений зображеннями дванадцяти апостолів. На високій арці перед іконостасом була намальована Оранта з написом довкола неї. Це була зменшена копія мозаїчної Оранти з центрального вітваря собору, напис над якою сповіщав про захищений Богом від злих сил непохитний Небесний Єрусалим, символом якого є Оранта.

У капелі Мазепи навпроти Оранти, на стіні над входом у південну вежу, розмішувалась композиція “Свята Софія Премудрість Божя”, достоту така, яку нині бачимо на храмовій іконі в головному іконостасі собору часів митрополита Рафаїла Заборовського (1731–1747 рр.). Ймовірно, прототипом храмової ікони св. Софії послужив однойменний стінописний сюжет у вітварі Дванадцяти апостолів, адже тема св. Софії Премудрості Божої набула актуальності за часів Мазепи.

У науці ще не звертали увагу на той промовистий факт, що основні елементи іконографії св. Софії Премудрості Божої у її київському варіанті простежуються, починаючи з 80-х років XVII ст., і стають популярними за часів І. Мазепи, про що свідчить українська графіка цього періоду.

Серцевиною гетьманського герба був центральний елемент храмового образу св. Софії – ротонда на семи стовпах. Перебувають у відповідності й названі на храмовій іконі сім християнських чеснот, імена яких написані на сходах ротонди. Річ у тім, що стінописні цикли на тему євангельських чеснот мали прикрашати Успенський собор Києво-Печерської лаври, про що свідчить розроблений за Мазепи проект розмалювання цього собору²⁸.

У проєкті велике місце відводилось зображенню Небесного Єрусалима, з яким ототожнювався Київ: “Гора нова Єрусалимська, Російський Сіон – гора Київская яже Бог избра, апостол Андрей крестом водруженним благослови, святей Владимир крещением освяти, веру православную насади, церкви многи и монастыри многи и прекрасни назда” [95]²⁹. Найбільший інтерес викликає портретна галерея Успенського собору, де були вміщені зображення лаврських ктиторів та ігуменів, київських князів та українських гетьманів. Цю портретну галерею бачив у 1701 р. московський священник Іван Лук’янов, котрий зазначив, що “в Печерском монастыре церковь зело предивны и в церкви стенное писание, все князья русские написаны” [110, с. 120–121].

“Бароковий історизм” притаманний був і малюванням XVIII ст. на стінах Софії Київської, центральне ядро якої прикрашали численими зображеннями київських князів – від Володимира до Всеволода Святославовича, будівничого Кирилівської церкви. Цікаво, що в Апостольському вівтарі Софії Київської, крім зображень Володимира і Ольги, фігурували закриті нині нейтральним тоном образи Кирила та Мефодія, а також першого київського митрополита Михаїла і, ймовірно, священномученика Макарія Київського, поновлені у XIX ст. олійними фарбами.

Постаті слов’янських просвітителів Кирила та Мефодія розміщувались на стовпах арки з зображенням Оранти і були звернені безпосередньо до прочан. Св. Кирило тримав сувій з написом “Начало Премудрости страхъ Господень”, за яким

²⁸ Нині ці малювання закриті нейтральним тоном. Дані про них містяться в реставраційних звітах за 1961–1962 рр., які зберігаються в науковому архіві Софійського заповідника

²⁹ Аналогічні мотиви звучать і в знаменитій гравюрі І. Мігури “Теза на честь Івана Мазепи” (1706 р.)

ішли літери слов'янської абетки. У руках св. Мефодія було розкрите Євангеліє від Іоана зі словами: “Въ начале бе Слово”, себто у живопису акцентувалась роль слов'янських рівноапостолів у поширенні Христового вчення (Премудрості Божої).

Напівфігури святих митрополитів Михаїла і Макарія були намальовані на віттарній арці за іконостасом, відтак разом з образами Володимира та Ольги становили пантеон київських рівноапостолів у Святеє Святих Мазепиної капели. У середині минулого століття М. Сементовський записав: “Найдавніший... гріб св. Макарія, дерев'яний, потрійний, бачив я збереженим, що стоїть у віттарі Дванадцяти Апостолів” [111, с. 140]. Отже, давня рака Макарія, з якої його мощі переклали до нової, зберігалась як реліквія у віттарі Мазепиної капели, вірогідно, під зображенням самого священномученика.

Композиційна єдність, безперечна програмність, ідейне звучання та високий національний пафос архітектури, монументального і станкового живопису Апостольського віттаря дають змогу визначити цей ансамбль як унікальну пам'ятку Мазепиної доби.

Наявність значних фрагментів малювань кінця XVII – початку XVIII ст. у різних місцях Софії свідчить про її розмалювання за часів Івана Мазепи.

У 1706 р. митрополит Варлаам Ясинський говорив, що “по милости его царского величества и призрением патронским реиментарским ясновельможного его милости пана гетмана и кавалера обитель Свято-Софийская есть значне обновлена в своем украшении” [46, с. 114]. Отже, услід за своїми великими попередниками з дому Рюриковичів Іван Мазепа розбудовував власну державу як “град Софії”, так само утверджуючи Софію Київську серцевиною суверенної Русі-України.

Полтавська катастрофа 1709 р. трагічно завершила політичний і життєвий шлях Івана Мазепи, котрий, за його власними словами, прагнув “спільного добра матері своїй вітчизні, бідній Україні” [138, с. 232]. Внаслідок перемог над шведами в Північній війні російський абсолютизм посилив наступ на

зміцнілу за гетьманування І. Мазепи українську державність. Прагнучи до повного контролю над церковним життям в Україні, російський уряд перетворив Київську митрополію в рядову єпархію Російської православної церкви.

Почалося все ще до Полтавської битви, коли Петро І, дізнавшись про змову Мазепи зі шведським королем Карлом XII, прибув до Глухова і 12 листопада 1708 р. зібрав там церковний собор на чолі з Київським митрополитом Йоасафом Кроковським (1707–1718 рр.). Там, у присутності царя, українське духовенство та представників влади змусили піддати прокляття Івана Мазепу та його прибічників. З волі царя митрополит оприлюднив це прокляття друкованими листами, у яких закликав український народ перебувати у вірності і відданості цареві, а також новообраному гетьману Іванові Скоропадському.

Після Полтавської битви 1709 р., коли Петро І прибув 22 липня до Києва, митрополит Йоасаф урочисто зустрічав його і вітав при молебні у Софії Київській. Префект Київської академії Феофан Прокопович виголосив тут перед Петром “всенародний” панегірик на честь Полтавської перемоги.

Барокові новації XVIII ст. Скориставшись поразкою І. Мазепи, уряд Петра І намагався остаточно перетворити Гетьманщину на власну провінцію. У ці лихі для України часи її драматичну долю розділили гетьман Іван Скоропадський (1708–1722 рр.) та митрополит Йоасаф Кроковський. У 1722 р. було створено Малоросійську колегію з шести російських урядовців, які постійно перебували в Україні, діставши право ділити з гетьманом владу. Старий гетьман поїхав до Санкт-Петербурга просити царя про перегляд цієї справи, але з того нічого не вийшло. Повернувшись до Глухова, Скоропадський від такої прикрості захворів і помер.

Аналогічна доля спіткала й українського першоієрарха. Митрополит Йоасаф Кроковський був ректором Київської академії, а з 1697 р. – Києво-Печерським архімандритом. У 1707 р. він востаннє був обраний на митрополію київським духовен-

ством та українськими урядовцями і представлений Мазепою Петру I на затвердження. У 1718 р., коли йшлося про скасування патріаршества, а відповідно готувався й новий статут Церкви – “Духовний регламент”, який віддавав її під повну владу царя, Петро I постановив зібрати підписи всіх архієреїв. Відтак митрополит Йоасаф був викликаний до Санкт-Петербурга. Розуміючи, які жакливі наслідки несуть із собою ці нововведення для Української Церкви, він зібрав собор українських ієрархів, який ухвалив не погоджуватися на реформу. На шляху до столиці, у Твері, упертий митрополит був узятий під варту і незабаром помер.

У 1722 р. Київська митрополія була ліквідована і її першоієрарху Варлааму Вонатовичу при посвяті було дано титул не митрополита, а лише архієпископа Київського і Малої Росії. Причому Варлаама Вонатовича вже не обрали, а призначили. Відтоді київські владики призначалися московським Синодом³⁰.

Караючи руку Петра I відчув на собі й Київ. На всіх храмах, споруджених І. Мазепою, знищувались герби гетьмана, написи з його іменем, портрети, присвячені йому книги й малювання.

Саме в цей період розпочинається створення нового живописного ансамблю Софії Київської. Впродовж першої третини XVIII ст. у центральному ядрі храму з'являються актуальні для тієї доби зображення Вселенських соборів: перші п'ять написані у 1718 р., а шостий і сьомий закінчені 1724 р. Розміщені на стінах центральної нави і західних стін транспта, вони пишним фризом оточували підбаневий простір храму, надаючи гострого звучання соборно-кафолічній темі. Вважають, що це мало особливе значення “в період гострої боротьби з католицизмом, з його гаслом абсолютного авторитету Римського папи” [40, с. 40].

Втім, православно-католицьке протистояння не було головним питанням церковно-політичного життя тогочасної України. Натомість злука Української Церкви з Російською під зверх-

³⁰ У 1721 р. в Росії було ліквідовано патріаршество й запроваджено підпорядкування державі Синод.

ністю останньої, зокрема, та наступ абсолютизму на права Церкви взагалі надали гострої актуальності проблемі церковної єдності під егідою сильної державної влади. Цьому якнайкраще пасувала тема Вселенських соборів, особливо першого – Нікейського (325 р.), на якому під головуванням Костянтина Великого затверджено основні догмати православної віри. Недаремно Перший вселенський собор у цей же період зображений також в Успенському соборі і Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври. Цим самим акцент ставився на тому, що віднині існує єдина соборна Руська православна Церква, яка скеровується твердою рукою православного царя. Водночас новостворені художні ансамблі були чудовими взірцями зрілого бароко, позначеними яскравим місцевим колоритом.

З “соборного” циклу в Софії Київській збереглося лише зображення Першого вселенського собору. Сюжет розміщений у найбільш виграваному місці – над західною входною аркою центральної нави, навпроти головного вівтаря. Це урочище композиція, заповнена фігурами ієрархів у пишному літургійному одязі. У центрі композиції – тронна фігура Костянтина Великого з атрибутами імператорської влади – сферою і скіпетром. Зображено той момент, коли Костянтин, посівши трон, відкрив собор. Індивідуалізовані обличчя персонажів та їхнє вбрання змушують згадати репрезентативні портрети київських митрополитів XVIII ст. Варлаама Ясинського, Йоасафа Кроковського, Гавриїла Кременецького та ін. Їхні образи, що входили до портретної галереї Київського митрополитичого дому, нині зберігаються в Національному Києво-Печерському заповіднику.

У 1721 р. “кафедральна Софійська церква велика всередині й зовні на переддвер’ї церковному іконопиством прикрашена і новим дахом покрита між банями” [70, с. 88]. Ці слова проливають світло на загадковий стінопис двірцевого типу, який прикрашає вівтар Успіння Богородиці – південне переддвер’я собору⁴¹. Його малювання, що, ймовірно, поновлюва-

⁴¹ Нині – службове приміщення, малювання якого відкрито під час реставрації стінопису в 60-х роках XX ст

лись у середині чи у другій половині XVIII ст., надають просторому приміщенню з високим, розчленованим на сегменти склепінням, вигляд розкішного двірцевого залу. Тут, крім великої композиції “Успіння Богородиці” на західній стіні й мальовничих, вміщених у пейзаж сцен на склепінні, бачимо київські сюжети, які продовжували тематику малювань Мазепиної доби у Софії, – “Княгиня Ольга біля урни з прахом Ігоря”, “Вибір віри Володимиром”, “Хрещення киян”.

Розмалювання Софії тривало впродовж усього XVIII ст. Його провадили художники живописної майстерні Софійського монастиря, яка функціонувала до його скасування в 1786 р. Про те, який вигляд мав інтер'єр собору на початку XIX ст., свідчить очевидець – митрополит Євгеній Болховітінов.

У головній бані поверх древнього мозаїчного Пантократора розташовувався зображений олійними фарбами благословляючий обома руками Спаситель, від якого у хмарі виходив Дух Святий. Нижче було зображено архангела Михаїла з мечем і лабарумом, навпроти – архангела Гавриїла з лілією в руці, за Михаїлом – Рафаїла з алавастром у руках, далі – Варахїїла з квітами, Уриїла з запаленою свічею, Селафїїла з чотками та Єгудїїла з вінцем. Тло між архангелами було заповнене вогняними язиками. Нижче від архангелів фігурував собор дев'яти ангельських чинів, який оточував і підтримував престол Вседержителя. У простінках між вікнами світлового барабана бані були зображені постаті дванадцяти апостолів, поставлених на дванадцять старозаповітних і апокаліптичних каменів. Над кожним з апостолів розміщувалися золоті зірки, всередині яких – вогняні язики, а над ними – червоними літерами слова з Апокаліпсиса: “На главе ея венець от дванадесяти звездъ” [13, с. 68]. Ці слова розкривали зміст усієї композиції: йшлося про творення Церкви Христової, про вічний живий союз Церкви небесної та Церкви земної.

Забігаючи наперед, зазначимо, що новостворена олійна композиція явно перегукувалася з ідейним звучанням древньої мозаїчної, яку вона замінила. Водночас олійне малювання го-

ловної бані чудово узгоджувалося з зображеннями Вселенських соборів підбаневого простору, створюючи разом з ними величний і надзвичайно мальовничий ансамбль.

Невід'ємною частиною цього тріумфального ансамблю став виконаний за митрополита Рафаїла Заборовського (1731–1747 рр.) грандіозний різьблений позолочений іконостас, особливу роль у якому відігравали два храмові образи – ікона св. Софії Премудрості Божої та ікона семи святителів.

На храмовій іконі св. Софії, розміщеній праворуч від образу Спасителя, зображено Богоматір Знаміння, яка стоїть на серпоподібному місяці. Її постать уведено в ротонду, утверджену на семи стовпах. На карнизи ротонди грецькою

СОБОР СЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 46.
*Головний
іконостас.
Фото
початку
XX ст.*

мовою написано слова Соломонової приповідки: “Премудрість створила Собі дім і утвердила стовпів сім”. Над ротондою зображено благословляючого Бога Отця, від якого на Богоматір сходить Дух Святий у вигляді голуба. Обабіч Бога Отця – сім архангелів: праворуч – Михайл з полум’яним

мечем, Уриїл з блискавкою, Рафаїл з алавастром мира; ліворуч – Гавриїл з лілією, Селафіїл з чотками, Єгудіїл з царським вінцем і Варахіїл з букетом квітів на білій хустині. Перед



Рис. 47.
*“Свята Софія
Премудрість
Божя”.
Ікона
XVIII ст.*

Богоматір'ю на семи східцях амвона стоять праотці і пророки, котрі провістили явлення Премудрості у світ: праворуч – Мойсей зі скрижалями, Аарон з жезлом і Давид з ковчегом Заповіту; ліворуч – Ісайя з хартією свого пророцтва, Єремія з сувоєм, Єзекиїл з вратами затвореними та Даниїл з на-

ріжним каменем. На східцях ротонди накреслено імена семи християнських чеснот: Віра, Надія, Любов, Чистота, Смиріння, Благодать, Слава. Характерно, що в храмовій іконі настійно звучить число 7, яке символізує Богородицю-Церкву як Дім св. Софії Премудрості Божої. Звертає на себе увагу безперечний перегук ікони з олійною композицією центральної бані собору.

СОБОР СЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ

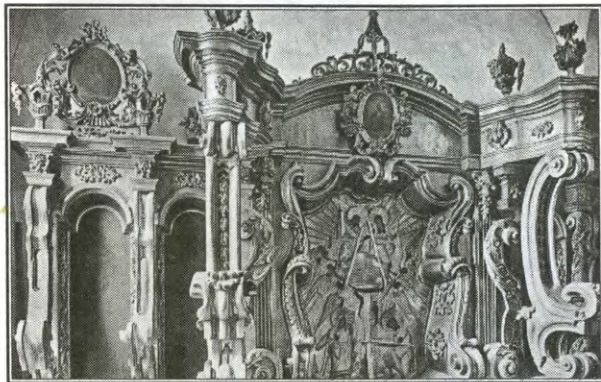


Рис. 48.
*Бічний
іконостас.
Фото початку
XX ст.*

Ікона семи святих також тісно пов'язана з олійним стінописом XVIII ст. Вона розміщена в іконостасі ліворуч від образу Богоматері. Тут у ликах семи знаменитих святих православної Церкви репрезентовано чотири патріарші кафедри: Єрусалимську, Константинопольську, Антіохійську та Олександрійську. У центрі ікони – брат Господній св. апостол Яків; праворуч – святі Іоан Золотоустий, Григорій Богослов і Василій Великий; ліворуч – святі Ігнатій Антіохійський, Афанасій Великий і Кирило Александрійський. Над ними в семи медальйонах зображено емблеми святих. Вгорі розміщено трикутник, складений з трьох архіпастирських жезлів, – це символ Трійці як Церкви небесної. На другому боці ікони – складена

з чотирьох жезлів перша літера імені Богоматері “М” як символ Церкви земної. Отже, зміст ікони перегукувався з сюжетами Вселенських соборів, що прикрашали центральне ядро храму.

Символіку творення Церкви закладено і в композиції склепінь центральної нави: у першому зі сходу склепінні – “Зішестя Св. Духа на апостолів”, у другому – по дві композиції соборів святих і преподобних. Дослідниця стінопису Р. Фурман слушно зазначає, що загалом малярський ансамбль XVIII ст. за своїми композиційними принципами відповідав древньому живописові собору. Більше того, значні елементи художнього ансамблю XI ст., зокрема мозаїчні композиції вітваря та підбаневого простору, стали сполучними ланками нової системи декорації [129, с. 81].

Вже за Варлаама Вонатовича розпочинається розмальовання бічних вітварів. У 1725 р. вони були “пописаны изряднейшим писанием живописным... по приговору всей братии нашней софийской” [40, с. 41]. Від цього “изряднейшого писання” збереглися три картини. Перша з них, що зображує “Чудо архістратига Михаїла в Хонах”, залишилася на південній стіні правого Михайлівського вітваря. Тоді ж на пілоні стовпа над ракою Макарія зобразили архангела Єгуділа з вінцем. У консі високого вітваря апостола Петра (головного жертovníка) зберігається третій сюжет – чудово намальоване зображення “Зішестя в пекло”.

Весь описаний малярський ансамбль, що підпорядкований єдиному ідейно-декоративному задуму, виник у першій половині XVIII ст.³² За митрополита Арсенія Могилянского (1757–1770 рр.) розмальовано хори собору. На північних хорах у наві вітваря Миколая Мокрого намальовано київських князів Володимира Великого, Ярослава Мудрого, Бориса та Гліба, будівничого Успенського собору Святослава Ярославовича, будівничого Михайлівського Золотоверхого собору Святополка Ізяславовича, фундатора Кирилівської церкви Всеволода Ольговича. Ці образи, повторюючи зображення київських князів на стовпах

³² На наше переконання, цей задум належав добі Мазепи і в основних рисах був утілений у житті

першого ярусу собору, що виникли на початку XVIII ст., перестроувались зі старою київською традицією монументального портретного малярства, найдавнішою пам'яткою якого є княжий груповий портрет у центральній наві св. Софії.

У цей же час на південній половині західних хорів з'явилася традиційне для західної частини храмів зображення "Страшного суду". Впродовж 1768–1780 рр. тут змальовують й

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 49.
*"Поклоніння
Ветхому деньми".
Стінопис
XVIII ст.*

інші сюжети з Апокаліпсиса: "Потоп", "Відділення овець від козлищ", "Сім світильників", "Втеча Лота з Содомо", "Загибель Содомо" тощо. Авторами цих сюжетів були живописці Софійської малярні, які в середині XVIII ст. налічували до 30 майстрів [40, с. 42].

На склепінні північних хорів у другій половині XVIII ст. з'явилася сцена "Поклоніння Ветхому деньми", позначена виразними стильовими особливостями пізнього бароко. Близьким до неї за своїм стилем є репрезентативний образ священномученика Власія Севастійського, що фігурує на стовпі в центрі північних хорів.

Центральне місце в живопису західних хорів посідає грандіозна композиція “Похвала Богородиці”. У зеніті склепіння – “Знамення Богородиці” в триумфальному колі дев’яти ангельських чинів, що утворюють яскраво-барвистий вінок слави. Його супроводжують образи пророків, зображені на схилах склепіння і на західній стіні. За своїм малюнком і колоритом, позначеним рисами класицизму, вони явно дисонують з бароковим колом ангельських чинів, хоча й перебувають з ним у безперечному зв’язку. Це вочевидь свідчить про поновлення композиції у XIX ст. Апофеозна “Похвала Богородиці”, відкрита в центральну наву, перегукується з розташованим навпроти неї вівтарним образом Богоматері Оранти і безперечно має програмний характер. Натомість розміщені в південно-західних бічних компартиментах хорів деталізовані сцени Страшного суду, Апокаліпсиса та алегорично-моралістичні зображення розраховані на індивідуальний огляд. Недарма ці сцени супроводжуються численними текстами; деякі з них мають віршований характер і дидактичний зміст. Зокрема, під зображеною на віконному косяку “Нагірною проповіддю” читаємо:

*“Чего Христось училъ все на горе седящи,
Поистинне блаженъ есть тое все творящій”.*

На ці малювання, безсумнівно, вплинули уподобання та смаки замовника – митрополита Арсенія Могилянського. Виходець з Полтавщини, він шість років навчався у Київській академії, а потім завершував освіту в Харківській колегії. Блискучий проповідник, Арсеній Могилянський став улюбленцем імператриці Єлизавети Петрівни, відомої своїми проукраїнськими симпатіями. У 1741 р. Арсеній отримав посаду придворного проповідника і “близько трьох років був він у цьому званні зі славою” [13, с. 199]. Оточена фаворитами-українцями, цариця ще 1743 р. повернула Рафаїлу Заборовському митрополичий титул. У 1744 р. вона прибула до Києва на богомілья, заклала Андріївську церкву, а митрополиту Рафаїлу пожалувала дві золоті панатії, оздоб-

лені діамантами, і 1500 червінців, які він віддав на оновлення Софійського собору. Як уже згадувалося, за митрополита Рафаїла створено новий пишний іконостас, відремонтовано підлогу, рівень якої став значно вищим, а також перебудовано

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 50.
*Будинок
митрополита.
Східний фасад.
XVIII ст.*

й декоровано полив'яними плитками горнє місце (синтрон) у головному вівтарі.

Імператриця Єлизавета обсидала коштовними дарами й майбутнього митрополита Арсенія Могилянського, котрий, посівши Київську кафедру, власним коштом опікувався Софійським собором, Київською академією та церквами. На його замовлення були розмальовані хори Софії, а також виготов-

лені кіоти для двох прославлених святинь собору – чудотворних ікон Миколо Мокрого та Куп'ятицької Богоматері. Перша з них знаходилася на північних хорах у вівтарі Миколо Мокрого, друга – на південних, у вівтарі Андрія Первозваного.



Рис. 51.
*Трапезна.
Західний
фасад.
XVIII ст.*

У XVIII ст. територія Софійського собору забудовується кам'яними бароковими спорудами, що склали мальовничий архітектурний ансамбль Софійського монастиря, який зберігся донині. За митрополита Варлаама Вонатовича, у 1722–1730 рр. виникають будинок митрополита, трапезна, хлібня, за Тимофія Щербацького – братський корпус (середина XVIII ст.), за Арсенія Могилянського – бурса (1763–1767 рр.). Справжнім

шедевром української барокової архітектури є побудована в 1746 р. брама Заборовського – західний парадний в'їзд на територію митрополичого подвір'я.

У зв'язку з секуляризаційною реформою 1786 р., здійсненою урядом Катерини II, Софійський монастир було ліквідовано. Його перейменували на собор з відповідним штатом і матеріальним утриманням. Віднині Київський митрополит вважав-

СОБОР СЯТОЇ СОФІЇ В КИЄВІ

³⁴ Києво-Софійський монастир утримувався своїми утідами й вотчинами, маючи в них до 1000 селянських дворів. Крім того, він отримував з казни хлібну й грошову руту, а з усіх київських рибних ловель – десятину [13, с. 63]. В останні роки свого існування монастир мав до 100 ченців, а разом з келійниками, послушниками та служителями – 155 осіб [100, с. 140].



Рис. 52.
*Братський
кортус.
Західний фасад.
XVIII–XIX ст.*

ся одночасно й архімандритом Києво-Печерської лаври. Проте Софійський собор залишався резиденцією митрополита, котрому дозволялося мати осідок у Лаврі³⁵.

Відкриття і вивчення давньої спадщини (XIX – початок XX ст.). Якщо XVIII ст. було для Софії Київської добою набуття нею нових архітектурно-образотворчих форм, то XIX ст. – епохою відкриття, вивчення й відродження на тогочасному рівні її давніх художніх цінностей. Все це йшло в руслі виник-

нення значного інтересу до вітчизняних старожитностей, до славного минулого України-Русі.

У 1809–1810 рр. було споряджено спеціальну історико-археологічну експедицію для замальовування й описування старовинних речей у деяких містах і монастирях Росії. Експедицію у складі палеографа А. Єрмолаєва, художника Д. Іванова та архітектора П. Максютини очолив історик і археограф К. Бороздін.



Рис. 53.
*Бурса.
Вигляд
з південного сходу.
XVIII ст.*

У 1810 р. Д. Іванов за участю П. Максютини вперше обміряв собор. Виконані художником два плани собору (1-го й 2-го поверхів), його розріз, східний і західний фасади були незабаром опубліковані в альбомі малюнків до подорожі К. Бороздіна [98]. План собору за обміром Д. Іванова не лише точно зафіксував пам'ятку на початку XIX ст., але й був першою спробою виділити найдавніше ядро. Отже, 1810 р. став часом відліку історії наукового вивчення Софії Київської.

Нову сторінку в історії собору відкриває яскрава постать Київського митрополита Євгенія Болховітінова (1822–1837 рр.). Прибувши до Києва, він застав у Софії і в Лаврі занедбане господарство, занехаяні будівлі. Новий митрополит негайно взявся за єпархіальні справи. Його листи до казначея митрополи-

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ

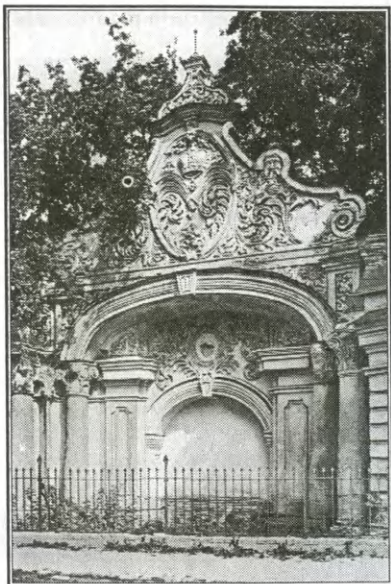


Рис. 54.
*Брама
Заборовського.
Фото початку
XX ст.*

чого будинку – це справжній звід господарських розпоряджень і порад. І все ж головний доробок митрополита Євгенія в історії собору – це його фундаментальна праця “Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии” (1825 р.), яка не втратила свого значення й донині [12]. Як писав сам митрополит, знайомство з київськими старожитностями він розпочав з того, що “з увагою оглянув... софійську мозаїку” [13,

с. 14]. Ще перед приїздом до Києва у митрополита виник задум написати історію Руської Церкви. Згодом він говорив, що написана ним історія Софії Київської “буде замість історії Руської Церкви” [13, с. 15].

Вже сучасники Є. Болховітінова визнали його книгу надзвичайним явищем у вітчизняній історичній науці. Це була перша спроба наукового опису давньоруського храму, а також перший у вітчизняній історіографії виклад історії Церкви в Південно-Західному краї аж до нового часу. Для популяризації древньої святині одночасно видали і книжечку кишенькового формату “Краткое описание Киево-Софийского собора и монастыря”.

У своєму заповіті митрополит Євгеній все, що становило науковий та громадський інтерес, у тому числі і власну безцінну бібліотеку³⁴, відписав Київській духовній академії, семінарії, бібліотеці Софійського собору та Софійському митрополичому будинку.

Наступний значний етап в історії св. Софії пов'язаний з грандіозними за обсягом і ледве не катастрофічними за наслідками реставраційними роботами 1843–1853 рр. під керівництвом академіка Ф. Солнцева. Передісторією цієї реставрації були відвідини Миколою І Києва. Цар, котрий вважав, що держава мусить триматися на “трьох китах” – “православ'ї, самодержавстві та народності”, особливого значення надавав древнім містам і православним святиням Російської імперії. Миколаївська “триєдина” система передбачала повне підкорення Церкви царатові, а також безоглядну й загальну русифікацію. Примара “українського сепаратизму” інспірувала всю церковно-культурну політику Миколи І щодо України. Він говорив, що має намір “вести край сей силою возвышения православия и элементов русских в безразличное единение с великороссийскими губерниями” і що не заспокоїться, допоки області Правобережної України “не сольются с остальными частями империи в одно тело и одну душу” [59, с. 226]. Древні київські святині мусили стати живим унаочненням ідеї одвіч-

³⁴ Його зібрання становить більшу частину Софійської бібліотеки, найдавнішими книгами якої були Острозька Біблія 1581 р та львівський Апостол 1574 р. У відділі рукописів зберігалися записки П. Могили, автографи святителя Д. Ростовського та богословські твори XVII–XVIII ст. Давніші рукописи бібліотеки, в тому числі весь софійський архів, загинули під час пожежі 1697 р. Наприкінці XIX ст. бібліотека містила 1546 друкованих видань і 695 рукописів [70, с. 67–68]. Нині бібліотека зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.

ного “єдиного тіла і єдиної душі” всіх православних підданих імператора. До цього варто додати, що Микола I не цурався мистецтва, полюбляв малювати батальні сцени і уявляв себе великим меценатом та знавцем старовини.

Тож не дивно, що цар став “августійшим покровителем” реставрації давньокиївських храмів і особисто опікувався її ходом. Коли у 1842 р. він прибув до Києва і відвідав Лавру, там якраз завершувалося поновлення стінопису Успенського собору. Замовником цих робіт був митрополит Філарет, а виконавцем – ієромонах Іринарх, котрий розмалював олійними фарбами стінопис доби Катерини II. Поновлений стінопис цареві надзвичайно не сподобався, бо він аж ніяк не відповідав стилю XI ст.

Коли Микола I, розгніваний “відновленням” Успенського собору Києво-Печерської лаври, повернувся до Петербурга, то за його указом був виданий закон, спрямований проти самовільних і безконтрольних реставрацій. Невдовзі у діючий “Будівельний статут” було внесено статтю такого змісту: “Забороняється приступати без найвищого дозволу до будь-яких обновлень у древніх церквах і у всіх подібних пам’ятках. Взагалі древній, як зовнішній, так і внутрішній, вигляд церков мусить бути збережений ретельно, і жодні свавільні виправлення й переміни не дозволяються”. З часом стаття була доповнена ще одним пунктом: “Крім того, єпархіальним архієреям звелено стежити, аби ніде, ні під жодним приводом, у древніх церквах не дозволялось ані найменшого виправлення, відновлення і зміни живопису й інших предметів давнього часу, а завжди просився на те дозвіл від Священного Синоду” [22, с. 35].

Відтак з волі царя до Києва направляють академіка Ф. Солнцева, котрого Микола I вважав найкращим знавцем давньоруського мистецтва.

Виходець із селянської родини, Ф. Солнцев рано звернув на себе увагу своїми здібностями до мистецтв. До того ж він був допитливим і працьовитим, виявляв особливу схильність

до вивчення руського мистецтва й народного побуту. Збереглося близько 5 тисяч його акварельних замальовок, на яких зображено старожитності давньоруських міст. Цар узяв Ф. Солнцева під особисту опіку, і відтоді художник брав участь у всіх реставраціях пам'яток давньоруського живопису, розпочатих за ініціативою Миколи I у 1840-х роках.

Ось як Ф. Солнцев розповідає про початок тієї реставрації Софії Київської, що дістала його ім'я: "Ще в першу, нещодавно перед тим мою поїздку до Києва (1842), я звернув увагу на відомий Києво-Софійський собор. Митрополит доручив мені скласти кошторис для ремонту цього собору, бо цей храм був у жахливому запустінні. Оглядаючи собор, я помітив у банях під дахом живопис, який здався мені дуже древнім і негайно повідомив про це митрополита. В очікуванні прибуття государя, я почав займатися в соборі й зробив у ньому надзвичайно цікаві археологічні відкриття" [118]³⁵. Де б художник не робив проби, скрізь відкривалася стародавня фреска.

У вересні 1843 р. Ф. Солнцев отримав аудієнцію у Миколи I, котрий приїхав до Києва. Він доповів цареві про своє відкриття і вручив йому стислу записку щодо реставрації стінопису. Академік пропонував заради збереження живопису славетного храму "у належній благоліпності" звільнити фрески від пізніших нашарувань і "по можливості відновити, а потім, де сього виконати буде неможливо, пооббивати стіни і бані міддю і розмалювати їх знов зображенням давніх священних подій нашої церкви, особливо таких, які відбулись у Києві" [118]. 19 вересня 1843 р. Микола I оглянув відкриті в Софії фрески й наказав направити записку Ф. Солнцева в Синод, де вона й дістала підтримку.

У червні 1844 р. створено Комітет для відновлення Софійського собору й отримано "найвищий дозвіл" на його реставрацію. До Києва одразу приїхав Ф. Солнцев для відкриття й відновлення давнього живопису Софії. Коли він повідомив про це митрополита Філарета, той обурився, що, мовляв, такий замір не доведе до добра, тому він буде скаржитися цареві.

³⁵ П. Лебединцев говорить, що заслуга відкриття фресок належить служителям Софійського собору, зокрема протоієрею Тимофію Сухобрусову, який повідомив про це Ф. Солнцева [69, с. 2]. Це засвідчує також І. Скворцов [115, с. 35].

Восени Микола I прибув до Києва, і Філарет не проминув нагоди сказати цареві: “Ваша величність, відкриття і відновлення давнього живопису тутешнього собору заохотить старовірів до їх облудних мудрувань”. На це Микола I відповів: “Я, владико, не дивлюсь, як моляться, аби молилися. Ти любиш старовину і я люблю. Тепер у Європі цінують найменшу старовинну річ. А ми, відновлюючи давній живопис, чи можемо думати, що надаємо перевагу старовірам. Дурниці. Не супереч” [118].

У липні 1844 р. розпочалися роботи з очищення стін від пізніших нашарувань тиньку й живопису. Ці роботи провадилися досить примітивними методами силами майстрів митрополита Філарета і маляра-підрядника Фохта. Темп робіт був надто швидким, адже це влаштовувало і замовників, і Фохта, котрий отримував по 4 руб. 50 коп. з квадратного сажня розчищеної площі. Робота була виконана протягом двох років (1844–1845 рр.). У соборі було відкрито, не враховуючи фресок у сходових вежах, 25 композицій, 220 постатей святих, 108 поясных зображень і велику кількість орнаментів [42, с. 812–814; 69, с. 64; 70, с. 44; 115, с. 48–49]. Такого величезного циклу фресок не знаходили в ті часи в жодному давньому художньому центрі Західної та Східної Європи.

Три наступні роки пішли на переговори з петербурзьким іконописцем М. Пешехоновим, якому за рекомендацією Ф. Солнцева доручили відновлювати давні фрески. У червні 1848 р. Пешехонов приступив до роботи, але вже навесні наступного року Комітет установив, що відновлені ним клейовими фарбами фрески покрилися пліснявою і почорніли. Незабаром виявилось, що Пешехонов всупереч укладеній з ним угоді припустився деяких відхилень від стародавніх абрисів. Філарет, що пильно стежив за роботою Пешехонова, який був старобрядцем, дуже побоювався, аби той не відступив від канонів. Зауваження митрополита з цього приводу Пешехонов сприйняв як брутальне втручання не в свою справу: не митрополита це, мовляв, справа – дивитися за відновленням фресок, бо ця робота доручена йому, Пешехонову, св. Синодом і академі-

ком Солнцевим. Одночасно виявилося, що Пешехонов сам не працював, а задешево найняв артіль “грубих мужиків – розкольників з чернігівських розкольницьких слобід, які ледве можуть мати поняття про древній візантійський живопис” [69, с. 24].

У 1850 р. Філарету вдалося добитися розторгнення контракту. Але до цього часу майстри Пешехонова встигли “відновити” близько третини відкритих фресок, 100 фігур, 44 напівфігури і 127 орнаментів. У подальшому майже всі “виправлені” ними зображення довелося переробляти, за винятком лише п’яти фігур [69, с. 27–28]. Так скандально закінчилася перша фаза солнцевської реставрації Софії Київської.

На місце Пешехонова Комітет запросив орловського ієромонаха Іринарха, котрий до того поновляв живопис Києво-Печерської лаври й прижився серед лаврської братії. Іринарх разом зі створеною ним артіллю ченців-іконописців у 1850–1851 рр. перемалював ще близько третини фресок. Коли Микола I відвідав Софійський собор 22 вересня 1850 р. і 14 вересня 1851 р., то оцінив роботи Іринарха як “цілком задовільні”, виявивши при цьому “найвище схвалення й повне задоволення”. Тоді ж цар розпорядився, аби “у вітварі Трьох святителів (Михайлівському. – *Н. Н.*), на пам’ять майбутнім вікам, зберегти фрески святителів у тому вигляді, в якому вони відкриті” [69, с. 29–30].

Артіль Іринарха попрацювала в Софії два літа. Однак і цього разу митрополит і Комітет визнали за потрібне замінити виконавця. Приводом до такої заміни стало “довільне поводження Іринарха з фресковим живописом і впертість, що дійшла до небажання підкорятися не лише вказівкам п. Солнцева, а й зауваженням преосвященного митрополита. Отець Іринарх, що називається, зарозумівся після схвалення своїх робіт царем і був усунутий” [69, с. 30].

Наступником Іринарха призначили соборного священника І. Желтонозького, котрий випередив за темпами робіт і Пешехонова, і Іринарха. Це й не дивно, адже Желтонозький за-

вершував роботи в соборі за допомогою 40 учнів. За три роки (1851–1853 рр.) Желтонозький відновив усі фрески, якими були прикрашені сходові вежі собору.

Так впродовж п'яти років давні фрески собору були замальовані олійними фарбами. Причому на першому етапі робіт відкриті фрески покривали під новий стінопис гарячою олифою, що проникала в ґрунт малювань ХІ ст. Фрагменти, які погано трималися, не закріплювались, а знищувались. Чимало зображень було намальовано заново.

Урядові кола реставрацію сприйняли дуже схвально. Ось як підсумував її член Комітету для відновлення Софійського собору протоієрей І. Скворцов: “Таким чином там, де були в давнину фрески, але згладилися зовсім, намальовані нові за прикладом давніх, і лише в небагатьох місцях, де потрібні були цілі картини багатоосібні, застосовано мистецтво новітнє. Причому, оскільки більша частина фрескових образів знайдена без зазначення імен святих, то згідно з так званим “Подлинником”, написано... кожному з персонажів пристойне ім'я. Де ж зовсім не було фресок чи вони зникли з давніми стінами та склепіннями, там був оновлений здебільшого колишній живопис, що прикрашав собор до відкриття фресок. Лише зображення чотирьох соборів (4, 5, 6 і 7), на місцях яких знайдено фрески, перенесені на склепіння в західній галереї при самих дверях”. Скворцов додає, що всього в Софії було відкрито 328 одноосібних фресок і знову намальовано 535 фресок [115, с. 38, 49].

4 жовтня 1853 р. оновлений храм було урочисто освячено. Як слушно зазначає історик мистецтва Г. Вздорнов, “навіть для середини ХІХ ст., коли принципи наукової реставрації перебували в зародковому стані, відновлення живопису Софії Київської уявлялося вандальським актом, що завдав непоправної шкоди давній пам'ятці”. Вчений, услід за відомим мистецтвознавцем В. Лазаревим, стверджує, що головну відповідальність за псування софійських фресок несе Ф. Солнцев [65, с. 66; 22, с. 34].

Майже те саме говорили очевидці й сучасники цієї реставрації: “Академік Солнцев, котрому було доручено стежити за відкриттям давнього живопису,... приїжджаючи в Київ на найкоротший термін під час літніх місяців, при вельми малому знайомстві з археологією не міг фізично й морально виконати покладеного на нього обов’язку... Можемо сказати навіть, що давнє малярство Києво-Софійського собору двічі постраждало: вперше, коли воно було забілене тиньком, а вдруге при відшкрябуванні шарів тиньку простими людьми, що займалися виключно поденною роботою, не маючи жодного поняття про будь-який живопис, а не лише про фрески... Ми особисто бачили, як під залізними скребками цих майданних художників зникали дорогоцінні зображення, що пережили стільки віків і чудово збереглися, з усіма рисами і яскравими кольорами фарб. Усе це відбулося через те, що не було справжнього керівника, добре обізнаного з археологією і давнім малярством” [112, с. 99].

М. Закревський говорить про те, що найбільше потерпіли під час цієї реставрації світські фрески сходових веж [42, с. 815].

Відомий захисник руських старожитностей, археолог і художник В. Прохоров обурювався: “Усі фрески виправлені й позамазувані, а в багатьох місцях знову намальовані фігури, які ніскільки не в’яжуться з попередніми. Над деякими зображеннями, де були стерті давні написи, написано інші – довільні, причому деякі зовсім невлад: чоловіча фігура переінакшена в жіночу і навпаки. Отже, усі фрески більшою чи меншою мірою втратили свій первісний характер...” [98, с. 8].

Це варто пам’ятати, знайомлячись із Софією Київською, яка донині несе на собі сліди реставрації середини XIX ст. Пам’яткою, що відобразила солнцевську реставрацію, є й відомий альбом “Киевский Софийский собор”, який увійшов до капітального видання “Древности Российского государства” [51].

Історія створення цього альбому така. Впродовж 10 років, коли йшла реставрація Софії Київської, Ф. Солнцев робив акварельні копії розчищених фресок. Щоосені він подавав

Миколі I від 80 до 100 замальовок, які утворили велику збірку копій. Цар спочатку вирішив передати їх до московської Оружейної палати. А саме в цей час Руське археологічне товариство завершило шеститомне видання “Древностей Российского государства” (1849–1853 рр.). Кожен том складався з двох частин: великого атласу кольорових літографованих малюнків і меншої за розмірами книги із вступною статтею та поясненнями до атласу. І цар звелів передати акварелі Ф. Солнцева, зроблені ним у св. Софії, в Руське археологічне товариство, щоб вони ввійшли до спеціального видання, яке було б продовженням “Древностей Российского государства”. Кримська війна завадила негайній реалізації задуму, а після смерті Миколи I, августійшого покровителя Ф. Солнцева, виникли ускладнення з таким виданням.

Голова товариства граф С. Строганов, перебуваючи під впливом негативної громадської думки щодо реставрації Софії, у 1855 р. відвідав собор і, зіставивши солнцевські акварелі з фресками, вирішив, що копії мають мало спільного з оригіналами (фактично – поновленим олією живописом). На ґрунті цих спостережень було зроблено висновок, що малюнки Ф. Солнцева не можуть бути видані науковим товариством.

Та трохи більш як через 10 років малюнки все-таки вирішили видати, попередньо перевіrivши весь матеріал на місці в Києві. У 1866 р. було організовано комісію, яка доручила вже дуже старому Ф. Солнцеву та академіку І. Срезневському звірити з оригіналами і відповідно виправити малюнки. “Одначе забули, – пише український історик мистецтва К. Широцький, – про те, що в Києві вже все попсовано, тоді як копії Солнцева все ж робилися з оригіналів. Ось на основі цих незугарних переробок і виконали в 1867 р. нові копії, які й пустили до видання, знехтувавши безмірно цінні, хоч, може, й не зовсім точні первісні оригінали Солнцева”. К. Широцький, котрий на власні очі бачив у бібліотеці Руського археологічного товариства коректурний примірник видання “Киевский Софийский собор”, свідчить: “Хоч книга ся дуже розбита й окремі

таблиці порозгублювалися (певно, до того спричинився архітектор Мілеєв, котрий користувався сим примірником під час своїх праць у Софійському соборі в 1910 р.), з неї дуже добре можна пізнати всю історію, техніку й наукову вартість публікації” [133].

Попри поширену в науковій літературі думку, нібито первісні акварелі Ф. Солнцева робилися як з оригінальних фресок, так і з поновленого олією стінопису, К. Широцький стверджує, що “...товариство зовсім занедбало первісні копії, зроблені під час києво-софійської реставрації Солнцевим та його майстрами Пешехоновим, Шуруповим, Фогтом. Ті копії мали б для нас безмірно велику наукову вартість, хоча їх свого часу граф Строганов і забракував, бо малюнки були копіями не з реставраційних вправ самого Солнцева, а з правдивих оригіналів XI в.”³⁶ Таким чином, російська офіційна просвіщеність спричинилася до того, що ми маємо нині св. Софію попсовану, і до того, що наука згубила для свого вжитку цінні сліди, які були зафіксовані з попсованих нині пам’яток” [133].

Слід сказати, що в альбомі поряд з копіями поновлених олією фресок фігурують і нечисленні акварелі Ф. Солнцева, виконані ним з оригінального стінопису XI ст.³⁷, зокрема зі світських сюжетів, поновлених І. Желтонозьким в останню чергу. Альбом Ф. Солнцева не втратив свого значення і для атрибуції фрескових зображень окремих святих. Річ у тім, що біля цих персонажів донині збереглося лише 10 первісних написів-імен. Натомість у XIX ст. біля фігур святих сучасники відкриття фресок бачили до 26 написів, які в альбомі Ф. Солнцева, як правило, відтворені (щоправда, з деякими незначними помилками).

У вищенаведеному свідченні І. Сковцова про реставрацію Софії говориться, що внаслідок втрати більшості написів довелося давати святим імена згідно з іконописними “Подлинниками”. Причому написи-імена поставили вже наприкінці реставрації. У 1850 р. Синод ухвалив залишити зображення невідомих святих без написів, однак при останньому опоря-

³⁶ Зменшені копії первісних акварельних замальовок (всього – 29) дотепер зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.

³⁷ Напевно, це було зроблено на пропозицію І. Срезневського, котрий вважав за потрібне публікувати як первісні, так і пізніші копії Ф. Солнцева

дженні живопису сотні фігур святих дістали нові імена. Щодо відповідності цих імен персонажам, то в науковій літературі зустрічаються дві протилежні тенденції: одні автори, вважаючи імена святих за автентичні, безоглядно переносять їх у власні публікації, інші ж, ставлячись до нових назв надто скептично, зовсім відкидають їх. На наше переконання, яке ґрунтується на багаторічному вивченні даної проблеми, істина, як завжди, знаходиться посередині: хоча більшість фресок персоніфікована хибно, але чимало є й таких, які визначені цілком правильно.

Окремо варто сказати про долю пояснювального тексту до альбому. Якщо 1867 р. Ф. Солнцев і його помічники за дорученням Комісії зняли кальки з поновлених фресок і розфарбували їх, то І. Срезневський, котрий погодився написати супроводжувальний текст до видання, свого завдання не виконав. Це пояснюють тим, що він, переконавшись у непридатності поновленого живопису, а тому і в неможливості його наукової публікації, виявився в ніяковому становищі людини, яка купила kota в мішку [22, с. 45]. Натомість зазначимо, що таке видання, здійснене за життя учасників і очевидців реставрації, могло б стати неоціненним внеском у науку. Але, на жаль, сталося інакше.

І. Срезневський почав зволікати з виконанням своєї роботи і зрештою відмовився писати текст. Археологічне товариство, витративши чималі кошти на підготовку видання, вирішило публікувати малюнки Ф. Солнцева без пояснювальної статті. Відтак у 1871 р. вийшов перший випуск атласу, в 1873 р. – другий і третій, а в 1887 р., через 30 років після подання матеріалів у Товариство, – четвертий. Сьогодні можемо констатувати, що солнцевська реставрація, якою опікувався не лише імператор, а й імениті вчені, виявилася науково незадокументованою. Внаслідок цього перед реставраторами й дослідниками Софії пізніших часів постала маса проблем і спірних питань. Ось одне з них.

Під час поновлення солнцевськими реставраторами ктиторського напису Петра Могили на арках центральної бані

собору було внесено корективу в дату заснування Софії. Нагадаємо, що спочатку в цьому написі стояла дата “1011”, наприкінці XVIII ст. її виправили на “1037”, а в середині XIX ст. знову повернули первісну дату “1011”. Тому виникає питання: чим же керувався Ф. Солнцев? Можливо, він прагнув реставрувати напис у його початковому звучанні, а можливо, відштовхувався від певних реалій, які виявив під час розкриття малювань XI ст.? Можливо; проте питання залишається не з'ясованим. І звинувачувати в цьому треба не тільки Ф. Солнцева, а й тих знаних науковців, які “умили руки” від реставрації найбільшої вітчизняної святині, а то й навіть долучилися до нищення документів про цю реставрацію. Не виключено, що таке ставлення тогочасної наукової громадськості до реставраційних робіт у Софії зумовлене нерозумінням візантійського мистецтва, що було загальною рисою епохи.

У другій половині XIX ст. до вивчення візантійського світу звертаються кращі уми російської та української науки, виникає блискуча плеяда вчених-візантиністів. Серед них вирізняються імена історика мистецтва Н. Кондакова та його учнів Д. Айналова і Є. Редіна. Цілком закономірно, що вивчаючи мистецтво Візантії, ці вчені звертають свої погляди й на давньоруське мистецтво, яке належало до візантійського культурного ареалу.

Першою значною працею Н. Кондакова про давньоруське мистецтво була блискуча за своїми висновками стаття про світські фрески веж Софії Київської [55]. Можна сказати, що вона стала справжнім науковим відкриттям, адже ці малозрозумілі для храмового живопису сюжети здебільшого тлумачились як зображення княжих ловів (полювань). Н. Кондаков аргументовано довів, що на фресках зображено побут візантійського імператорського двору, зокрема святочні вистави та видовища константинопольського іподрому. За радянських часів концепція Н. Кондакова була несправедливо відкинута, як така, що не мала “патріотичного” звучання. Однак сучасні

дослідження фресок підтвердили правильність його висновків, які стали для нас підґрунтям атрибуції світського циклу веж.

Знаменно, що й учні Н. Кондакова – Д. Айналов і Є. Редін розпочинали вивчення давньоруського мистецтва з Софії Київської. Їхній дебют у науці був блискучим, бо він пов'язаний з визначною пам'яткою і знаменитим ученим. Коли Д. Айналов і Є. Редін навчалися у Н. Кондакова в Новоросійському (нині – Одеському) університеті, він запропонував їм підготувати спільний дипломний твір про мозаїки і фрески Софії Київської, оскільки альбом Ф. Солнцева, як відомо, не мав пояснювального тексту. Фактично молодим ученим доручалася вельми відповідальна справа, від якої свого часу відмовився такий науковий авторитет, як І. Срезневський. Треба сказати, що вони чудово впоралися з завданням, хоча їм довелося вивчати поновлений олією стінопис.

Книжка цих учених “Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи” була закінчена в 1888 р. і видана Російським археологічним товариством у 1889 р. [2]. Вона дістала дуже схвальні відгуки в тогочасних наукових колах. Втім її зв'язок з малюнками альбому Ф. Солнцева лише зовнішній, адже автори будували свою роботу на власних спостереженнях у Софії Київській. Книжка й досі має значення цінного іконографічного довідника до собору і є першим монографічним дослідженням його живопису. Головну увагу Д. Айналов і Є. Редін звернули на зміст стінопису, виявивши неабияку історико-іконографічну ерудицію. Хоча в їхній праці майже немає стилістичного аналізу стінопису³⁸, вона стала тим ґрунтом, на якому зросла сучасна наука про монументальний живопис св. Софії.

³⁸ Специфіка візантійського стилю авторами ще не була усвідомлена.

Помітною постаттю в науці про Софійський собор є також його настоятель протоієрей П. Лебединцев, відомий церковний історик, котрий залишив чималий доробок у вивченні київських святинь, особливо св. Софії [69–72]. На жаль, доробок цей донині не вивчений і належно не поцінований.

Праці П. Лебединцева про Софію Київську містять багатий фактаж, який базується на даних писемних джерел, спогадах очевидців та власних дослідженнях і спостереженнях. Вони відзначаються ґрунтовністю та серйозним науковим підходом до теми і підсумовують розпочату Є. Болховітиновим історико-церковну традицію вивчення Софії.

На початку 80-х років XIX ст. розпочалася друга фаза реставрації Софії Київської, яка передбачала відновлення паперті, влаштування опалювальної системи та промивання сонцевського живопису. Саме тоді у Києві оселився відомий художник, історик мистецтва і громадський діяч професор А. Прахов. У 1881–1882 рр. він розчистив від олійного малювання фрески XII ст. у Києво-Кирилівській церкві. До поновлення кирилівського стінопису він залучив М. Врубеля, котрий намалював у храмі свої знамениті твори “Зішестя Св. Духа”, “Надгробний плач”, чотири ікони для вівтарної перегороджі та ін.

Захопившись відкриттям і копіюванням живопису давніх церков України, А. Прахов влітку 1884 р. не проминув нагоди піднятися на риштування під центральною банею Софії, аби краще ознайомитися з її стінописом. Йому пощастило відкрити нові, раніше невідомі мозаїки: зображення Христа Пантократора, архангела та апостола Павла – в центральній бані, а також першосвященника Аарона – на північному боці тріумфальної арки. Фрагменти цих мозаїк ще були видимі на початку XIX ст.³⁹, однак, покриті олійним живописом, вони були забуті.

Відкриття А. Прахова справило величезне враження на сучасників, адже віднайшлися унікальні мозаїки, які не поступалися кращим витворам середньовічного монументального живопису. До того ж ці грандіозні образи, поряд з мозаїками вівтаря, відігравали стрижньову роль у системі декорування собору. Для відновлення втрат у центральній бані А. Прахов запросив М. Врубеля, котрий зарекомендував себе як талановитий художник-монументаліст. Він надзвичайно майстерно

³⁹ Пантократора, зокрема, змалював Д. Іванов для альбому К. Бороздіна.

намалював три нові постаті архангелів, а також домалював нижню частину фігури архангела у блакитному вбранні, відкритого А. Праховим.

У Центральному державному історичному архіві України виявлено акт від 9 липня 1884 р., складений П. Лебединцевим, А. Праховим, П. Лашкарьовим, а також міським архітектором В. Ніколаєвим з приводу промивання стін Києво-Софійського собору та обстеження його центральної бані⁴⁰. Виявляється, ще до відкриття з-під олії баневих мозаїк укладачі акта добре бачили праворуч від архангела, що зберігся, фрагмент постаті ще одного архангела, а між вікнами бані – верхню частину постаті не одного, а двох апостолів з написами-іменами⁴¹.

У спогадах про М. Врубелья син А. Прахова – М. Прахов свідчить: “У період роботи в Кирилівській церкві М. О. Врубель виконав невелику, але вельми цікаву й успішну роботу в баневому барабані Софійського собору. У 1884 р. в ній були відкриті моїм батьком мозаїки: “Пантократор”, “Мозаїчний орнамент”, “Голови апостолів Петра і Павла” та “Архангел”, нижня частина вбрання якого в одному місці осипалась... Кафедральний протоієрей Софійського собору попросив мого батька домалювати трьох архангелів, яких не вистачає. Не маючи часу виконати цю роботу, батько запропонував її М. О. Врубелю. Михайло Олександрович серйозно поставився до виконання отриманого замовлення”. Далі М. Прахов розповідає, що відповідно до постаті архангела, який зберігся, М. Врубель зобразив з невеликими змінами трьох останніх, намалювавши спочатку їхні шати плоскими тонами, а після того, як фарби висохли, плоским пензлем “став викладати квадратичні мозаїчних камінців відповідних відтінків. Їхні розміри художник свідомо взяв дещо більшими від смальтових, з огляду на те, що намальовані на площині олійною фарбою камінці не будуть так грати, як мозаїчні, що відбивають світло під різними кутами, якщо мазки зробити такої ж величини” [24, с. 178].

У ці роки в Софії Київській виявлено ще понад 20 фрескових зображень. Найкраще збереглися напівфігури святих,

⁴⁰ Центральный державный исторический архив Украины (ЦДАУ). – Ф. 127, оп. 1023, спр. 375. – Арк. 2, 2 зв.

⁴¹ Ще в середині XVII ст. Павло Алеспський бачив тут Пантократора “з ангелами, а навколо нього дванадцять учнів його; у чотирьох же кутах бані – чотири євангелісти. Усе це з чудової позолоченої мозаїки з дивовижними орнаментами та греческими написами” [3, с. 69].

⁴² На зламі XVII–XVIII ст. ці арки були перетворені на віконні прорізи.

⁴³ Нині написи майже втрачені

відкриті 1882 р. А. Праховим (з-під цегляних закладок) в арках північної та південної відкритих галерей⁴². Це прекрасні образи Адріана і Наталії у Стрітенському вівтарі (північна галерея), а також Домна і Філіппола в Апостольському вівтарі (південна галерея). Зображення святих намальовані у прямокутних рамах на червоному й зеленому тлі, біля них збереглися написи-імена⁴³.

Одночасно А. Прахов розчистив стінопис хрестильні, яка була вбудована в південну частину західної галереї на зламі XI–XII ст. Ці малювання виявили під час архітектурної реставрації паперті. Тут уціліли фрески XI–XII ст.: велика композиція “Сорок севастійських мучеників”, сцена “Хрещення”, а також персональні зображення святих і мучеників. Кілька фігур святих виявили на стовпах тріумфальної арки, коли знімали іконостас для перепозолоти; серед цих фігур – зображення великомученика Євстафія Плакіді.

Під керівництвом А. Прахова проведено реставрацію фресок без їх поновлення олійними фарбами. Щоправда, розкриті ним фрески (наприклад, “Сорок севастійських мучеників” у хрестильні) незабаром почали руйнуватися, втрачати колір і навіть обсіпатися. Причиною цього було застосування сильнодіючих лужних реактивів (каустичної соди) і незнання в той час методів закріплення пігменту фресок. Прикро, що документи А. Прахова, пов’язані з цією реставрацією, не збереглися, а деякі з відкритих і реставрованих ним фресок були знову закриті іконостасом. Хоча у 1888–1893 рр. А. Прахов скопіював нововідкриті фрески Софії, однак місцезнаходження копій невідоме.

Незважаючи на хиби прахівської реставрації, важливим є те, що вже наприкінці XIX ст. поступово відходив у минуле старий метод поновлення фресок. У реставраційній практиці почало утверджуватись розуміння цінності оригіналів, що стало засадничим принципом сучасної реставраційної науки. Величезне значення мало й відкриття в Софії нових мозаїк, адже відтоді остаточно визначився весь їх уцілілий фонд. Про-

те майже всі фрески собору залишалися під олійним малюванням середини XIX ст., а тому пам'ятка не сприймалася цілісним художнім ансамблем XI ст. Крім цього, оригінали фресок були недоступні для дослідження.

Наприкінці XIX ст. в соборі влаштовано повітряно-калориферне опалення. У зв'язку зі спорудженням центральної камери для опалення в 1882 р. прибудовано нартекс, якому надали модної псевдовізантійської форми. Земляні роботи провадилися без належного нагляду, внаслідок чого опалювальні канали завширшки 1,15 м, що проведені вздовж південної та північної нав собору, перерізали не лише давню мозаїчну підлогу, а й усі поперечні стрічкові фундаменти храму. Тоді ж виявлено численні фрагменти мармурових колон, карнизів тощо, які тривалий час зберігалися в хрестильні. Збереженням цих дорогоцінних матеріалів, що нині входять до лапідарію заповідника, наші сучасники зобов'язані втручання А. Прахова [46, с. 184].

Початок XX ст. був позначений двома важливими подіями в історії дослідження Софії, пов'язаними з іменами історика Я. Смирнова та архітектора Д. Мілеєва. Як Д. Айналов і Є. Редін, блискучий дослідник Я. Смирнов також вийшов з наукової школи Н. Кондакова, був його улюбленим учнем. Якщо в роботах Д. Айналова та Є. Редіна Н. Кондаков цінував струнку історико-художню концепцію, то в працях Я. Смирнова – влучність і тонкість спостережень.

Я. Смирнов входив до групи учнів Н. Кондакова, яку охрестили “фактошанувальниками”. Мабуть, не випадково саме Смирнову пощастило восени 1904 р. знайти в бібліотеці Академії мистецтв у Петербурзі малюнки та гравюри з зібрання польського короля Станіслава Августа. Серед цих матеріалів він виявив виконані спеціально для короля копії з малюнків голландського художника А. ван Вестерфеля, котрий входив до почту гетьмана Януша Радзивілла, який у 1651 р. тимчасово захопив Київ. Ці безцінні малюнки, на більшості з яких зображено св. Софію ще до її перебудов і поновлень, видані Я. Смирновим окремою книжкою в Катеринославі [117].

Дослідження Смирнова, здійснене в кращих традиціях тогочасної науки, відзначається ретельністю опису пам'ятки та свідчить про спостережливість і тонку інтуїцію вченого. Видані ним малюнки А. ван Вестерфельда мали настільки цінний матеріал, що дали змогу висвітлити, як пише видатний історик архітектури І. Моргілевський, “найбільш темні, найбільш перебудовані частини собору”, та послужили відправним пунктом для його першої науково обґрунтованої реконструкції [87, с. 82]. Не менш цінними вони були і для реконструкції княжого портрета в центральній наві собору.

Коли Я. Смирнов оприлюднив ці малюнки на XIII археологічному з'їзді, то професор Д. Айналов одразу запропонував знайти в Софії замальовані в середині XIX ст. портрети Ярослава Мудрого та його родини, зафіксовані на одному з аркушів цієї історичної серії. Адміністрація собору дала дозвіл на розчищення фрески і було вирішено звернутися за сприянням до однієї з московських іконописних майстерень. На жаль, з невідомих причин цей проект не був здійснений і княжий портрет був розчищений лише через 30 років реставратором П. Юкіним [22, с. 153].

Цікавою є досить загадкова доля самих малюнків, які завдяки Я. Смирнову дали унікальний матеріал для вивчення київських старожитностей. Обсяг альбому А. ван Вестерфельда невідомий, бо він зник, як гадають, у м. Несвіжі, родовому маєткові Радзивіллів під час війни 1812 р. Коли Я. Смирнов випадково знайшов копії цих малюнків, то одразу натрапив на найцікавіший з них – зображенням княжого групового портрета в центральній наві Софії. Як допитливий дослідник, він спробував відшукати оригінали малюнків, однак пошуки виявилися марними. Натомість йому вдалося з'ясувати, що деякі з малюнків були видані ще в першій чверті XIX ст. Зокрема, зображення руїн Золотих воріт було опубліковане 1822 р. у літографії в додатку до першої книжки журналу “Северный архив”, що видавався Ф. Булгарінім у Санкт-Петербурзі. Видавець повідомляв, що цей вигляд узято з зібрання останнього польсько-

го короля Станіслава Августа, померлого в Санкт-Петербурзі. Королівський портфель з паперами, у якому було чимало цікавих матеріалів з руської історії, знаходився в редакції “Северного архива”. Бібліотека й архів Ф. Булгаріна зберігалися в його маєткові під Дерптом. Однак на початку ХХ ст. нащадки Ф. Булгаріна вже там не мешкали, тому Я. Смирнов відклав свій пошук. На жаль, ні він, ні хтось інший так і не відновив цього пошуку.

У ХІХ ст. став відомим і малюнок А. ван Вестерфельда зображенням в'їзду Я. Радзивілла через браму св. Софії, яка показана зі східного боку. Вперше малюнок був виданий у гарній фототипії 1875 р. в “Христианских древностях” В. Прохорова. Але за недбалості видавців оригінал його загинув. І знов-таки Я. Смирнову не вдалося відшукати фотографію оригіналу [117, с. 197–206]. Дещо згодом мистецтвознавцю Ф. Ернсту пощастило розшукати цю фотографію в Київському церковно-археологічному музеї. Другу таку фотографію на початку 20-х років ХХ ст. виявив у бібліотеці св. Софії І. Моргілевський [38, с. 142].

Сьогодні науковці пишуть, що знайдені й видані Я. Смирновим копії втрачені, однак Ф. Ернст свідчить: “Оригінальні копії Вестерфельдових малюнків передано нині з Ленінграда до Варшави. Мені пощастило детально простудіювати їх у Ленінградській Академії мистецтв ще до вивозу 1922 р. У 1923 р. Всеукраїнським історичним музеєм у Києві випадково придбано оригінал Вестерфельда – сепію, яка лише в копії олівцем була відома Смирнову... Смирнов вважав, що оригінали загинули” [37, с. 144]. З цього випливають два важливі висновки: по-перше, сліди копій знаменитих малюнків ведуть до Варшави; по-друге, в історії цих малюнків ще рано ставити крапку.

У 1909 р. архітектор Д. Мілеєв здійснив першу серйозну спробу археологічних досліджень всередині Софійського собору. Його роботи були пов'язані з улаштуванням нової підлоги в головному вівтарі Софії. Ще під час солнцевської реставрації підлогу зробили з прикрашених символічним орнаментом чавунних плит⁴⁴.

⁴⁴ Орнамент у псевдовізантійському стилі виконано за малюнками Ф. Солнцева.

Малюнок плит, які донині покривають підлогу Софії, виликає появу в сучасної людини питань і непорозумінь, а іноді й хибних тлумачень його символіки. Річ у тім, що на плитах зображені півмісяць і шестикутна зірка, які дехто пов'язує з мусульманською та іудейською релігіями. Насправді ж це досить поширені в східнохристиянському мистецтві символи Церкви Нового Заповіту: півмісяць – символ Богоматері, Віфлеємська зірка – символ Христа. В універсальній християнській символіці півмісяць у поєднанні з зіркою є образом Раю (Церкви). Отже, хоча ця пізня підлога в художньому сенсі не є адекватною древньому декоративному вбранню собору, однак ідейно з ним пов'язана.

Як і в давні часи, підлога мала відігравати й функціональну богослужбову роль. Однак холодні чавунні плити виявилися незручними для вівтаря, тому їх вирішили замінити теплішим дерев'яним паркетом. Археологічна комісія доручила наглядати за цими роботами Д. Мілеєву, котрий тоді керував великими археологічними розкопками в Києві. Йому пощастило знайти рештки древньої мозаїчної підлоги, яка викликала значний науковий і громадський інтерес. Ретельність, що відзначала Д. Мілеєва як дослідника, дала йому змогу зробити чимало цінних спостережень. Встановивши наявність у головному вівтарі собору декількох покриттів підлоги, він цілком правильно пов'язав їх з різними етапами життя собору. Його дослідження з усією очевидністю показали необхідність подальших пошуків давньої підлоги Софії, отже, проведення планомірних систематичних розкопок всередині собору. Це завдання було поставлене Руським археологічним товариством і Київським товариством охорони пам'яток старовини та мистецтва. Однак далі поставлення проблеми справа не пішла [46, с. 185].

Наступним етапом у дослідженні та реставрації Софійського собору були роботи професора Київського археологічного інституту Г. Лукомського, а також відомих археологів і мистецтвознавців Ф. Шміта, М. Глоби, М. Біляшівського та

М. Макаренка. Здійснені у важких умовах 1918–1919 рр., вони являють собою справжній взірець наукового подвижництва.

То були драматичні часи зміни режимів, коли кожна влада супроводжувала взяття Києва артилерійським вогнем. Доля історичних пам'яток тоді нікого не цікавила. Батарей захисників міста ставилися, незважаючи на протести вчених, без-

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



Рис. 55.
*Загальний вигляд
Софійського
собору
з південно-східного
боку.
Фото початку
XX ст.*

посередньо на Софійському майдані, і той, хто брав місто, випускав снаряди якраз по св. Софії. У 1917–1919 рр. собор дістав значних пошкоджень від бомбардувань Києва військами ворогуючих сторін: особливо потерпіла апсидна частина храму. Лише з весни 1919 р., завдяки неймовірним зусиллям вчених і митців та дипломатичному вмінню декого з них переконувати представників радянської влади в необхідності ремонту храмів, вдалося перешкодити подальшій руйнації пам'яток.

У 1919 р., коли вже всі церкви були у віданні Комісаріату соціального забезпечення, було створено Комісію з ліквідації майна релігійних установ, яка й почала описування та інвентаризацію храмів по класах залежно від їхнього історичного й художнього значення. Св. Софія, як і ще дві чи три пам'ятки виняткового історичного значення, мала бути передана Народному комісаріату освіти. Члени Комісії – директор московського Строганівського училища М. Глоба, директор Київського міського музею старожитностей і мистецтва М. Біляшівський та хранитель Ермітажу М. Макаренко зуміли впорядкувати скарби ризниць, особливо лаврські цінності.

Тоді ж проведено обстеження пошкоджень і терміновий ремонт храмів для запобігання руйнуванням. У соборі св. Софії в травні – червні 1919 р. полагодили дах, змонтували нові водостічні труби, заклали вікна. В середині собору найбільші роботи щодо укріплення фрескового тиньку виконано в хрестильні, оскільки тут вельми товстий шар тиньку ледве тримався і вся поверхня малювань була покрита тріщинами. Укріпленням тиньку займався відомий український художник першої третини ХХ ст. М. Бойчук, загальний нагляд здійснював професор Г. Лукомський. За пропозицією М. Бойчука тиньк у місцях відшарування прикріплювали до стіни тонкими мідними гвинтами, скобками, пластинками та казеїновим клеєм. Це була надзвичайно складна за тих умов робота, адже в той час неможливо було знайти необхідних будівельних матеріалів. Вчені отримували їх по ордерах, чекаючи черги в десятках бюро і комісаріатів. Щоб отримати кілька дощок і трохи цвяхів, треба було просити дозволу самої Ради Народного господарства⁴⁵.

Крім реставраційних робіт, були виконані наукові обміри та всебічне дослідження Софійського собору. Г. Лукомський свідчить, що ці роботи, які розпочалися наприкінці 1918 р. і тривали впродовж літа 1919 р., були досить успішними. Дослідник, маючи десять помічників, обміряв Софію, Троїцьку надбрамну церкву Лаври та Михайлівський собор Видубиць-

⁴⁵ Г. Лукомський розповідає, як рятували деревні стінописи: "За допомогою мідних цвяхів зі шляпками, які ми самі виготовили, і заливанням їх цементом, а також місцями підклеюванням казеїновим клеєм, що нагнітався пульверизатором за шар відсталого від стіни товстого тиньку, по якому виконано фреску. Останню вдалося зберегти й запобігти її обрушенню, яке їй загрожувало від розривів снарядів. Найбільш уцілілі частинки були затиснені склом, що притримувалося рамами (як у Помпелі)" [83, с. 14–43].

кого монастиря. Зібраний вченими в Софії величезний матеріал зосередився в Софійському комітеті, сформованому в жовтні 1919 р. під головуванням митрополита Антонія.

Тоді ж професор Г. Лукомський та його помічники створили перший вітчизняний Музей собору, який розміщувався в чотирьох кімнатах першого поверху Митрополичого будинку. Тут були зібрані рештки колон, капітелей, уламки плит, мозаїк, які до того безладно валялися у хрестильні. В окремих вітринах експонувалися шматки всіх п'яти шарів підлоги собору, фотографії, креслення, малюнки – словом, все, що стосувалося історії св. Софії. Прикро, що започаткована професором Г. Лукомським чудова справа не мала продовження: створений ним Музей собору не зберігся і про існування його взагалі забули.

Незабаром після закінчення капітального ремонту Софія отримала нові проломи внаслідок обстрілу міста денікінцями. Така ситуація тривала аж до червня 1920 р., коли нарешті припинилися бойові дії.

Революція й прагнення до національного самовияву, які її супроводжували, відбилися й на Українській Церкві. У 1917–1918 рр. серед нижчого духовенства та міської інтелігенції поширилася ідея розірвання церковних зв'язків з Москвою і створення Української автокефальної православної Церкви. Така Церква була проголошена урядом Директорії 1 січня 1919 р.

Хоча Софійський собор став кафедральним храмом Української автокефальної православної Церкви, його вивчення не припинялося. Софію досліджують такі відомі вчені, як історик архітектури А. Новицький, мистецтвознавець Ф. Шміт і М. Сичов. Розпочинає вивчення архітектури собору І. Моргілевський.

У жовтні 1921 р. був скликаний Всеукраїнський православний церковний собор, і під час богослужіння у св. Софії способом всенародної висвяти священник Василь Липківський був поставлений на Київського митрополита. Останній висвятив архієпископа і чотирьох єпископів, які, в свою чергу, рукопо-

клали кількасот священників та дияконів. Нова Церква, фундована на демократичних засадах, швидко зростала, і це викликало занепокоєння радянських властей. В умовах репресій у січні 1930 р. на III Всеукраїнському православному соборі було прийнято вимушене рішення про саморозпуск Української автокефальної православної Церкви. Значну частину її діячів було заарештовано за сфальсифікованим звинуваченням в участі в Союзі визволення України, а Василя Липківського і його прибічників репресовано. З 1929 р. відправи у св. Софії припинилися.

Музейна доба (1934 р. – кінець XX ст.). У 1934 р. постановою уряду радянської України організовано Державний архітектурно-історичний заповідник “Софійський музей”. Можливо, “перепрофілювання” і врятувало Софію від сумної долі численних київських храмів, які були стерті з лиця землі войовничим атеїзмом радянської влади. Саме так деяким науковцям доводилося рятувати київські церкви. Бо коли в 30-ті роки розроблявся генеральний план соціалістичної реконструкції Києва, дехто з архітекторів пропонував на місці Софії розбити сквер героїв Перекопу або навіть прорізати по її території нову вулицю. На щастя, всесвітньовідома пам’ятка була перетворена на музей, і її обминула лиха доля Михайлівського Золотоверхого собору.

Нова музейна доба в історії храму позначена широкими науково-дослідницькими та ремонтно-реставраційними роботами. Вже 1934 р. в соборі здійснено розкопки в південній і північній вежах, а також у Володимирському вівтарі. Вони стали прелюдією до перших значних археологічних досліджень Софії, проведених експедицією Інституту історії матеріальної культури Академії Наук УРСР у 1936 р. Розкопками відкрили наву південного Михайлівського вівтаря від його західної стіни до апсиди. На жаль, лише в двох місцях пощастило виявити невеликі ділянки давньої підлоги. Зате один з фрагментів підлоги, знайдений між стовпами південної трипрогонової аркади, являв собою інкрустовану мозаїкою ши-

ферну плиту, що чудово збереглася. Тоді ж знайдено фрагменти давньої підлоги з полив'яних плит в апсиді Михайлівського вівтаря. Цими першими в історії собору широкомасштабними археологічними дослідженнями керували Н. Самойловський (1934 р.) і П. Молчановський (1936 р.). Під час розкопок П. Молчановського у південній частині собору (вівтар святих Антонія і Феодосія) знайдено поховання церковних ієрархів, у яких виявлено фрагменти давньоруських тканин. Ці гаптовані шовкові тканини з зображеннями Оранти, ангелів та святих є справжньою перлиною в зібранні заповідника.

Найзначніші археологічні розкопки в соборі провадилися в 1939–1940 і 1949–1952 рр. під керівництвом професора М. Каргера. Розкопками 1939–1940 рр. повністю відкрили центральну наву собору, два північні бічні вівтарі, а також південний бічний вівтар святих Йоакима та Анни, що прилягає до центральної нави⁴⁶.

Археологічні дослідження, завершені вже у повоєнні роки, дали змогу М. Каргеру з'ясувати картину нашарування різночасових підлог, а також запропонувати реконструкцію композиції первісної підлоги XI ст. Найбільш чітку картину нашарування підлог вдалося простежити в головному вівтарі собору. Під паркетом 1909 р., що замінив собою чавунні плити середини XIX ст., майже на всій площі вівтаря на глибині 0,25 м виявлено підлогу, що добре збереглася, з шестиграних цегляних плиток без поливи часів Рафаїла Заборовського (1731–1747 рр.). Нижче, на глибині 0,7–0,75 м від рівня верхньої підлоги, знайшли третю підлогу, настелену наприкінці XVII ст. під час реставрації собору за Варлаама Ясинського. Вона складалася з тонких керамічних полив'яних плиток різної форми – круглих і лекальних. Круглі плитки покриті поливою чотирьох кольорів – синього, жовтого, зеленого й білого, лекальні – однокольоровою зеленою поливою. Гарна збереженість цієї підлоги не спонукала археологів ризикувати нею в пошуках більш давньої, тому остання (четверта) була відкрита лише на трьох ділянках, де підлога XVII ст. була зруйнована.

⁴⁶ Крайню південну наву досліджено 1936 р.

Четверта (найдавніша) підлога, що лежала під підлогою кінця XVII ст., складалася з дуже міцного вапняного розчину з домішками дрібнотовченої цегли, в якій інкрустовано смальти пурпурового, жовтого та зеленого кольорів. Килимово-орнаментальний малюнок цієї підлоги викладено з трикутних, квадратних і прямокутних смальт. Виявлені археологами фрагменти давньої підлоги Софії нині відкриті для експонування.

Наприкінці 20-х – на початку 30-х років розпочався новий цикл реставрації живопису, в основу якої покладено цілком сучасні наукові методи. Розкриття фресок розпочалося 1928 р. з південної вежі, де працював професор Д. Киплик. У 1934–1938 рр. його продовжили реставратори П. Юкін, А. Баранов, І. Овчинников та Є. Домбровська в центральній частині собору, в бічних вівтарях і північній вежі. У 1948–1949 рр. роботи провадилися в хрестильні та в північній і південній галереях (Є. Домбровська, брати В. і П. Брягіни). Одначе все це були розрізнені спроби, які мали характер окремих розчинок. Зазвичай реставратори обирали ті фрески, від розкриття яких вони очікували найбільшого ефекту. Лише після того, як 1952 р. було створено Методичну раду АН СРСР з реставрації мозаїк і фресок Софії Київської, реставраційні роботи набрали впорядкованого й цілеспрямованого характеру. Було складено план, розрахований на багато років, встановлено черговість об'єктів розчищення, сформульовано основні принципи технологічних процесів.

Передусім обстежили стан давнього тиньку. В місцях відшарування від стіни його закріплювали за допомогою ін'єкцій полімерних смол і вже після того знімали пізніші нашарування. До 1958 р. роботи з реставрації мозаїк були в основному завершені, а над розчищенням фресок реставратори працювали ще кілька років.

Дуже важливо було окреслити методику реставрації фресок, покритих у середині XIX ст. олійними фарбами. Хоча в солнцевській реставрації було чимало довольного, однак у розпорядженні реставраторів середини XIX ст. були такі дані, яких

нині ми не маємо. Тому Методична рада ухвалила таке рішення: звільнити давні фрески від пізніших малювань там, де ці фрески уціліли; у тих місцях, де вони загинули, зберегти доповнення, зроблені в XIX ст. олійними фарбами. Від реставраторів вимагалось чітко виявляти межу між старим і новим живописом, щоб це було видно неозброєним оком. Такий підхід сприяв тому, що не порушувалася оригінальність стінопису і водночас досягалася єдність живописного ансамблю.

У Софії Київській реставраторам довелося зіткнутися з велими складними явищами, які вимагали особливого індивідуального підходу. Зокрема, в низці фресок, що відносно непогано збереглися в основних рисах, було чимало таких місць, на яких під олійними малюваннями від давніх фресок нічого не збереглося. Щоб не порушувати сюжету, було вирішено не чіпати останній, найтонший шар олійних малювань. Аналогічне рішення ухвалили й стосовно нових грецьких написів імен святих: їх видаляли лише в тих випадках, коли під ними виявляли рештки первісних написів.

У центральній частині собору малювання XVII–XIX ст. було вирішено прикрити нейтральним тоном, бо вони не були пов'язані з первісною іконографічною системою. Там, де давній стінопис майже не зберігся (у колишніх внутрішніх галереях), залишили композиції, виконані олією в середині XIX ст. Фрагменти малювань XVII–XIX ст. залишені в місцях втрати давнього стінопису; деякі з них відкриті в останні десятиріччя. Серед них особливий інтерес являють композиції XVII–XVIII ст: “Перший Вселенський собор” (центральна нава), “Зішестя в пекло” (вівтар апостола Петра), “Страшний суд” (південно-західні хори), “Поклоніння Ветхому деньми” (північні хори), “Ангел із сувоєм”, “Архангел Єгудил з вінцем”, “Чудо архістратига Михаїла в Хонах” (Михайлівський вівтар) тощо. Фрагменти монументального живопису XVII–XVIII ст. збереглися і в східній частині північної зовнішньої галереї, де в давнину була княжа усипальня. Великий цикл малювань XVIII ст. зберігається також у південній зовнішній галереї. Тематично він пов'яза-

ний з присвяченням вітварів Успінню Богородиці та дванадцяти апостолам і водночас має місцеве київське звучання.

Загальне керівництво реставрацією живопису здійснював всесвітньовідомий вчений-мистецтвознавець В. Лазарев. Роботи в соборі виконувала спеціально створена майстерня, очолювана відомими реставраторами Л. Каленіченком, О. Плющ та Є. Мамолатом, котрі заклали підвалини школи реставраторів-монументалістів в Україні. В реставрації стінопису, що тривала до 1964 р., взяли також участь реставратори І. Антоненко, І. Колода, Л. Тоцький та ін. У процесі реставрації величезні площі мозаїк і фресок були закріплені на стінах та очищені від бруду й пізніших малювань.

Розкриття і реставрація живопису св. Софії тривали і в подальші роки: у 1969–1973 рр. відкрито малювання в північній і в південній галереях, де збереглися їх фрагменти XI та XVIII ст.; на зламі 80–90-х років розкрито написаний олією сюжет XVIII ст. “Спас на престолі”, фланкований постатями Володимира та Ольги (південна зовнішня галерея, пізніше Апостольський вітар).

У 90-х роках реставратори, керовані П. Редьком і А. Остапчуком, промили стінопис собору від пилових забруднень та закріпили фарбовий шар на фресках і на олійних малюваннях. З'ясувалося, що синтетичні смоли, які застосовувалися для закріплення відшарувань тиньку, тривалого результату не дали. Тому, консервуючи мозаїки центральної бані в 1990 р., відшарування тиньку фіксували бронзовими нагелями без застосування клейових розчинів.

Нині роботи з реставрації стінопису Софії в основному завершені. Натомість велика увага приділяється збереженню й експонуванню живопису, провадиться регулярний контроль за волого-тепловим режимом.

Розчищення давнього живопису відкрило широкі можливості для його дослідження, яке провадилось паралельно з вивченням архітектури собору. Величезні роботи в галузі дослідження архітектури Софії здійснив ще у 20–30-ті роки

професор І. Моргілевський, котрий виявив первісні форми будівлі розкриттям зондажів мурування, створивши перший науково обґрунтований макет давнього зовнішнього вигляду Софії. У повоєнні роки архітектурно-археологічні дослідження продовжили Г. Говденко, М. Кресальний, Ю. Асєєв, В. Богусевич, М. Каргер. Результати натурних досліджень 20–50-х років узагальнені в макеті первісного вигляду Софії, виконаному 1960 р. Ю. Асєєвим, В. Волковим і М. Кресальним⁴⁷.

⁴⁷ Нині експонується в нартесці собору.

У повоєнні роки в процесі реставрації мозаїк і фресок було розпочато їх вивчення. Першим етапом цих робіт стало виконання обмірів усіх зображень і нанесення їх на архітектурні обміри інтер'єру. Цю велику роботу виконали архітектори А. Пшеничний та А. Максимов.

Місце і значення Софії Київської в історії світової культури зумовили широкий інтерес до пам'ятки представників різних галузей гуманітарної науки. Особлива роль у цих дослідженнях належить історикам архітектури і мистецтвознавцям. Визначний теоретик історико-архітектурної думки М. Брунов досліджував ідейні витоки архітектурної композиції Софії Київської [16]. А. Якобсон розглядав архітектуру Софії, простежуючи закономірності світового архітектурного процесу [137]. П. Раппопорт звертався до архітектурно-художнього образу собору, з'ясовуючи шляхи розвитку давньоруського зодчества [105]. О. Комеч, вивчаючи вплив візантійської спадщини на становлення давньоруської архітектури, аргументував провідну роль княжого замовлення у формуванні оригінального архітектурного образу Софії [52].

Конфесійний аспект художньої творчості майстрів св. Софії вперше розглянув відомий мистецтвознавець Г. Вагнер [17–19]. Поставивши та проаналізувавши проблеми жанру, канону і стилю в давньоруській архітектурі й живопису, вчений підкреслив “монументальний історизм” київського мистецтва кінця X–XI ст., його “загальнодержавність”.

Комплексне вивчення Софії Київської стало доброю традицією її досліджень. Кращими зразками таких досліджень є

праці корифеїв вітчизняної науки – доктора архітектури Ю. Асєєва [6; 7] та доктора мистецтвознавства академіка Г. Логвина [78–82]. Вивчаючи Софію впродовж багатьох років, вони довели її програмну роль у формуванні місцевої архітектурно-художньої школи. Праці цих науковців внесли чимало нового в науку про Софію, познайомили з пам'яткою широкі коло читачів.

У 50–60-ті роки мозаїки та фрески Софії Київської вивчав В. Лазарєв, чиї капітальні праці про живопис Софії стали класикою світової науки [61–65]. Не мають аналогів у світовій науці дослідження техніки й палітри софійських мозаїк, здійснені в ті роки співробітницею заповідника В. Левицькою [73]. Зробивши хімічний, спектральний і петрографічний аналізи софійської смальти, вона вперше об'єктивно оцінила палітру мозаїк, систематизувала її в порядку розміщення кольорів у спектрі й виділила кольорові групи смальт. Їй вдалося з'ясувати, що палітра мозаїк Софійського собору має 177 відтінків: зеленого кольору – 34, золотого – 25, синього – 21, червоного й рожевого – 19 і т.д. За багатством кольорової палітри мозаїк Софія Київська не має собі рівних серед монументальних ансамблів середньовіччя.

Софія Київська привертає до себе значну увагу істориків давньоруської культури. Академік П. Толочко, досліджуючи історичну топографію давнього Києва, розглядає роль Софії у формуванні міської території, зупиняється на дискусійній проблемі датування собору [121; 122]. Історик вважає, що Софія виникла на початку правління Ярослава, коли у нього було найбільше стимулів для розбудови столичного Києва; 1037 р., на його думку, фіксує завершення Ярославом усієї будівельної програми, в тому числі й Софії Київської.

Відомий польський історик А. Поппе також звертається до проблеми датування собору, однак обстоює 1037 р. як дату його заснування. Вченому належать власні висновки щодо первісного вигляду княжого портрета в центральній наві Софії. Як і його попередники, А. Поппе вбачає у фресці портрет родини

Ярослава, однак дещо по-іншому розв'язує проблему розміщення персонажів [140; 141].

Вагомий внесок у вивчення, охорону й популяризацію Софії Київської зробили співробітники заповідника. У 60–90-ті роки низку досліджень виконали М. Кресальний, О. Радченко, С. Висоцький, В. Ачкасова, І. Тоцька, І. Головань, Н. Нікітенко, Р. Фурман.

М. Кресальний, який вивчав архітектуру собору, підсумував свої дослідження в макеті-реконструкції його первісного вигляду, а також в архітектурно-історичному нарисі, що відіграв роль довідника по Софійському собору і пам'ятках XVIII ст. на його подвір'ї [57; 58].

Ветеран музею О. Радченко, який заклав підвалини екскурсійного показу Софійського собору, цікаво й образно розповів про нього в нарисі “Поема в камені і фарбах” [104]. Досліджуючи чимало років унікальні світські фрески сходових веж, О. Радченко на основі архітектурно-археологічного обміру вперше запропонував графічну реконструкцію фрески “Іподром” – багатопланової 14-метрової композиції, розміщеної на стіні південної вежі [103].

С. Висоцький та І. Тоцька, дослідивши в цій самій вежі фреску “Скоморохи”, довели, що в її лівій частині зображено пневматичний орган [23]. Наприкінці 80-х років фреску досліджували І. Тоцька та А. Заярузний, які внесли істотні зміни в тлумачення персонажів. Дві фігури без музичних інструментів, яких тривалий час вважали танцюристами, дослідники атрибутували як музикантів з парними барабанчиками (накрами) і дзвонами. Загалом на фресці зображено великий придворний оркестр з восьми музикантів. За різноманітністю й кількістю інструментів це один з найбільших ансамблів середньовіччя, який безпосередньо стосується подій у столиці Візантії, що зображені у вежах [123].

Наприкінці 70-х років В. Ачкасова та І. Тоцька підготували фотопутівник по Софійському заповіднику, який узагальнив накопичений досвід екскурсійного показу його пам'яток [10].

В. Ачкасова займалася проблемою Софійської бібліотеки XI ст. Вона вважає, що від цієї книгозбірні збереглися чотири книги: “Остромирове Євангеліє” 1056–1057 рр., “Ізборники” Святослава Ярославича 1073 і 1076 рр. та “Реймське Євангеліє”, яке могло бути написане на Русі не пізніше першої половини XI ст. “Реймське Євангеліє” знамените тим, що його привезла до Франції дочка Ярослава Мудрого Анна, коли вийшла заміж за короля Генріха I Капетінга. Анна присяглася на ньому у Реймському соборі і відтоді Євангеліє стало коронаційним, адже на ньому впродовж сторіч давали королівську присягу французькі державці, коли посідали трон [8].

І. Тоцька вивчала архітектуру собору, його зовнішній живописний декор, провадила археологічні дослідження [125]. Про зовнішній декор Софії можна судити з численних фрагментів малювань на фасадах, у віконних і дверних прорізах, у зовнішніх галереях.

На початку 70-х років відновлено археологічні дослідження території заповідника. Роботи провадив Софійський археологічний загін під керівництвом І. Тоцької. Розкопками 70-х років вивчено первісну топографію південно-західної частини території заповідника, виявлено залишки льохів XVII–XVIII ст. у північній частині подвір'я. Під час розкопок зібрано унікальну колекцію керамічного та скляного посуду XVII–XVIII ст. У північній частині подвір'я собору, біля монастирської стіни XVIII ст., виявлено рештки двох виробничих печей для випалювання плінфи та для виготовлення мозаїчної смальти. В різних місцях на північ від собору знайдено сліди смальторобного промислу: численні фрагменти заготовок для смальти (“коржів”), уламки смальтового шлаку, фрагмент посудини для варіння смальти. Це засвідчило існування в XI ст. спеціальних виробничих комплексів, які обслуговували будівництво собору.

У 1974–1975 рр. під час охоронних археологічних досліджень у Софійському соборі знайдено рештки давньої підлоги, що дало змогу доповнити наші уявлення про декоративне

вбрання Софії. Особливо цікавою знахідкою було виявлення на південних хорах давнього покриття з полив'яних керамічних плит розміром 70×70×5,5 см, щільно укладених на товстий шар цементівкової підлоги. Плити імітували барвистий мрамур: зелене тло з жовтими й вишневими розводами.

Одним з найцікавіших питань у дослідженні живопису Софії є персоніфікація фрескових зображень окремих святих, біля яких не збереглися давні написи – імена. Спроби визначити ці імена здійснені ще в XIX ст., однак лише після розчищення фресок від олійних замалювань стало можливим повноцінне наукове дослідження сюжетів [31]. Деякі, найбільш типові зображення вже названі, а І. Головань та Н. Нікітенко запропонували ще низку атрибутів персональних сюжетів.

Авторка цієї книжки простежила принципи підбору й розміщення образів святих у соборі. Виявляється, що вони є прообразами хрестителів Русі – Володимира, Анни, київського митрополита Іоана. Отже, в основу пантеону святих Софійського собору покладено ідею про триумф християнства на Русі [89, с. 161–184].

Внаслідок відкриття первісних фресок собору стало можливим дослідження на його стінах давньоруських графіті – неофіційних написів і малюнків. С. Висоцький виявив, зафіксував і розшифрував сотні давньоруських графіті [25; 27]. Це значно поповнило звід давньоруських писемних джерел, уможливило персоніфікацію численних зображень святих і взагалі наблизило нас до розуміння тієї доби. Серед софійських графіті – найдавніший давньоруський датований напис про незвичний для ранньої весни грім 3 березня 1052 р., про смерть Ярослава Мудрого 20 лютого 1054 р., про Боянову землю тощо. Виявлений у південній зовнішній галереї на фресковому зображенні св. Онуфрія напис про Боянову землю являє собою своєрідний юридичний документ – купчу XII ст., у якій земля виступає товаром. Цікавою є також згадка в написі імені Бояна – можливо, того знаменитого співця, про котрого йдеться в “Слові о полку Ігоревім”.

Софія Київська, що є пам'яткою кількох епох, зберегла на своїх стінах та склепіннях і малювання XVII–XVIII ст., які паралельно досліджують Р. Фурман [129] та авторка цієї книжки [90; 91]. Вдалося з'ясувати, що ці малювання являють собою оригінальні декоративні ансамблі, ідейно пов'язані з життям тогочасного суспільства.

З новітніх досліджень слід назвати вивчення Ю. Коренюком технології, техніки й стилю софійського живопису. Науковець переконливо доводить їх близькість стінописній традиції Десятинної церкви [56].

Ще один важливий напрямок досліджень стосується особливостей будівельних матеріалів Софійського собору. Ю. Стріленко на основі комплексного хіміко-петрографічного аналізу та порівняльного дослідження будівельних розчинів дійшла висновку, що в муруваннях храму застосовувались вапняно-цементівкові розчини, які мають високі фізико-механічні властивості та стійкість до вивітрювання. Ці будівельні розчини є композицією в'язучого і заповнювача. В'язучою речовиною було вапняне тісто, заповнювачем – подрібнена кераміка, яку називають цементівкою. У нижніх частинах собору цементівкою є спеціальна подрібнена керамічна маса, виготовлена з лесоподібного суглинку, у верхніх частинах – товчені відходи виробництва плінфи [119].

Монументальну пластику собору вивчає Є. Архипова, яка працює над реконструкцією системи різьбленого декору храму. Цей декор, на її переконання, відбивав традиції столичної візантійської пластики XI ст. [4; 5]. Чимало у вивченні софійської пластики зробив і відомий мистецтвознавець В. Пуцко [101; 102].

Отже, в дослідженні Софії Київської існує традиція вивчення певних аспектів архітектури та живопису. Але в останні десятиріччя намітилась нова тенденція: розпочато вивчення семантики архітектурно-художнього образу, а також переосмислення усталених висновків щодо історії собору та змісту його малювань. Ці наукові роботи, здійснені на ґрунті багато-

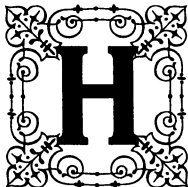
річних комплексних досліджень Софії, привели до нових цікавих висновків і, відповідно, до загострення наукової полеміки навколо найважливіших проблем вивчення пам'ятки.

Зокрема, С. Висоцький здійснив дослідження світських фресок, запропонувавши власне бачення їхніх сюжетів. Він пов'язав знамениті фрески сходових веж з відомою подією – прийомом київської княгині Ольги візантійським імператором Костянтином VII Багрянородним [26]. Хоча гіпотеза Висоцького набула популярності, однак авторка цих рядків заперечує її і пропонує новий підхід до загадкових фресок. Вивчаючи багато років історичну проблематику ансамблю, тобто втілені в ньому запити місцевого замовлення, та аналізуючи писемні джерела, вона дійшла висновку, що собор заснований Володимиром та Анною – хрестителями Русі, котрі прославляються в усіх ланках монументального комплексу [89]. Така точка зору відображена і в цій книжці.

Перспективний план вивчення Софії Київської передбачає закінчення збирання архівних документів, завершення повних обмірів пам'ятки, дослідження південної вежі (розкриття первісного входу і первісних сходів, зняття аркасолії й розкриття древнього живопису під нею), розкриття арок з живописом у північній зовнішній галереї першого поверху, розкриття аркових прорізів між внутрішньою і зовнішньою галереями тощо [9]. Конче необхідні повне археологічне вивчення собору та його території, видання наукового каталогу художніх цінностей пам'ятки.

Діяльність Софійського заповідника набула світового визнання: 1987 р. Міжнародне журі Гамбурзького фонду присудило заповіднику Європейську Золоту медаль за збереження історичних пам'яток, а 1994 р. Указом Президента України йому надано статус Національного закладу культури. Зі своєю майже тисячолітньою історією, здобутками та проблемами Софія Київська вступає у XXI ст.

Софія Київська – міст з минулого в майбутнє



емов могутнє річище, історія Української держави увібрала в себе життєві потоки багатьох поколінь. Її витoki – в богатирській добі Володимира Святого, котрий звів свою державу на непохитному підмуркові християнської віри. Про це свідчить напис над головним вівтарем св. Софії Київської, де велично постає Богоматір Оранта – символ вічного Києва: “Бог серед нього – нехай не хитається. Бог допоможе йому, коли ранок настане”. Київська Оранта дістала в народі ім’я Непорушної Стіни, яка своєю молитвою захищає киян.

Понад 1000 років Київ має славу Єрусалима землі Руської і осереддям його святості завжди сприймалася св. Софія. Впродовж віків людина отримувала тут моменти вищої радості, відчуття близькості Бога. Саме тому Софія володіє величезною притягальною силою: мовою архітектури й живопису вона звертається до нас зі словами вічної істини. Вдивляючись у лики святих, вступаємо у спілкування з ними, так само, як і наші далекі прашури: “Святий Фока, поручений від Бога плаваючим у морі, правитель, направ мене, потоплюваного хвилями житейськими”. Цей напис на фресковому зображенні св. Фоки – покровителя мореплавців, залишила людина, яка молилася святому в XI ст. Близькі й зрозумілі слова кожному з нас – тому, хто пливе по бурхливих хвилях житейського моря.

Озираючись навколо, виявляємо, що світ св. Софії тісно заселений. Нас оточують сотні святих, і ми підсвідомо відчуваємо себе частиною цього великого світу. Сучасній людині важко зорієнтуватися в ньому і зрозуміти систему фресок. Вона сприймає одухотворені образи святих або як об’єкт поклоніння, або як взірець високого мистецтва. Та в давнину цей священний світ жив своїм чітко організованим життям. Собор з його архітектурою та живописом не був призначений лише

для споглядання, як і не був він тільки “домом молитви”. Софія – це дім Божий, і в ньому Бог завжди перебуває з вірними йому.

Не всім відкривається св. Софія, адже пізнаючи її, ми доторкуємось до таємниць світобудови, явленої нам у слові й числі, формі і фарбах. Софія зберігає в собі чимало таємниць, що стосуються земних справ, подій нашої історії. Розгадка цих таємниць допомагає позбавитися багатьох стереотипів, які ще й нині сприймаються як абсолютні істини. Один з таких стереотипів – майже ровесник самого храму – прийшов до нас зі сторінок літописів. Це твердження про заснування Софії Ярославом Мудрим. Однак рукою придворних літописців Ярослава водили, як кажуть історики, політичні пристрасті й інтереси.

Для нас найважливішими доказами є мозаїки та фрески Софії: вони прославляють княже подружжя хрестителів Русі – Володимира й Анну. Відомо, що у всі часи твори мистецтва славили своїх замовників. Володимир і Анна фігурували на княжому портреті в центрі собору; їх образи і діяння виразно проступають через образи святих і події Священної історії, зображені на стінах храму. У сходових вежах, що ведуть на княжі хори, розгорнуто тріумфальний фресковий цикл, який розповідає про укладення династичного шлюбу князя Володимира та візантійської принцеси Анни.

Св. Софія зберігає в собі й велику таємницю щодо часу хрещення Русі. Насправді, коли воно було? Джерела не зберегли точної дати цього великого акту світової історії. Літопис називає 988 р., іноземні джерела – 989 р. А ось день хрещення взагалі невідомий. Натомість ми знаємо, що два головні храми Русі народжені добою її хрещення: Десятинну церкву і Софію освятили 11–12 травня. Це був день особистого хрещення Володимира. Князь охрестився в Корсуні в ніч з суботи на неділю 11–12 травня 989 р., і ця подія ввела Русь в історію Спасіння. У цьому переконує нас живопис Софії.

Збереження живого, невмирущого зв'язку між нашими предками і нами, нашими дітьми та їхніми нащадками – ось місія

святої Софії. Ще зовсім недавно довкола Софії вирували бурливі пристрасті: чим вона має бути – музеєм чи храмом? Можна зрозуміти почуття віруючих: Софія створювалась як храм. Проте наукові дослідження доводять згубність впливу вібраційних навантажень на пам'ятку. А церковний дзвін і спів збільшують ці навантаження в десятки разів. Це загрожує відшаруванням тиньку, отже, загибеллю безцінних мозаїк і фресок. Псує їх і кіптява від запалених свічок, яка осідає на стінах. Малювання надзвичайно терплять і від порушень волого-теплого режиму та від механічних пошкоджень. Вони – ледь загоєна рана, якої не можна торкатися. Тож мусимо визнати, що Софію можна зберегти лише в умовах музею. Народ не повинен втратити свою святиню.

Софія кличе нас до єднання, а не до ворожнечі, до любові, а не до ненависті. Софія дає нам можливість пізнати, якими були наші предки і якими ми мусимо бути. Для цього вона збережена Богом і людьми. Завжди актуальними залишаються слова відомого мистецтвознавця Ф. Шміта: “У старому мистецтві – душа наших предків і, отже, наша душа: бо в нас живуть давно зійшли в могилу покоління... Треба знати, хто ми такі, що ми самі можемо, і чого не можемо” [134, с. 104].

Розірваність історичного часу на минуле, якого вже немає, та нинішнє, яке не вловимо,плинне, а також на невідоме нам майбутнє, – трагедія людини. Софія ж поєднала в собі всі три категорії часу і втілила вічне. Вона не просто зберігає зв'язок минулого, нинішнього й майбутнього. Через неї минуле продовжується в майбутньому, а тому ми збагачуємося великими здобутками давнини і звершуємо майбутнє. Цей творчий процес і є історія.



Агарянин – мусульманин.

Агнець – ягня; чиста, лагідна істота. Символічне ім'я, дане Ісусу Христу у Святому Письмі.

Акафіст – церковний гімн на честь Христа, Богородиці або святого. Виконується стоячи всіма присутніми на богослужінні.

Акротерій – декоративний виступ по кутах віка гробниці.

Амвон – кафедра, розташована під центральною банею.

Апокаліпсис – див. **Одкровення св. Іоана Богослова**.

Апсида – напівкругла або багатогранна вівтарна ніша, що виступає на східному фасаді храму.

Аріанство – єретичне вчення, назване за ім'ям його засновника Олександрійського священика Арія (пом. 336 р.), який твердив, що Син Божий Христос – не Бог, а творіння Бога Отця.

Аркада – система арок.

Аркасолій – напівкругла ніша в товщі стіни.

Архієрей, архіпастир – вищий церковний чин (єпископ, архієпископ, митрополит, патріарх).

Базиліка – тип християнського храму, що має форму витягнутої прямокутної будівлі, розділеної всередині рядами колон або стовпів на поздовжні коридори (нави).

Барабан – циліндрична конструкція, на яку спирається церковна баня.

Біскуп – єпископ.

Голосники – керамічні глеки, вмуровані у склепіння храму і звернені отворами всередину приміщення. Служать для поліпшення акустики і полегшення склепінь.

Горнє місце – див. **Синтрон**.

Графіті – неофіційні написи або малюнки, видряпані на стіні.

Грифон – фантастичний звір: крилатий лев або лев з головою орла.

Далматика – багато оздоблений вузький довгий одяг з широкими рукавами, що надягався поверх туніки.

Єпархія – церковно-адміністративний округ, очолюваний архієреєм.

Єрарх – вищий церковний чин.

Єрархичний – священний порядок розташування від вищого до нижчого.

Іконографія – система канонічних правил зображення певного сюжету.

Іконостас – багаторядна перегородка із вставленими в неї іконами, що відділяє вівтар у православному храмі.

Канон – церковна норма, правило.

Капітель – верхня частина колони, пілястри або стовпа, розташована між опорою і горизонтальним перекриттям.

Катехізис – книга, що містить виклад основ віровчення в загальнодоступній формі.

Кафолічний – вселенський.

Ківорій – див. **Надпрестольна сіль**.

Ковчег – 1) судно, на якому Ной зі своєю сім'єю та відібраними ним тваринами врятувався під час всесвітнього потопу; 2) скринька для зберігання священних речей.

Ковчег Заповіту – головна святиня іудаїзму, що знаходилася в Єрусалимському храмі і являла собою обитву золотом дерев'яну скриню, в якій зберігалися скрижалі (кам'яні плити) із заповідями Мойсея та інші священні речі.

Компартимент – елемент структурного членування інтер'єру, який має власне перекриття.

Лабарум – військове знамено першого християнського імператора Костянтина (274–337 рр.), символ хреста.

Легат – спеціальний тимчасовий представник Римського папи.

Лор – коштовний імператорський пояс у вигляді широкої стрічки, що охоплює далматіку.

Мартирій – храм-меморіал на місці загибелі або поховання мученика.

Меандр – геометричний орнамент у вигляді ламаної лінії.

Митра (митрополича) – головний убір у вигляді оздобленої коштовностями високої округлої шапки.

Мінея – богослужбова книга, що містить служби за днями та місяцями церковного року.

Мозаїка – різновид живопису, в якому зображення створює набір різнокольорових скляних смальт, міцно закріплених у затверділому тиньку.

Нава – поздовжній коридор храму, який у східній частині закінчується апсидою.

Надпрестольна сіль – спеціальна споруда у вигляді підтримуваного колонками сферичного даху чи шатра над престолом.

Нартекс – вхідне приміщення з західного боку храму.

Номоканон – збірник візантійського церковного права, відомий у 50 і 14 титулах (розділах). Останній у давньоруській редакції наприкінці XIII ст. ліг в основу "Кормчої книги", якою керувалися з питань православного церковного права.

Одкровення – термін, яким у богослов'ї позначається те, що Бог відкрив людям про себе і про істинну віру в нього.

Одкровення св. Іоана Богослова – написана в другій половині 68 – на початку 69 р. новозаповітна есхатологічна книга, автором якої вважають св. Іоана Богослова.

Октогон – восьмигранна центрична споруда.

Орнат – зовнішні знаки влади.

Панахида – християнська заупокійна служба.

Пандатива – конструкція у вигляді угнутого сферичного трикутника, яка створює перехід від прямокутного приміщення до круглого барабана бані.

Панікадило – центральна люстра в православному храмі з багатьма свічками або лампадами.

Паракліс – каплиця у бічному приміщенні храму, призначена для заупокійних відправ.

Парапет – невисока огорожа хорів.

Патріарх – глава автокефальної (незалежної) Церкви у православ'ї.

Першоєрарх – верховний єрарх (патріарх або митрополит).

Пілон – прямокутний вертикальний виступ на поверхні стіни.

“Подлинник” – зібрання зображень святих, а також сюжетних композицій, що супроводжуються їх стислими описами. Своєрідний посібник для іконописання.

Полілітія – декоративна панель з різнобарвних кам'яних плит.

Попружні арки – арки, що підтримують склепіння.

Портал – архітектурно виділений вхід.

Престол – стіл посеред вівтаря, на якому звершується Літургія.

Проскомідія – перша частина християнської Літургії, на якій священнослужителі приготують хліб і вино для таїнства Євхаристії (Причащення).

П'ятидесятниця – див. **Трійця**.

П'ята арки – опора, на яку спирається арка.

Рака – гробниця-ковчег з мощами святого.

Ризниця – приміщення в храмі, де зберігаються ризи й інші речі церковного вжитку.

Сакральний – священний.

Святеє Святих – сакральна серцевина Єрусалимського храму, де зберігався ковчег Заповіту. У християнському храмі – вівтар.

Святитель – архієрей.

Священномученик – священник, який прийняв мученицьку смерть.

Секуляризація – відчуження церковного майна на користь держави.

Синтрон – спільне сидіння для вищого духовенства, влаштоване вздовж стіни вівтарної апсиди з митрополичим тронем у центрі.

Смальта – кубики різнокольорового скла для мозаїчних робіт.

Тестамент – заповіт.

Трансепт – поперечна нава.

Трійця – одне з найбільших християнських свят, яке відзначається на 50-й день після Пасхи (Великодня).

Фреска – малюнок, виконаний розведеними чистою або вапняною водою мінеральними фарбами по вогкому тиньку.

Хітон – підперезана довга сорочка з вузькими рукавами.

Хори – верхня галерея або балкон всередині церкви.

Христологічний цикл – сцени земної історії Христа.

СОБОР СВЯТОЇ СОФІЇ
В КИЄВІ



1. *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М.: Наука, 1972. – С. 25–49.
2. *Айналов Д., Редин Е.* Киево-Софийский собор: Исследование древней мозаической и фресковой живописи. – СПб., 1889. – 157 с.
3. *Алеппский П.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с араб. Г. Муркоса. – М., 1897. – Вып. 2. – 202 с.
4. *Архипова Е. И.* Монументальная пластика древнего Киева: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – К., 1994. – 22 с.
5. *Архипова Є.* Лапідарна колекція в фондах Національного заповідника “Софія Київська” // Пам’ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень: Тези наук. конф. Нац. заповідника “Софія Київська”. – К., 1996. – С. 21–22.
6. *Асеев Ю. С.* Архитектура древнего Киева. – К.: Будівельник, 1982. – 158 с.
7. *Асеев Ю. С.* Джерела. Мистецтво Київської Русі (Нариси історії українського мистецтва). – К.: Мистецтво, 1980. – 214 с.
8. *Ачкасова В. Н.* К вопросу об истории книг Софийской библиотеки // Отечественная философская мысль XI–XVII вв. и греческая культура. – К.: Наук. думка, 1991. – С. 86–89.
9. *Ачкасова В. Н.* Основные проблемы исследования Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII в. – М.: Наука, 1988. – С. 28–30.
10. *Ачкасова В. Н., Тоужая И. Ф.* Софийский заповедник в Киеве: Фотопутеводитель. – К.: Мистецтво, 1978. – 191 с.
11. *Беллев Д.* Byzantina: Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. – СПб., 1891. – 200 с.
12. *Балховитинов Е.* Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии с присовокуплением разных грамот и выписок, объясняющих оное. – К., 1825. – 291 с.
13. *Балховітінов Є.* Вибрані праці з історії Києва. – К.: Либідь, 1995. – 488 с.
14. *Боплан Г.* Опис України / Пер. з франц. В. Косика. – Львів: Мета, 1998. – 180 с.
15. *Брайчевський М. Ю.* Утвердження християнства на Русі. – К.: Наук. думка, 1988. – 264 с.

16. *Брунов Н. И.* Киевская София – древнейший памятник русской каменной архитектуры // Византийский временник. – 1950. – Т. 3. – С. 154–200.
17. *Вагнер Г. К.* Искусство мыслить в камне. – М.: Наука, 1990. – 256 с.
18. *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М.: Искусство, 1987. – 288 с.
19. *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. – М.: Искусство, 1974. – 267 с.
20. *Васильев А.* Рецензия на книгу Г. Шлюмберже // Византийский временник. – 1898. – Т. 5. – С. 495–505.
21. *Васильевский В. Г.* К истории 976–986 гг. // В. Г. Васильевский. Труды. – СПб., 1909. – Т. 2, вып. 1. – С. 56–120.
22. *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. – М.: Искусство, 1986. – 384 с.
23. *Высоцкий С. О.* Про що розповіли давні стіни. – К.: Наук. думка, 1978. – 143 с.
24. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – Л.: Искусство, 1976. – 379 с.
25. *Высоцкий С. А.* Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. – К.: Наук. думка, 1966. – 237 с.
26. *Высоцкий С. А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К.: Наук. думка, 1989. – 216 с.
27. *Высоцкий С. А.* Средневековые надписи Софии Киевской. – К.: Наук. думка, 1976. – 453 с.
28. *Герберштейн С.* Записки о Московии. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1988. – 432 с.
29. *Грицберг Ф.* История Византии / Пер., примеч. и прилож. П. В. Бездорова. – М., 1897. – 674 с.
30. *Гинзбург В. В.* Об антропологическом изучении скелетов Ярослава Мудрого, Анны и Ингигерд // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. – 1940. – Вып. 7. – С. 57–66.
31. *Головань І.* Про деякі підсумки розшифровки одноосібних фрескових зображень Київської Софії // Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень: Тези наук. конф. Нац. заповідника "Софія Київська". – К., 1996. – С. 10–11.
32. *Голубев С. Т.* Киевский митрополит Петр Могила как возобновитель киевских храмов // Киев. епархиальные ведомости. – 1898. – № 17–21. – С. 727–941.
33. *Голубинский Е.* История русской церкви. – М., 1901. – Т. 1, ч. 1. – 967 с.

34. *Грабар А. Н.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и “Слово о полку Игореве” // Тр. Отдела древнерус. лит. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 18. – С. 233–271.
35. *Грушевський М.* Історія України-Руси. – К.: Наук. думка, 1991. – Т. 1. – 648 с.
36. *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии. – М.: Искусство, 1975. – 350 с.
37. *Диль Ш.* Византийские портреты. / Пер. под ред. и с предисл. М. и П. Безобразовых. – М., 1914. – Вып. 1. – 375 с.
38. *Ернст Ф.* Київська архітектура XVII віку // Київ та його околиця в історії та пам'ятках / Під ред. М. Грушевського. – К.: Держ. вид-во України, 1926. – Т. 22. – С. 125–165.
39. *Жоливе-Леви К.* Образ власти в искусстве эпохи Македонской династии (867–1056) // Византийский временник. – 1988. – Т. 49. – С. 143–161.
40. *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1988. – 160 с.
41. *Жуковский А.* Петро Могила й питання єдності церков. – К.: Мистецтво, 1997. – 304 с.
42. *Закревский Н.* Описание Киева. – М., 1868. – Т. 2. – 950 с.
43. *Здоровега Н. І.* Нариси народної весільної обрядовості на Україні. – К.: Наук. думка, 1974. – 159 с.
44. *Івакін Г. Ю.* Історичний розвиток Києва XIII – середини XVI ст.: Історико-топографічні нариси. – К.: Вид. Ін-ту археології НАНУ, 1996. – 272 с.
45. *Ісаєвич Я. Д.* Нове джерело про історичну топографію та архітектурні пам'ятки стародавнього Києва // Київська Русь: Культура, традиції. – К.: Наук. думка, 1982. – С. 113–129.
46. *Каргер М. К.* Древний Киев. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – Т. 2. – 661 с.
47. *Каргер М. К.* Отчет об археологических исследованиях в Киевском Софийском соборе в 1952 г. // Науч. арх. Нац. заповедника “София Киевская”. – Д. 918.
48. *Каргер М. К.* Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии // Уч. зап. ЛГУ. – 1954. – № 160. – Сер. ист. наук, вып. 20. – С. 143–180.
49. *Карташов А. В.* Очерки по истории русской церкви. – М.: Терра, 1993. – Т. 1. – 686 с.
50. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.

51. Киевский Софийский собор // Древности Российского государства: Альбом. – Вып. 1, 2, 3. – СПб., 1871. – 4 с. + 37 с. ил.; Вып. 4. – СПб., 1887. – 12 с. + 25 с. ил.
52. Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. – М.: Наука, 1987. – 320 с.
53. Кондаков Н. П. Греческие изображения первых русских князей // Сборник в память святого и равноапостольного князя Владимира. – Пг., 1917. – С. 10–20.
54. Кондаков Н. П. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. – СПб., 1906. – 123 с.
55. Кондаков Н. П. О фресках лестниц Киево-Софийского собора // Зап. императ. Рус. археолог. об-ва. – 1888. – Т. 3, вып. 3, 4. – С. 287–306.
56. Коренюк Ю. О. Фрески Софійського собору в Києві (Технологія, техніка, деякі питання стилю, проблема майстрів): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 1995. – 19 с.
57. Кресальний М. Й. Софійський заповідник у Києві: Архітектурно-історичний нарис. – К.: Держбудвидав, 1960. – 428 с.
58. Кресальний Н. И. Новые исследования северо-западной башни Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М.: Наука, 1972. – С. 65–79.
59. Крижанівський О. П., Плохій С. М. Історія церкви та релігійної думки в Україні: У 3-х кн. – Кн. 3: Кінець XVI – середина XIX століття. – К.: Либідь, 1994. – 336 с.
60. Кримський С. Культурні архетипи Києва // Київські обрії: Історико-філософські нарис. – К.: Стило, 1997. – С. 4–13.
61. Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. – М.: Искусство, 1973. – 112 + XV с.; 205 с. ил.
62. Лазарев В. Н. История византийской живописи / Предисл. и подгот. к печати Г. И. Вздорнова. – М.: Искусство, 1986. – Кн. 1: Текст. – 331 с.; Кн. 2: Таблицы. – 597 табл.
63. Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. – М.: Искусство, 1960. – 213 с.
64. Лазарев В. Н. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской: Групповой портрет семейства Ярослава // Византийский временник. – 1959. – Т. 15. – С. 148–169.
65. Лазарев В. Н. Фрески Софии Киевской // В. Н. Лазарев. Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. – М.: Наука, 1978. – С. 65–115.

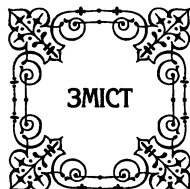
66. Ласкин Г. Георгий Кордин о древностях Константинополя: Словарь древностей Константинополя. – К., 1905. – 227 с.
67. Лебедев А. Очерки истории византийско-восточной церкви от конца XI до половины XV веков. – М., 1892. – 305 с.
68. Лебедев П. Наука о богослужении православной церкви. – М., 1890. – Ч. 1. – 168 с.
69. Лебединцев П. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 гг. – К., 1879. – 71 с.
70. Лебединцев П. Г. Описание Киево-Софийского кафедрального собора. – К., 1882. – 101 с.
71. Лебединцев П. Г. О святой Софии Киевской // Тр. III Археолог. съезда в Киеве 1874 г. – К., 1878. – Т. 1. – 352 с.
72. Лебединцев П. Г. Св. София Киевская, ныне Киево-Софийский кафедральный собор. – К., 1890. – 141 с.
73. Левичкая В. И. Материалы исследования палитры мозаик Софии Киевской // Византийский временник. – 1963. – Т. 23. – С. 105–157.
74. Левченко М. В. Очерки по истории русско-византийских отношений. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 554 с.
75. Литаврин Г. Г. Как жили византийцы. – СПб.: Алетея, 1997. – 256 с.
76. Лихачева В. Д. Был ли портрет в византийском искусстве? // Византийский временник. – 1979. – Т. 40. – С. 221–223.
77. Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця; Відп. ред. О. В. Мишанич. – К.: Дніпро, 1989. – 591 с.
78. Логвин Г. Н. Киев: Очерк по художественным памятникам Киева. – М.: Искусство, 1982. – 280 с.
79. Логвин Г. Н. К истории сооружения Софийского собора в Киеве // Памятники культуры: Новые открытия. – М.: Наука, 1977. – С. 169–186.
80. Логвин Г. Н. Новые наблюдения в Софии Киевской // Культура средневековой Руси. – Л.: Наука, 1974. – С. 154–160.
81. Логвин Г. Н. Софія Київська: Альбом. – К.: Мистецтво, 1971. – 51 с.; 274 фото.
82. Логвин Г. Софійський собор у Києві // Образотворче мистецтво. – 1993. – № 2. – С. 2, 34–37; № 3–4. – С. 8–11.
83. Лукомский Г. К. Киев. – Т. 1: Памятники церковной и гражданской архитектуры Киева XI–XIX века. – Мюнхен: Орхис, 1923. – 123 с.
84. Макаренко М. Скульптура й різьбярство Київської Русі передмонгольських часів // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва. – К.: Вид-во ВУАН, 1930. – 36. 1. – С. 27–96.

85. Миней: Январь-декабрь. – М.: Изд. Моск. патриархии, 1978–1988.
86. Молдован А. М. Слово о законе и благодати Илариона. – К.: Наук. думка, 1984. – 240 с.
87. Моргілевський І. Київська Софія в світлі нових спостережень // Київ та його околиця в історії та пам'ятках / Під ред. М. Грушевського. – К.: Держ. вид-во України, – 1926. – Т. 22. – С. 81–108.
88. Муравьев А. Н. Путешествие по святым местам русским. – СПб., 1846. – Ч. 2. – 485 с.
89. Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. – К.: Вид. Ін-ту археології НАНУ, 1999. – 294 с.
90. Нікітенко Н. “Віддаю себе волі Божій”: 500-річчя мученицької кончини Макарія Київського (1497–1997) // Людина і світ. – 1997. – № 8. – С. 33–37.
91. Нікітенко Н. Володимирський меморіал у Софії Київській часів Петра Могили // П. Могила: богослов, церковний і культурний діяч. – К.: Дніпро, 1997. – С. 159–167.
92. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Под ред. и с предисл. А. Н. Насонова. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – 642 с.
93. Оглоблин О. Гетьман Іван Мазепа та його доба // Праці істор.-філос. секції НТШ. – Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1960. – 408 с.
94. Орловский П. Св. София Киевская, ныне Киево-Софийский кафедральный собор. – К., 1898. – 60 с.
95. Петров Н. И. Об упразднении стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры // Тр. Киевской духовной академии. – 1900. – Вып. 5. – С. 40–70.
96. Поленов Д. В. Описание Бороздинского собрания рисунков к его археологическому путешествию по России с гг. Ермолаевым и Ивановым в 1809–1810 гг. // Тр. I Археолог. съезда в Москве (1869). – М., 1871. – Т. 1. – С. 62–74.
97. Полное собрание русских летописей. – Т. 35: Летописи белорусско-литовские. – М.: Наука, 1980. – 308 с.
98. П[рохоров] В. Археологический обзор а) киевских древностей и б) древностей, бывших на археологическом съезде в Киеве // Христианские древности. – 1875. – С. 8.
99. Пселл М. Хронография / Пер., статья и примеч. Я. Н. Любарского. – М.: Наука, 1978. – 319 с.

100. Пугачева Н. Т. София Киевская как источник реконструкции модели мира древнерусской культуры // Отечественная мысль эпохи средневековья (Историко-философские очерки): Сб. науч. трудов. – К.: Наук. думка, 1988. – С. 110–125.
101. Пуцко В. Г. Шиферные рельефы в лапидарии Софии Киевской // Сов. археология. – 1984. – № 1. – С. 210–219.
102. Пуцко В. Мраморный саркофаг Ярослава Мудрого // *Byzantinobulgarica* – Т. 8. – Sofia, 1986. – С. 287–312.
103. Радченко А. Д. К вопросу об изображении ипподрома в юго-западной башне Софии Киевской // София Киевская: Материалы исследований. – К.: Будівельник, 1973. – С. 35–37.
104. Радченко О. Д. Поема в камені і фарбах: Іст.-архит. нарис. – К.: Будівельник, 1972. – 123 с.
105. Раппопорт П. А. Зодчество Древней Руси. – Л.: Наука, 1986. – 160 с.
106. Ричка В. М. Церква Київської Русі: Соціальний та етнокультурний аспект. – К.: Вид. Ін-ту історії України НАНУ, 1997. – 208 с.
107. Розен В. Р. Император Василий Болгаробойца: Извлечения из летописи Яхьи Антиохийского. – СПб., 1883. – 447 с.
108. Рыдзевская Е. А. Древняя Русь и Скандинавия в IX–XIV вв. – М.: Наука, 1978. – 240 с.
109. Сборник в память 900-летия крещения Руси / Под ред. А. И. Соболевского. – К., 1888. – 128 с.
110. Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. – К., 1874. – 156 с.
111. Сементовский Н. Киев и его достопримечательности. – К., 1852. – 244 с.
112. Сементовский Н. Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников. – К., 1864. – 306 с.
113. Січинський В. Зиждитель храмів і скарбів духовних // Пам'ятки України. – 1991. – № 6. – С. 21–25.
114. Скабеланович Н. О нравах византийского общества в средние века. – СПб., 1886. – 15 с.
115. Скворцов И. Описание Киево-Софийского собора по обновлении его в 1843–1853 годах. – К., 1854. – 91 с.
116. Слово на обновление Десятинной церкви // Златоструй: Древняя Русь X–XIII вв. / Сост., авторский текст, коммент. А. Г. Кузьмина, А. Ю. Карпова. – М.: Молодая гвардия, 1990. – С. 126–128.

117. *Смирнов Я. И.* Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века // Тр. XIII Археолог. съезда в Екатеринославе (1905). – М., 1908. – 512 с.; XIV табл.
118. *Салнцев Ф. Г.* Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. – 1876. – Т. 16. – С. 286–291.
119. *Стріленко Ю.* Особливості будівельних матеріалів Софії Київської // Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень: Тези наук. конф. Нац. заповідника "Софія Київська". – К., 1996. – С. 7–8.
120. Тверской сборник // Полн. собр. рус. летописей. – Т. 15. – М.: Наука, 1965. – 503 с.
121. *Талочко П.* Володимир Святий. Ярослав Мудрий. – К.: АртЕк, 1996. – 216 с.
122. *Талочко П. П.* Древний Киев. – К.: Наук. думка, 1983. – 227 с.
123. *Тоцька И. Ф., Зябзузный А. М.* Музыканты на фреске "Скоморохи" в Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII в. – М.: Наука, 1988. – С. 143–155.
124. *Тоцька І.* До вивчення некрополю Софії Київської // Київський Болховітинівський зб. – К., 1993. – С. 122–139.
125. *Тоцька І. Ф.* Про деякі підсумки вивчення Софії Київської // Теорія та історія архітектури і містобудування. – К.: Вид. КиївНДТІ, 1998. – Вип. 2. – С. 141–145.
126. *Требник Петра Могили: Перевидання з оригіналу 1646 року / Упоряд. А. Жуковський.* – Канберра; Мюнхен; Париж, 1988. – Ч. 2. – 1690 с.
127. *Уваров А. С.* Христианская символика. – М., 1908. – 212 с.
128. *Ульяновський В. І.* Історія церкви та релігійної думки в Україні: У 3-х кн. – Кн. 1: Середина XV – кінець XVI століття. – К.: Либідь, 1994. – 256 с.
129. *Фурман Р. В.* Древнерусские традиции в монументальной живописи XVIII в. Софии Киевской // Отечественная философская мысль XI–XVII вв. и греческая культура. – К.: Наук. думка, 1991. – С. 80–86.
130. *Хрущова І.* Богомольці у святинь Києва. – СПб., 1889. – 154 с.
131. *Шарлемань Н. В.* Животный мир и сцены охоты на фресках Софии Киевской // София Киевская: Материалы исследований. – К.: Будівельник, 1973. – С. 42–45.
132. *Шахматов А. А.* Разыскания о древнейших русских летописных сводах. – СПб., 1908. – 686 с.

133. *Широцкий К.* Про публикацію Солнцева "Киевский Софийский собор" в "Древностях Российского государства" (1871-1887 pp.) // Україна. Кн. 1-12. – К., 1917. – С. 128-132.
134. *Шмит Ф. И.* Искусство древней Руси-Украины. – Харьков: Союз, 1919. – 111 с.
135. *Щапов Я. Н.* Государство и церковь Древней Руси X-XIII вв. – М.: Наука, 1989. – 232 с.
136. *Щапова Ю. Л.* Мозаика Успенского собора Киево-Печерской Лавры и культурные взаимоотношения Руси и Византии // Византийский временник. – 1990. – Т. 51. – С. 193-200.
137. *Якобсон А. Л.* Закономерности в развитии средневековой архитектуры IX-XV вв. – Л.: Наука, 1987. – 240 с.
138. *Яковенко Н. М.* Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. – К.: Генеза, 1997. – 312 с.
139. *Kämpfer F.* Neue Ergebnisse und neue Probleme bei der Erforschung der profanen Fresken in der Kiever Sophienkirche // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. – 1992. – Vol. 40, h. 1. – S. 76-94.
140. *Poppe A.* Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej: W poszukiwaniu układu pierwotnego // Biuletyn historii sztuki i kultury. – Warszawa, 1968. – R. XXX. – № 1. – S. 1-29.
141. *Poppe A.* The building of the church of St. Sophia in Kiev // Journal of Medieval History. – Amsterdam, 1981. – Vol. 8. – P. 15-66.



ПЕРЕДМОВА	5
НАРОДЖЕННЯ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ	8
АРХІТЕКТУРНО-ХУДОЖНІЙ	
ОБРАЗ СОБОРУ	20
АРХІТЕКТУРА: МОВА СВЯЩЕННИХ СИМВОЛІВ	20
СТІНОПИС: НЕБЕСНЕ І ЗЕМНЕ	36
ТРИУМФАЛЬНИЙ ЦИКЛ ВЕЖ	82
ТАЄМНИЦЯ УСИПАЛЬНІ	100
ІСТОРИЧНА ДОЛЯ ПАМ'ЯТКИ	113
ПЕРІОД СЛАВИ І ЗАНЕПАДУ: ХІ СТ. –	
ПЕРША ТРЕТИНА ХVІІ СТ.	113
МОГИЛЯНСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ	127
ЧАСИ РУЇНИ ТА ДОБА ІВАНА МАЗЕПИ	
(1658–1709 РР.)	148
БАРОКОВІ НОВАЦІЇ ХVІІІ СТ.	166
ВІДКРИТТЯ І ВИВЧЕННЯ ДАВНЬОЇ СПАДЩИНИ	
(ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.)	178
МУЗЕЙНА ДОБА (1934 Р. – КІНЕЦЬ ХХ СТ.)	203
СОФІЯ КИЇВСЬКА – МІСТ З МИНУЛОГО	
В МАЙБУТНЄ	215
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ	218
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	221

НАУКОВО-ПОПУЛЯРНЕ ВИДАННЯ

Нікітенко Надія Миколаївна

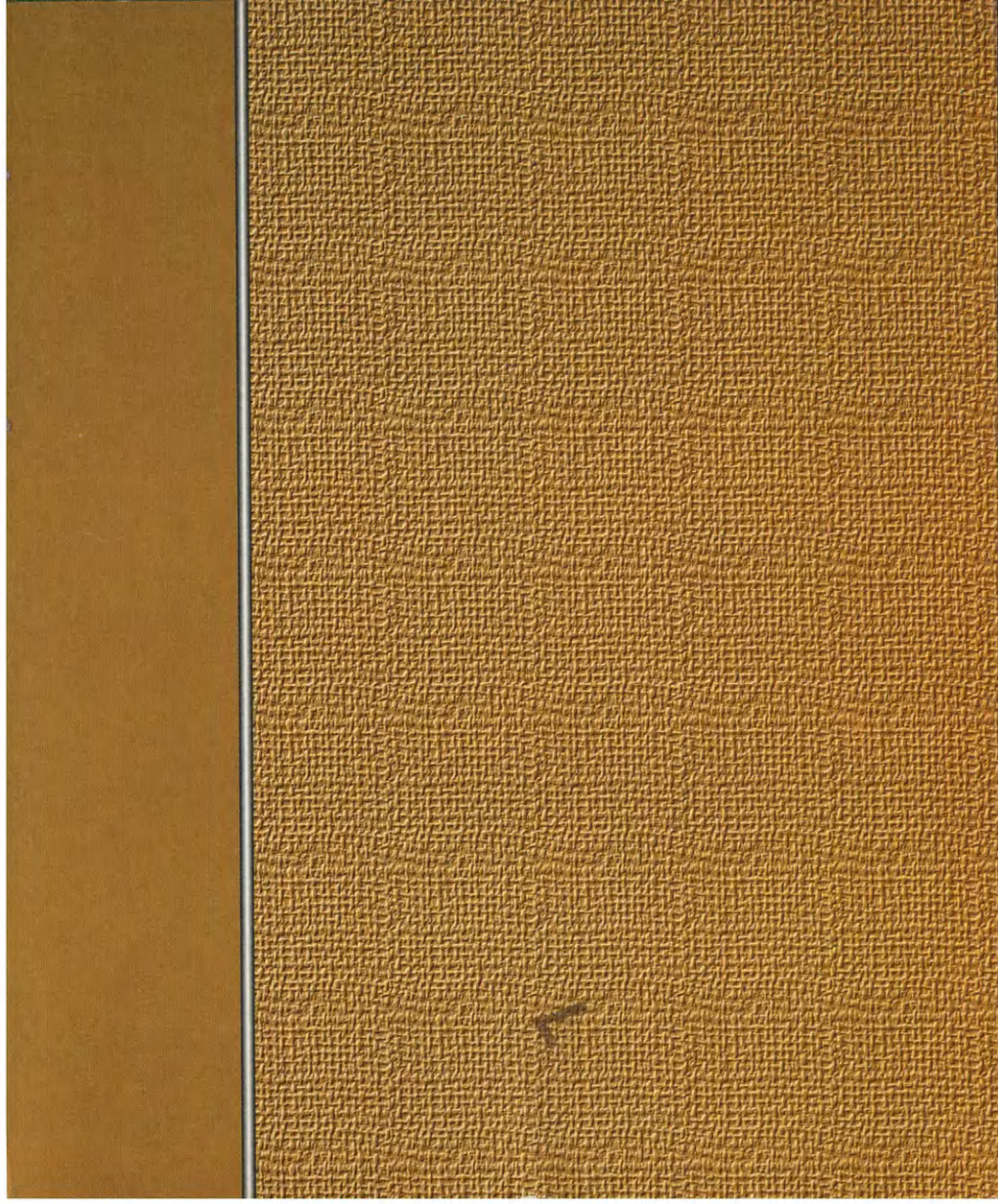
**Собор святої Софії
в Києві**

Редактор *О. Г. Гриценко*
Художнє оформлення *В. О. Гурлева*
Художній редактор *С. В. Анненков*
Комп'ютерна верстка *А. М. Бабич*
Коректори *Н. М. Мірошніченко,*
О. В. Боброва

Підписано до друку 05.06.2000.
Формат 60х70 1/16. Папір офсетний № 1.
Друк офсетний. Умов. друк. арк. 11,31.
Обл.-вид арк. 11,37.
Наклад 2800 прим. Зам. № 0-126

Видавництво «Техніка».
04053 Київ, вул. Обсерваторна, 25.
Свідоцтво про державну реєстрацію
№ 02473145 від 22.12.95.

Віддруковано на Білоцерківській книжковій фабриці.
09117 Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.





Нікітенко

Надія

Миколаївна

(нар. 1944 р.) -

кандидат

історичних наук.

З 1977 р. працює

в Національному
заповіднику "Софія
Київська".

Є авторкою

монографії "Русь
и Византия

в монументальном
комплексе Софии
Киевской:

Историческая
проблематика"
(1999 р.).

Має понад

100 друкованих
праць,

опублікованих
в Україні, Росії,
Білорусі, Канаді,
Польщі, Болгарії,
Чехії.



У серії
"Національні
святині України"
вийшли:

1. "Михайлівський
Золотоверхий
монастир", 1997.
2. "Храми
Чернігова", 1998.
3. "Видубицький
монастир", 1999.
4. "Церква Покрови
Пресвятої
Богородиці", 1999.
5. Андріївська
церква", 1999.
6. Монастирі
та храми землі
свівської", 1999.
7. "Кирилівський
монастир", 1999.
8. "Золоті ворота
в Києві", 2000.
9. "Архітектурні
та мистецькі
скарби Богданового
краю", 2000.