УДК 726:27-523.41:008(477-25)
ORCID ID https://orcid.org/0000-0002-4401-8953
DOI:

БАРОКО СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ В КОНТЕКСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Демчук Руслана Вікторівна
докторка культурології, доцентка, професорка кафедри культурології, Національний університет «Києво-Могилянська академія», завідувачка відділу, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, м. Київ
r.demchuk@ukma.edu.ua

Ruslana Demchuk
Doctor of Culturology, associate professor, professor at the Department of Culturology, National University of Kyiv Mohyla Academy, head of department, Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv
r.demchuk@ukma.edu.ua

Abstract. У статті розглядається Софія Премудрість Божа як релігійний феномен, маркер східнохристиянської традиції та української культури. У міждисциплінарному контексті аналізується ансамбль барокового стінопису XVIII ст. Софії Київської: надається інтерпретація знакових сюжетів, відстежується тяглість з давньоруською програмою розписів.

Незважаючи на відсутність розробленої/уніфікованої софійної іконографії, образ Софії в стінописі собору реалізується через теологему «Софія – Марія – Церква» від Великої Оранти в центральному вівтарі (XI ст.) до «Богоматері в Славі» на склепінні Західних хорів (XVIII ст.) у синергії з Храмовою іконою з іконостаса XVIII ст. Завдяки організації сакрального простору (ієротопії) Софії Київської перебування там протягом служби перетворюється для вірян на містеріальне дійство, «живу» ікону «Тобою радіє».

У програмі розписів собору висвітлюється реалізація семантичної опозиції «українське бароко» – «російський класицизм», наголошується на значенні Софії Київської в сенсі національної ідентифікації.

Ключові слова: українське бароко, національна ідентичність, Софія Київська, програма розписів, культурні практики, культурний вимір, міждисциплінарність.

Постановка проблеми. Від доби Київської Русі домінантою сакрального простору Києва був Софійський собор, який і в XVIII ст. зберіг своє виняткове значення як резиденція митрополитів. Посвята собору старозавітній Премудрості Божій стала уособленням національної інтерпретації східнохристиянської культурно-релігійної традиції, що на давньоруському терені набула свого розвитку «під сигнатурою Софії» (за влучним висловом С. Кримського). Водночас це стосується всіх ракурсів Софії, і тих, де вона — сходження Бога до людини, відбиток образу Божого в людині, «іскра Божа» (бо є буттям, онтологічним процесом); і тих, де вона — долучення людини до Бога, зокрема й «софійним» життям (бо є діяльністю, гносеологічним і психологічним процесом); і тих, де вона є буттям і діяльністю одночасно, одкровенням світу горнього у світі дольнім. Усі визначення, притаманні Софії, можна віднести й до Діви Марії, котра за християнським віровченням також перебуває там, де велика онтологічна межа перетинаєть-

© Руслана Демчук, 2024

ся та стає відкритою завдяки події Боговтілення. Через Богородицю, яка є першим одухотвореним християнським храмом (Логосу-Премудрості), прообразом Церкви й прототипом церковної споруди, Софія ототожнюється з Церквою (Земною і Небесною). Тож теологему «Софія — Марія — Церква», що для дискурсивного сприйняття важко об'єднати в єдиний образ, але як переживання віри неможливо роз'єднати, відтворено у вівтарній програмі Софійського собору завдяки шестиметровій/мозаїчній постаті Оранти. Не випадково храмове свято в Софії Київській припадало на день Різдва Богородиці (Болховітінов, 1995, с. 48), на відміну від Софії Константинопольської, що була храмом втіленого Слова Божого (Христа–Логосу), а її храмовим святом було свято Христового Різдва (Трубецкой, 1995, с. 67). Софія Київська не містить персоніфікованого образу Премудрості Божої (зокрема, на відміну від Софії Новгородської XII ст.), бо її образом був увесь храм. Храм Софії був «ликом» Софії — просторовою іконою, оберненою до небес (Демчук, 2008, с. 85). Наразі з цим погоджуються українські дослідники, що аналізують храмові розписи в контексті ієротопії (Осадча, 2015 с. 111).

Сенс посвяти Софійського собору та специфіка сприйняття цього релігійного феномену на українському ґрунті можуть бути визначені за допомоги барокового монументального живопису, який залишався маловідомим широкому загалу протягом тривалого часу. Зокрема багато сюжетних композицій було знищено протягом XIX ст. без попередньої фіксації (замальовок чи описання) або скрито шарами тиньку як такі, що не варті уваги й навіть шкідливі для «істинного православ'я». Поверх побілки було нанесено новий олійний стінопис. Проте аналіз реставраційних досліджень, проведених останніми роками під керівництвом А. Остапчука, дає змогу впевнено говорити про наявність значної площі живопису XVIII ст., який зберігається під живописом XIX ст. (Рясная, 2021, с.77–78), що обумовлює дослідницьку перспективу заявленої проблематики.

Аналіз досліджень. Пластичним репрезентантом мистецького стилю «українське бароко» стала Софія Київська, як це було продемонстровано у фундаментальній монографії Н. Нікітенко «Бароко Софії Київської» (Нікітенко, 2016). Утім, ми значно раніше (за винятком праць церковних діячів XVII–XIX ст. Є. Болховітінова, П. Лебединцева) звернулися до цієї проблематики з метою інтерпретації наявних сюжетів (Демчук, 2003). Натомість попередні радянські дослідники зосереджувалися на фресках та мозаїках давньоруського періоду, ігноруючи барокове оздоблення собору (за винятком поодиноких праць — Ф. Уманцева та П. Жолтовського). Адже серед науковців радянського періоду домінувала позиція академіка В. Лазарєва стосовно «негармонійності» барокових композицій відносно мозаїк головного вівтаря, отже їхньої демонстраційної недоцільності (Рясная, 2021, с. 80). Інтерпретація іконографічних сюжетів також не схвалювалася з огляду на пропаганду атеїзму.

Лише з набуттям Україною незалежності тематика барокового стінопису стала цінним джерелом для всебічного/комплексного аналізу, водночас і специфіки української ідентичності. Тему Софії в модусі становлення українського менталітету комплексно розробляв С. Кримський у монографії «Під сигнатурою Софії» (Кримський, 2008).

Метою цієї статті є концептуальний аналіз знакових сюжетів барокового ансамблю Софії Київської як інформативної семіотичної системи в контексті репрезентації національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи посвяту Софії Київської, невідомий автор «Краткого описания Софийского собора и монастыря» (1825 р.) розрізняв дві культурно-релігійні традиції тлумачення Софії, відображені у двох її храмах:

> «Назва цього храму Софійський також запозичена від Константинопольського. Але в Константинополі вона позначала Сина Божого по 24 віршу 1 глави I послання до Коринфян, а в Київському … засвоєна вона Божій Матері по 1 віршу 9 глави приповістей Соломонових … як це тлумачить св. Ігнатій Богоносець та інші» (переклад наш — Р.Д). (Краткое описание, 1825, с. 4).

Водночас зіставлення Софії з Богоматір'ю має яскраве втілення в Храмовій іконі Софійського собору, яка, на нашу думку, так само уособлює тріаду Софія — Марія — Церква, як і Велика Оранта в головному вівтарі (Демчук, 2008, с.92–93).

Адже в межах богословського дискурсу, якщо цілісний сакральний об'єкт переходить до царини профанного розмірковування, він розпорошується

Іл. 1. Храмова ікона Софії Київської XVIII ст.

на безліч аспектів, граней і ракурсів. В образі Софії ці аспекти не перебувають в антиномії, бо репрезентують не протилежне, а різне. Зв'язок окремих граней є синтетичним, а не аналітичним, і він надається тільки у вигляді одкровення, як факт духовного досвіду. Отже, у царині рефлексії поняття про релігійний об'єкт можуть бути тільки механічно додані одне до одного, бо неможливо з'ясувати, що в трансцендентному світі надається спочатку, що згодом — там все єдине. Ми аж ніяк не прагнемо долучитися до «філософсько-богословської» рефлексії про Софію — чи це була субстанціональна сполука між Богом (відокремлена від Його Сутності) і світом, чи енергійна (невід'ємна від Його Сутності) сполука між Богом і світом, чи «початок» у Бозі загалом, бо як сказано у Св. Письмі: «Цьогосвітна бо мудрість у Бога глупота» (1 Кор. 1:20). З позиції богослов'я діалектична думка a priori нездатна зануритися в буття Трійці, чиє внутрішнє життя не підпорядковується законам пізнання, а є справою віри або актом одкровення. Інформація про існування предмета (навіть частково трансцендентного), що поза межами свідомості, навряд чи може бути надана в її межах, незалежно від спроб російських софіологів у випадку сутнісної Софії (Демчук, 2019). Незважаючи на характерну антиномічність, ортодоксальне християнство загалом є цілісним світоглядом, де неможливо класифікувати таїну за пізнавальними сегментами: одкровення, богослов'я, філософія — і визначити межу (або часовий проміжок) трансформації (або навіть колапсу) пізнання в переживання.

Мовиться лише про традицію сприйняття Софії на староукраїнському ґрунті. Проте, перебуваючи в складі Російської імперії, не можна було залишатися в межах національної софіїстичної ідеї, уникнути її переосмислення в офіційному руслі. Як наслідок, наприкінці XIX ст. П. Лебединцев, аналізуючи зміст Храмової ікони, трактує її як зображення втіленого Сина Божого, наголошуючи на «другорядності» постаті Богоматері (Лебединцев, 1890, с. 17), що є спрощеним тлумаченням, бо актуалізується тільки вертикаль Бог-Отець — Св. Дух — Ісус Христос (іл.1). Водночас заперечується традиція зіставлення Софії з Богоматір'ю, коли мовиться про посвяту собору:

«За прикладом Константина Великого та Юстиніана, Ярослав Великий ... забажав побудований ним у Києві соборний храм також назвати Софією і, поза сумнівами, у тому самому сенсі, тобто розуміючи під ім'ям Софії не умоглядне якесь тлумачення мудрості, а втілену Премудрість Божу, Сина Божого, Господа нашого Христа, та присвятила йому цей храм» (переклад наш — Р.Д.) (Лебединцев, 1890 с. 7–8).

Отже, Російська держава «Третього Риму», інтерпретуючи посвяту Софії Київської, задекларувала свою законну тяглість від «Другого Риму» в контексті цезарепапістської ієрархії.

Серед образів, які визначають внутрішні параметри країни, що представляють її ідентичність, безумовно, провідним є «українське бароко». Культурний стиль можна визначити як систему форм, що означують сферу розуміння реальності. Стиль окреслює замкнутий універсум дискурсів або смисловий універсум, світ означень, природний для людини певної культури (Парахонський, 1993 с. 100). Стиль бароко як напрям у мистецтві зародився в Італії XVI ст. (*італ.* barocco — дивний, химерний), згодом поширився на інші країни Європи. Барокові епістеми реалізовано в окремих текстах — літературних творах, архітектурних спорудах, візуальних зображеннях, що утворюють їхні сигніфікації.

Українське бароко виникло на рубежі XVI–XVII ст. і тривало майже впродовж двох століть. Доля українського бароко напряму пов'язана з формуванням української ідентичності. Бароко для української нації має те саме значення, що Ренесанс для нації італійської, культура класицизму для французької, а вікторіанське XIX ст. для англійської. Як влучно зауважив Є. Сверстюк, «епоха бароко і вчення Сковороди наперед визначили характер української культури на століття» (Сверстюк, 1992, с. 138). Для дослідження українського бароко має значення, що через ці мистецькі форми відбувалось протистояння стереотипам абсолютистської імперської свідомості, які адекватніше відтворювалися в «класицизмі». Барокова модель культури як відкрита система, що орієнтована на розуміння складності буття, поєднуючи в собі численні засоби відтворення та перетворення дійсності, протистоїть класицизмові з його раціоналістичними засадами, прагненням відібрати з наявних форм ті, що відповідають заданій схемі. Конфронтація бароко — класицизм, як нам здається, тяжіє до ар-

Іл. 2. Олійний живопис «Капелли Мазепи» XVIII–XIX ст.

хетипової семантичної опозиції «ірраціональне — раціональне». У бароковому сприйнятті знак не має жорсткого закріплення: один знак може мати кілька значень або одне означення може бути виражене декількома знаковими засобами. У класицизмі, навпаки, переважає жорстке закріплення за знаком одного й того самого значення (Парахонський, 1993, с. 112).

Політичний клімат тривання бароко на теренах України зазнав певних змін після обрання на елекційному сеймі королем Владислава IV (по смерті Сигізмунда III), що спонукало його з нагоди коронації підписати «Пункти заспокоєння народу руського» (1632 р.), які фактично легалізували православну Церкву після періоду гонінь. Першим главою офіційно відновленої на польському сеймі Руської Православної Церкви став Петро Могила, чия плідна діяльність охопила всі сфери життя України, що надало підстави назвати епоху «Могилянською добою». Зосередивши у своїх руках відповідні ресурси, Могила розпочав реставрацію православних храмів доби Київської Русі, зокрема занедбаного на той час Софійського собору, де постали нові живописні сюжети, які транслювали ідеї розбудови «митрополії руської» (Нікітенко, 2016, с. 40–50).

Відродження ідеї української державності після десятиліть Руїни пов'язано з ім'ям видатного гетьмана Івана Мазепи. Історична пам'ять і національна ідентичність втілювалися в життя сучасників завдяки храмобудівельній та реставраційній діяльності, що зумів передати Т. Шевченко в поемі «Сон» («Гори мої високії...) через милування красою рідного краю:

Вечернє сонечко гай золотило,
Дніпр і поле золотом крило,
Собор Мазепин сяє, біліє,
Батька Богдана могила мріє (Шевченко, 2014, с. 199).

За доби гетьманства Івана Мазепи продовжується тема Києва як осередку Премудрості Божої, глорифікація давньоруських князів — Володимира та Ольги, зокрема високим стилем монументального мистецтва, що показав порівняно нещодавно

відкритий (2008–2009 рр.) живописний ансамбль Апостольского вівтаря в південно-західній частині Софійського собору (нині «капела Мазепи»). Рівноапостольні Володимир із хрестом та Ольга в образі жони-мироносиці розташовані у вівтарній частині обабіч зображення «Спас на престолі» як його предстоячі (іл. 2). За припущенням Н. Нікітенко, прототипом княгині Ольги в стінопису вівтаря була київська аристократка Марина (у чернецтві Марія Магдалина) Мазепина — мати гетьмана І. Мазепи (Нікітенко, 2016, с. 96). Натомість ключовим образом капели стала Богоматір Оранта з грецьким посвятним написом навколо неї «Бог серед Нього, нехай не похитнеться, бог допоможе йому, коли ранок настане» (Пс. 45:6), що є явною реплікою мозаїчної Оранти XI ст. у головному вівтарі з аналогічним написом. Напроти Оранти XVIII ст. розташована композиція «Свята Софія Премудрість Божа» над входом до Південної вежі, іконографічно така сама, як і в Храмовій іконі іконостасу центрального вівтаря часів Рафаїла Заборовського (1731–1747 рр.). Отже, у живописному ансамблі «капели Мазепи» дістає візуального розвитку історична спадкоємність і декларована тяглість від Русі Володимира до України Мазепи, що стало пріоритетною ідентифікацією тієї доби та спонукало меценатів барокового періоду до реставрації давньоруських храмів. Розквіт бароко припадає саме на часи гетьманства І. Мазепи («мазепинське бароко»), але вже тоді в естетичній сфері спостерігається конфронтація з класицизмом, а в політичній — посилюється імперський тиск на Україну, що призводить до поступового занепаду бароко разом зі зміною політичної ситуації.

Лівобережна Україна, до якої належав і Київ, упродовж XVIII ст. поступово втрачала рештки державності (від створення Малоросійської колегії — фактично анексії України 1722 р[1]. до ліквідації гетьманства в 1764 р.), перетворюючись на провінцію Росії. Ідеологічною підвалиною Московської держави була месіансько-імперська ідея «Третього Риму», про що вже мовилося. Легітимацією цієї чужоземної ідеологічної традиції була декларація збереження «істинної православної» віри на етнічних землях росіян. Проте вже в XVII ст. Росія подолала свої етнічні кордони, колонізувавши значні території Європи та Азії. Надконфесійність імперії Петра I (де церковне самоврядування поступилося бюрократичному управлінню Священного Синоду після скасування патріархату 1721 р.) відкоригувала зміст ідеології «Третього Риму», месіанізм якої вийшов за межі візантійсько-православної ідеї і набув космополітичної спрямованості під личиною демонстративної європеїзованості та показної православності (за часів Катерини II) (Попович, 1999, с. 220–228). У річищі цих глобальних процесів суспільно-політичне й церковне життя України зазнало негативних змін аж до символічного указу царя Павла I 1800 р., яким він заборонив будувати церкви в «малоросійському» стилі.

Зазначені тенденції відбилися в стінописній програмі собору XVIII ст., бо живописні зображення є своєрідним, адекватним доповненням до словесного тексту, яким позначена кожна епоха. За свідченням церковних історіографів собору, до його розписів упродовж XVIII ст. було додано такі цикли в період правління митрополита Іосафа Кроковського (1707–1718 рр.) — I–V Вселенські собори, у часи митрополита Варлаама Вонатовича (1722–1730 рр.) — VI та VII Вселенські собори, за митрополита Арсенія Могилянського (1757–1770 рр.) — розписані хори. Нова політична ситуація вплинула на вибір тематики розписів аж до перейменування посвяти вівтарів, зокрема Григорія Богослова (постать якого була настільки вагомою для початкового задуму XI ст., що увійшла до «Святительського чину» головного вівтаря), на московських святих митрополитів Петра, Олексія та Іони.

Окрема політико-культурна доба репрезентована відповідним національним богословським символом. Якщо Візантія у своїй богословській системі піднесла образ Христа Пантократора, Київська Русь втілила своє світосприйняття в образі Софії, Козацька Україна висунула на перший план образ Богородиці Покрови, то Московська Русь своїм національним богословським символом задекларувала Св. Трійцю. Тема Трійці стає провідною з XIV ст., що засвідчує «Житіє» Сергія Радонезького, укладене Єпіфанієм Премудрим, де у всьому простежується троїчність буття подвижника. Ідеалом засновника Троїцького храму Сергія Радонезького було упорядкування Всесвіту подібно до Трій-

[1] Авторка статті не сумнівається, що повномасштабне вторгнення до України 2022 р., також і приурочене путіним до символічної події — 300-ліття анексії України Петром I, що лише підтверджує ірраціональність дій сучасного диктатора стосовно зовнішньої політики та міжнародного права.

Іл. 3. Олійний живопис «І Вселенський собор» XVIII ст.

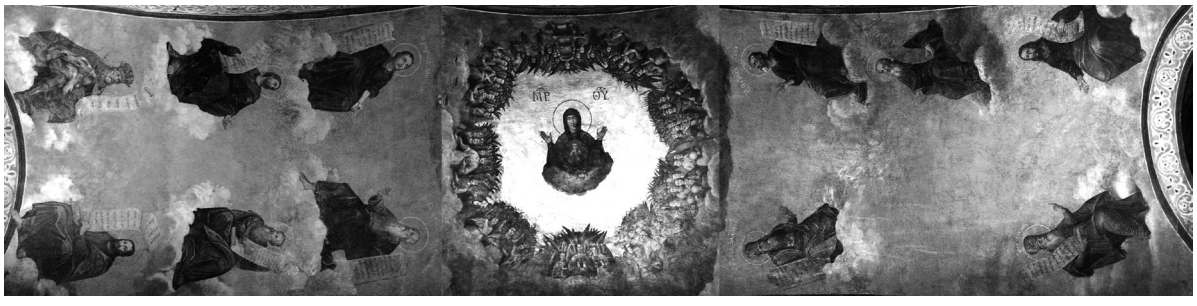
ці у внутрішньому єднанні та долученні всіх істот до Бога (Трубецкой, 1990, с. 12). Принцип троїчності московський святий убачав в усьому сущому. Проте це була не тільки богословська екзегеза, виражена невербальними засобами, а й конкретна реакція на поширення єресі антитринітаріїв, заклик до політичної єдності, що було для Сергія не менш важливим, ніж служіння Христу. Можна погодитися з М. Громовим, який стверджує: «Як один із його (образу Трійці. — *Р. Д.*) проявів, можна навести доктрину «Москва — Третій Рим»» (Громов, 2006, с. 93). Подолання ненависної роз'єднаності світу, збирання всіх у єдиному Храмі — цей лейтмотив богословської думки обернувся шляхом трансформацій і нашарувань політичним прагненням «збирання земель». Зрозуміло, що зазначені ідеї екстраполювалися на приєднані («об'єднані») землі. Як наслідок, у Софійському храмі постали зображення семи Вселенських соборів, причому І Нікейський розташовано навпроти головного вівтаря (зберігся в оригіналі), решту чотири було розміщено на надарочних простінках південних та північних хорів (Жолтовський, 1983, с. 41). Отже, сюжети пишним фризом оточували головний неф храму. Зображення соборів декларують єдність представленої делегатами всіх християнських земель Церкви під проводом імператора (який сидить на троні із царськими атрибутами влади), що символізує непорушну монолітність держави. Невипадково «соборні» цикли, як і «троїчні» посвяти храмів, стали надбанням релігійної традиції України кінця XVII–XVIII ст., як-от зображення в Троїцькій надбрамній церкві (І Вселенський собор) та Успенському соборі Києво-Печерської лаври (сім Вселенських соборів), де водночас у головній бані замість Пантократора було вміщено сюжет «Св. Трійця новозавітна» (Жолтовський, 1983, с. 18). Розписи Троїцької надбрамної церкви є на сьогодні єдиним повністю збереженим бароковим ансамблем першої третини XVIII ст. Там навпроти вівтаря на західній стіні храму розташовано багатофігурну композицію «І Вселенський (Нікейський) собор 325 р.». Угорі над синклітом ієрархів церкви під головуванням імператора «Нового Риму» симетрично зображено сучасників-урядовців. Праворуч від Константина Великого розміщено постаті гетьмана Івана Скоропадського (призначений на гетьманство особисто Петром після поразки Мазепи) із почтом, ліворуч представлено членів Малоросійської колегії на чолі зі Степаном Вельяміновим (Уманцев, 1970, с. 93, 99). Очевидно, загальне дійство в наведеному контексті мало символізувати злуку «братніх народів» під егідою самодержця. На західному склепінні трансепта, над зазначеною

композицією міститься зображення «Св. Трійця новозавітна», причому в інтер'єрі існують ще два подібні сюжети — у бані та в консі вівтаря, що відповідає посвяті храму (Уманцев, 1970, с. 94). Отже, третій сюжет Св. Трійці, що безпосередньо співвідноситься зі сценою «І Вселенський собор», не тільки освячує, а й позначає її символічно.

До переліку церковних образів провідних храмів тогочасного Києва активно залучаються зображення російських монархів. Серед постатей, що широким фризом оперізували стіни головного нефа Успенського собору Києво-Печерського монастиря, було розміщено портрети Михайла Федоровича, Олексія Михайловича, Івана Олексійовича, Петра І (Уманцев, 1968, с. 180). Так само в композиції «Похід праведників», що прикрашає притвор Троїцької надбрамної церкви, біблійного царя Давида, який канонічно очолює процесуальну ходу царів, одягнуто в шати російського самодержця. Вбрання та вінець Богоматері, її постава та урочиста хода нагадують російську імператрицю Катерину І (Уманцев, 1970, с. 185).

Повертаючись до Софійського собору, то у найдавнішій композиції з цієї проблематики «І Вселенський собор» (іл. 3) дослідниця Н. Нікітенко на першому плані обабіч імператора Константина серед «ієрархів Собору 325 р.» атрибутувала знакові для російського православ'я постаті першого патріарха Іова, патріарха Філарета (батько та співправитель першого царя з династії Романових — Михаїла), патріарха Йосифа (за якого Москву почали визнавати центром православ'я), патріарха Никона (що мав царський титул «Великий Государь»), патріарха Йоакіма (за якого Київську метрополію було неканонічно перепорядковано під юрисдикцію Московському патріархату Гедеоном Четвертинським) та патріарха Андріяна (що висвятив наступника Гедеона Четвертинського Варлаама Ясинського). Такий презентабельний московський клір явно уособлює ідею «священної» царської влади Романових, містично втілену в образі «римського» імператора Константина Великого як алюзію ідеї «Третього Риму» (Нікітенко, 2016. С.123–139). Дослідниця історичного портретного живопису А. Ковалевська проаналізувала світські постаті другого й третього планів композиції на предмет виявлення історичних прототипів, зазначила наявність серед них зображень Д. Голіцина, що був призначений Петром І київським генерал-губернатором, і поруч з ним — гетьмана Івана Мазепи (Ковалевська, 2012, с. 208). Ми б поставили таке припущення під сумнів з огляду на те, що достовірність наявних автентичних портретів Мазепи не доведено, з приводу чого серед науковців дотепер ведеться полеміка (Павленко, 2010). А головне, 12 листопада 1708 р. гетьманові було виголошено церковну анафему (політична розправа царя Петра І за підтримку Карла XII), після чого розпочалася кампанія з дискредитації та ліквідації пам'яті про І. Мазепу: нищили його герби, зображення, будь-які згадки про його державотворчу діяльність. За таких умов видається неймовірним збереження портретного зображення Мазепи (розпізнаваного його сучасниками) у Софійському соборі напроти головного вівтаря. Адже собор був задіяний у церемонії особистого тріумфу Петра І після Полтавської перемоги в Північній війні 1709; його дзвіниця дістала назву «Тріумфальної».

Натомість на хорах Софійського собору, вхід на які пролягав через «капелу Мазепи», у XVIII ст. було розміщено цікавий живописний цикл, який, на нашу думку, є ілюстрацією основної ідеї храму. На жаль, західну частину хорів було перебудовано в XIX ст. (у зв'язку зі спорудженням нартекса та дугоподібного фронтону, бо попередній було виконано в забороненому «малоросійському» стилі). Стінопис XVIII ст., нині відкритий, зазнав великих втрат і зберігся фрагментарно, проте завдяки невідомому автору «Краткого описания Киево-Софийского собора и монастыря» (Краткое описание, 1825, с. 55–60), стала можливою часткова (з огляду на заміну або відсутність архітектурних деталей, до яких прив'язаний текст твору) інтерпретація решток живопису. Чим ми і скористалися, запропонувавши раніше його атрибуцію (Демчук, 2008, с.141–146). Тож нині варто зосередитися на знаковій монументальній композиції, що є кульмінацією стінописної програми хорів XVIII ст., яку було поновлено з внесенням відповідних коректив у XIX ст. Її центральна частина — на склепінні західної галереї, а бічні спадають до південної та північної арок. На хмарі, на золотому тлі зображено Богоматір у позі Оранти з немовлям Ісусом у лоні — «Богоматір у Славі». Богоматір оточують Архангели, Янголи, Начала та Сили Небесні (іл. 4). Згідно з «Кратким описанием» навколо Богоматері був напис «о тебе радуется благодатная всякая тварь, Ангельскій соборъ и человеческій родъ»



Іл. 4. Олійний живопис «Богоматір у Славі» XVIII–XIX ст.

(Краткое описание, 1825, с. 56–57). На композиції з північного боку представлені пророки й праотці, що замість втрачених під час поновлення атрибутів тримають сувої: пророк Захарія з підписом (мав світильник із сімома свічками); пророк Гедеон із підписом (мав зрошуване руно); далі залишено порожнє місце, на якому було зображення праведника Ноя з ковчегом (немає, імовірно, тому, що аналогічна тема представлена на південно-західних хорах?); пророк Ісайя (тримав кліщами розпечене вугілля); першосвященник Аарон із підписом (тримав жезл); пророк Мойсей (був із палаючою купиною). На південному боці композиції зображені Іоан Богослов із підписом (поруч із ним була Богоматір, як Апокаліптична Жона, стоячи на місяці у вінці із зірок); пророк Даниїл із підписом (мав камінь); пророк Єзекіїль (мав зачинені врата); пророк Варлаам (мав зірку); пророк Давид (при ньому Спаситель у сонячному диску); патріарх Іаков (мав драбину). Атрибути пророків і праотців під час поновлення сюжету в XIX ст. замінено на сувої. До цієї композиції прилягали зображення в ніші вікна (ніша не збереглася під час перепланування) та обабіч нього — фігури царів у вінцях: Соломона, будівничого Єрусалимського храму (з південного боку) та Єзекія (Краткое описание, 1825, с. 57), відновлювача богослужіння у Єрусалимському храмі після його тривалого занедбання (з північного боку), очевидно як алюзія на відновлення богослужіння в Софійському соборі після уніатів, що було вкрай актуальним для замовників стінопису. Отже, на склепіннях і фасадній стіні західних хорів було розгорнуто монументальну композицію «Тобою радіє» з центральним сюжетом «Богоматір у Славі».

У втраченій ніші вікна було намальовано сяючого Св. Духа, та емблематичні зображення нині, на жаль, невідомі. Під центральним вікном, що в XVIII ст. мало хрестоподібну конструкцію, було представлено сцену з Богоматір'ю в позі Оранти, що стояла на хмарі, праворуч від Неї розташовані зображення Архангелів та Янголів, ліворуч — зображення Архієреїв, Князів та натовпу людей. Над головою Богоматері був подібний напис «О тебе радуется» (Краткое описание, 1825, с. 58). Проти центрального західного вікна на великій арці було намальовано «град, що сходить з небес» — Горній Єрусалим (композиції не збереглися). Як бачимо, провідним мотивом західних хорів була ідея оновленої після колізії Апокаліпсиса світобудови в образі спільного Дому Софії — Премудрості Божої, адже всі вищенаведені сцени центрально-західної частини хорів концептуально об'єднані з фігурою Богоматері на золотому тлі (у зеніті склепіння західної галереї хорів). Понад те, ця загальна композиція має прямі аналогії з Храмовою іконою, що оздоблювала бароковий іконостас 1747 р., отже, на час розписів хорів уже перебувала в соборі. Аналіз живописного циклу хорів дає змогу дійти висновку, що зображена тут Богоматір є сполукою двох світів: горнього і дольнього (як і Велика Оранта в головному вівтарі), аналогом Церкви (Земної і Небесної), персоніфікацією Софії, як і на Храмовій іконі в іконостасі. Не випадково ці зображення «віддзеркалюють» одне одне. Така полісемантичність є характерною для іконообразів, адже Оранта в головному вівтарі вкупі з Пантократором у зеніті центрального купола репрезентує також композицію «Вознесіння» в есхатологічній перспективі. Безліч символічних ракурсів пов'язує між собою провідні сюжети собору за принципом віддзеркалення змістів.

Зрозуміло, що ієротопія барокового періоду мала б ґрунтуватися на іншій сакральній матриці

інтер'єру, ніж за давньоруських часів, тим паче, що весь головний вівтар з фігурою Оранти був повністю закритий іконостасом 1747 р. Ми пропонуємо визначити ієротопічний проєкт Софійського собору барокової доби як перегук і перформативність змістів Храмової ікони головного іконостасу й живописного сюжету «Богоматір у Славі» в зеніті склепіння Західних хорів. Як результат, перебування в просторі Софії Київської перетворювалося на містеріальне дійство, живу ікону «Тобою радіє», куди були включені реальні люди як «человеческий родъ», що повністю узгоджується із ієротопічною перформативністю просторового образу та обов'язковою участю віруючих у його повноцінному функціонуванні. Кінцевим результатом такого досвіду було створення персоніфікованого простору, жива сфера якого уможливлювала з'єднання віруючого з божественним, тобто відбувався акт онтологічної нерозривності буття і становлення (Isar, 2006). Саме тіло храму Софії з орнаментальними мотивами «райського саду» на баштових склепіннях і хрещатих стовпах було відповідною декорацією, яка сприяла архітектурній реконструкції класичного іконографічного сюжету «Тобою радіє». Намір відтворити в пластичних формах ікону-концепцію сакрального простору відображував один із фундаментальних принципів східнохристиянського мислення. Задекларована в цьому випадку теологема «Софія — Марія — Церква (Вселенський храм)» актуалізована в Храмовій іконі Софії Київської з яскраво позначеним софійно-богородичним аспектом як перетворення тварного світу на Дім Божої Премудрості, його спасіння та обожнення через єство Богородиці. Тут наголошено на есхатологічному та естетичному її аспекті як Краси, що рятує світ, котрий є творінням Бога, а творчості Бога немає кінця. Завдяки декларації єдності Софії, Марії і світу можна припустити, що Софія, явлена в Біблії напередодні світотворення, набуває особистісного буття в Марії і Церкві. Якщо на початку, у космологічному сенсі, Софію можна було б визначити як ейдос (ідею) тварного світу (у його історичному розвитку) у задумі Бога, то наприкінці, в есхатологічній реалізації, Софія може виступати як вже оновлений Благодаттю світ, розумний космос як Логос Бога. Одухотворене «ософіювання» світу не вкладається в межі історії, сама історія завершується есхатологією. У найвищому, тварно-кінцевому вираженні софійність світу являється в Лику Богородиці, що так яскраво позначено в сакральному мистецтві, зокрема в згадуваному іконописному сюжеті «Тобою радіє», де оновлена після колізії Апокаліпсиса світобудова представлена у вигляді Храму в сенсі здійсненого світу як Дому Премудрості Божої, що заздалегідь був окреслений кругом по поверхні безодні (Пр. 8:27).

На північній частині хорів у гарному стані збереглася монументальна композиція XVIII ст. «Поклоніння Вітхому днями» («Вєтхій деньми»), яка ілюструє початок Апокаліпсису (Об. 4:1–8). (іл. 5). У центрі склепіння зображено Сидячого — Бога на престолі, біля якого стоїть Агнець, а нижче тварини «повні очей», що позначають чотирьох євангелістів. На східній частині композиції змальовано захмарене небо Апокаліпсиса, на західній — двадцять чотири старці в діадемах, які грають на музичних інструментах. Композиція символізує Вселенську літургію в Небесному Храмі за участю небесних священників, прообразом якої була служба в Єрусалимському храмі, де двадцять чотири шереги священників безперервно служили протягом доби, аби Богослужіння ніколи не переривалося. Зазначена композиція має непересічне значення як одне з найперших зображень Бога-Отця в українському монументальному мистецтві (ще одне зображення Бога-Отця збереглося дотепер над вже згадуваною композицією «Похід праведників» Троїцької надбрамної церкви XVIII ст.). Щодо зображень Бога-Отця у Софійському соборі, то під час реставраційних робіт у XIX ст. під керівництвом Ф. Солнцева до Священого Синоду надійшла скарга від реставратора-старовіра М. Пешехонова про недопущення наруги над православною вірою з огляду на «польські впливи» в зображеннях святих, що розцінювалися ним як відхилення від «стародавнього іконопису» (Рясная, 2021, с. 79). Проте, на нашу думку, несхвальним був сам факт зображення Бога-Отця, адже Великий Московський собор 1666 р. присвятив спеціальну главу «Об иконописцех и Саваофе» (відповідно до Діянь), де критика іконографічних зображень Бога-Отця завершується їхньою категоричною забороною, яка в подальшому викликала богословську полеміку, що якраз тривала в XIX ст. (Успенский, 1997).

Як бачимо, у Софійському храмі барокового періоду поряд із привнесеною «імперсько-соборною» традицією продовжувала реалізовуватися софійна програма розписів у ракурсі національного

Іл. 5. Олійний живопис «Поклоніння Вітхому днями» XVIII ст.

сприйняття релігійного феномену Софії. Як зазначив адепт Софії-Премудрості Г. Сковорода:

«Если, например... город или государство по сей модели (Софії Премудрости. — *Р. Д.*) основано или учреждено, в то время бывает оно раем, небом, домом Божиим» (Сковорода, 1973, с. 147).

Усі олійні розписи XVIII ст. виконані у мистецько-художньому стилі «українське бароко», який був настільки не до вподоби великоруським прихильникам класицизму, що був фактично знищений у XIX ст., зберігшись лише фрагментарно. Зокрема митрополит Філарет (Амфітеатров), підписуючи протокол реставраційних робіт у Софійському соборі, заблокував бароковий стінопис без скерування проблеми на «Височайшеє усмотрєніє» (Рясная, 2021, с. 79).

Під час поновлення екстер'єру храму за барокової доби пофарбовані бані Софії набули характерної грушоподібної форми та в поєднанні з хрестами сприймалися як золотисто-зелені. Цікавим є факт, що, рефлексуючи щодо співвідношення трансцендентного світла та кольору, П. Флоренський визначив первісний, «метафізичний», колір сутнісної Софії як золотисто-зелений та прозоро-смарагдовий (Флоренський, 1994). За доби бароко бані Софії Київської якраз і набули такого кольору замість свинцевого покриття в давньоруському періоді. Отже, справжній, метафізичний сенс символу ніколи не надбудовується над чуттєвими образами, а міститься в них.

Висновки. На відміну від ренесансного гуманізму барокова свідомість вбачала буття людини не в ній самій, а в ідеї Бога, до якої потрібно піднятися. Світ бароко не менш пронизаний символікою, ніж середньовічна культура, але застосування символів набуває тут особливого характеру — синтаксичного, пов'язаного з риторичними засадами побудови дискурсу, на відміну від семантичного, або герменевтичного, більш притаманного середньовіччю. Мистецтво бароко прагне надавати візуальну форму абстрактним ідеям, для чого звертається до символу, алегорії, орнаментики.

Храм Софії нині став екзистенціалом (буття–у–світі) українського народу, репрезентантом національної ідентичності незалежно від конфесійної належності. Зокрема 1969 р. патріарх УГКЦ Йосип Сліпий заснував Софійський собор у Римі в неовізантійському стилі, куди було перенесено частину мощей Климента I (IV Папи Римського) з базиліки св. Климента, тих самих, що з Херсонеса до Рима привіз Кирил Філософ, а до Києва — Володимир Хреститель, який наслідував подвиг Кирила в сенсі парадигмальної поведінки, що засвідчує вкоріненість та тяглість української/християнської традиції.

Тож багатогранність культурно-релігійного феномену Софії, під чиїм знаком формувалася зазначена традиція, засвідчено не лише муруванням відповідних храмів, пошуком іконообразів та напрацюванням стінописних програм церковних інтер'єрів, а й трансляцією ідеї національної ідентичності. Невипадково акт проголошення автокефалії Православної церкви України був 15 грудня 2018 р. саме в Софії Київській.

Література:

Болховітінов, Є. (1995). Вибрані праці з історії Києва. Київ: Либідь-ІСА. 483 с.

Громов, М. (*2006)*. Учение о Святой Троице в культуре и искусстве Древней Руси. *Давньоруське любомудріє*. Тексти і контексти. Київ: ВД «*Києво-Могилянська академія*». С. 86–95.

Демчук, Р. (2019). Специфіка російського софіологічного міфу. Том 2: Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури. С. 21–28

Демчук, Р. (2008). Храм Софії у символічному просторі Русі-України. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія». 164 с.

Демчук, Р. В. (2003). Соціокультурний контекст храмових розписів Києва XVIII століття. *Магістеріум*. Київ : Видавничий дім «КМ Академія». Випуск 12: Культурологія. С. 45–51

Жолтовський, П. М. (1988). Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка. 162 с.

Ковалевська, О. (2012). До питання ідентифікації світських постатей композиції «Перший Вселенський собор» стінопису Софії Київської. *Український історичний журнал*. № 1. С. 201–210.

Краткое описание Киево-Софиевского собора и монастыря. (1825). Київ: Типография Киево-Печерской Лавры. 110 с.

Кримський, С. Б. (2008). Під сигнатурою Софії. Київ: Видавництво «Києво-Могилянська академія». 367 с.

Лебединцев, П. Г. (1890). София Киевская. Киево-Софийский кафедральный собор. Изд. 2-е, исправл. Киев, 111 с.

Нікітенко, Н. Н. (2016). Бароко Софії Київської. Київ: Либідь. 272 с.

Осадча, О. (2015.) Ідея choros як основний принцип сакрального простору храму (на прикладі собору Софії Київської). *Українська Академія Мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці: наук. зб.* Випуск 24. Київ: Фенікс, С. 109–117.

Павленко, С. О. (2010). Зображення гетьмана Івана Мазепи (кінець XVII – початок XX ст.). Чернігів: Видавництво Лозовий В. М. 144 с.

Парахонський, Б. (1993). Бароко. Поетика і символіка. *Філософська і соціологічна думка*. № 6. С. 99–114.

Попович, М. В. (1998). Нарис історії культури України. Київ: АртЕк. 728 с.

Рясная, Т. М. (2021). Бароковий живопис XVIII ст. Софії Київської в реставраційних роботах Ф. Солнцева 1843–1853 рр. *Софійський часопис*. Випуск 5. Збірник статей за матеріалами IX Судацької міжнародної конференції. Київ. С. 77–85.

Сверстюк, Є. (1992). Українська література і християнська традиція. *Сучасність.* Ч. 12. С. 137–145.

Сковорода, Г. С. (1973). Начальная дверь к христианському добронравію. *Повне зібрання творів у 2 т.* Київ: Наукова думка. Т. 1. С. 147–149.

Трубецкой, С. Н. (1995). О святой Софии, Премудрости Божией. Вопросы философии. № 9. С. 120–168.

Трубецкой, Е. Н. (1990). Умозрение в красках: вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи: публичная лекция. Репринт. изд. 1916 г. Москва: Интерпринт. 44 с.

Уманцев, Ф. (1970). Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. Київ: Мистецтво. 210 с.

Уманцев, Ф. С. (1968). Настінні розписи в мурованих спорудах. *Історія українського мистецтва в 6 т*. Київ: Жовтень. Т. 3. С. 175–193.

Успенский, Л. А. (1977). Богословие иконы православной церкви. Переславль: Издательство Братства во имя святого князя Александра Невского. 656 с.

Флоренский, П. А. (1994). Небесные знамения. Размышления о символике цветов. Соч. в 4 т. Москва: Мысль. Т. 2. С. 414–418.

Шевченко, Т. Г. (2014). Сон («Гори мої високії...»). *Кобзар. Повна збірка*. Харків: Школа. С. 198–200.

Isar, N. (No date). Chorography (chora, choros) – a performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium. Retrieved from http://hierotopy.ru/contents/ CreationOfSacralSpaces_02_Isar_Chorography_2006_EngRus.pdf

References:

Bolkhovitinov, Ye. (1995). Vybrani pratsi z istorii Kyieva [Selected works on the history of Kyiv]. Kyiv: Lybid-ISA, 483 p. (in Ukrainian)

Demchuk, R. (2019). Spetsyfika rosiiskoho sofiolohichnoho mifu [The specificity of the Russian sophiological myth]. Volume 2: Naukovi zapysky NaUKMA. Istoriia i teoriia kultury. Pp.21–28 (in Ukrainian)

Demchuk, R. (2008). Khram Sofii u symvolichnomu prostori Rusi-Ukrainy [St. Sophia Cathedral in the symbolic space of Rus'-Ukraine]. Kyiv: VD «Kyievo-Mohylianska akademiia», 164 p. (in Ukrainian)

Demchuk, R. V. (2003) Sotsiokulturnyi kontekst khramovykh rozpysiv Kyieva XVIII stolittia [Socio-cultural context of temple paintings of Kyiv of the 18th century]. *Mahisterium*. Kyiv : Vyd. dim «KM Akademiia», 2003. – Issue 12 : Kulturolohiia. Pp. 45–51 (in Ukrainian)

Florenskyi, P. A. (1994). Nebesnye znamenyia. Razmyshlenyia o symvolyke tsvetov [Heavenly signs. Reflections on the symbolism of colours]. Op. in 4 v. Moscow: Mysl. V. 2. Pp. 414–418. (in Russian)

Hromov, M. (2006). Uchenye o Sviatoi Troytse v kulture i yskusstve Drevnei Rusy [The doctrine of the Holy Trinity in the culture and art of Ancient Rus'].

Davnoruske liubomudriie. Teksty i konteksty. Kyiv: VD *«Kyievo-Mohylianska akademiia»*, Pp. 86–95. (in Russian)

Isar, N. (No date). Chorography (chora, choros) – a performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium. Retrieved from http://hierotopy.ru/contents/ CreationOfSacralSpaces_02_Isar_Chorography_2006_EngRus.pdf

Kovalevska, O. (2012). Do pytannia identyfikatsii svitskykh postatei kompozytsii «Pershyi Vselenskyi sobor» stinopysu Sofii Kyivskoi [On the problem of identification of secular figures of the composition "First Ecumenical Cathedral" of the mural painting of St. Sophia of Kyiv]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal* № 1. Pp. 201–210. (in Ukrainian)

Kratkoe opisanie Kievo-Sofievskogo sobora i monastirya [Brief description of the Kyiv-Sophia Cathedral and Monastery]. (1825). Kyiv: Typography of Kyiv-Pechersk Lavra. 110 p. (in Russian)

Krymskyi, S. B. (2008) Pid syhnaturoiu Sofii [Under the signature of Sophia]. Kyiv: VD «Kyievo-Mohylianska akademiia», 367p. (in Ukrainian)

Lebedyntsev, P. H. (1890). Sofia Kyevskaia. Kyevo-Sofyiskyi kafedralnyi sobor [Sophia Kyivskaya. Kyiv-Sophia Cathedral]. Fully revised 2nd edition. Kyiv, 111 p. (in Russian)

Nikitenko, N. N. (2016). Baroko Sofii Kyivskoi [Kyiv-Sophia Baroque]. Kyiv: Lybid, 2016. 272 p. (in Ukrainian)

Osadcha O. (2015). Ideia choros yak osnovnyi pryntsyp sakralnoho prostoru khramu (na prykladi soboru Sofii Kyivskoi) [The idea of choros as the main principle of the sacred space of the temple (on the example of the Sophia Cathedral of Kyiv)]. Ukrainian Academy of Arts. Research and scientific-methodical works: Scientific collection. Issue 24. Kyiv: Fenix, Pp. 109–117. (in Ukrainian)

Pavlenko, S. O. (2010). Zobrazhennia hetmana Ivana Mazepy (kinets XVII – pochatok XX st.) [Image of hetman Ivan Mazepa (end of the 17th - beginning of the 20th century)]. Chernihiv: V. M. Lozovyi Publishing House. 144 p. (in Ukrainian)

Parakhonskyi, B. (1993). Baroko. Poetyka i symvolika [Baroque. Poetics and symbolism]. *Filosofska i sotsiolohichna dumka.* № 6. Pp. 99–114. (in Ukrainian)

Popovych, M. V. (1998). Narys istorii kultury Ukrainy [Essay on the history of culture of Ukraine]. Kyiv: ArtEk, 728 p. (in Ukrainian)

Riasnaia, T.M. (2021). Barokovyi zhyvopys XVIII st. Sofii Kyivskoi v restavratsiinykh robotakh F.Solntseva 1843–1853 rr. [Baroque painting of the 18th century. Sophia of Kyiv in restoration works by F. Solntseva 1843–1853]. Sofiiskyi chasopys. A collection of articles based on the materials of the IX Sudak International Conference. Kyiv. 2021. Issue 5. Pp. 77–85. (in Ukrainian)

Shevchenko, T. H. (2014). Son («Hory moi vysokii...») [Dream ("My mountains are higher...")]. Kobzar. Full poems collection. Kharkiv: Shkola. Pp. 198–200. (in Ukrainian)

Skovoroda, H. S. (1973). Nachalnaia dver k khrystyanskomu dobronraviiu [The first door to Christian morality]. Skovoroda H. S. complete collection of works in two volumes. Kyiv: Nauk. dumka. V. 1. Pp. 147–149. (in Ukrainian)

Sverstiuk, Ye. (1992). Ukrainska literatura i khrystyianska tradytsiia [Ukrainian literature and Christian tradition]. *Suchasnist*. 1992. Part. 12. Pp. 137–145. (in Ukrainian)

Trubetskoi, S. N. (1995). O sviatoi Sofyy, Premudrosty Bozhyei [On Saint Sophia, Wisdom of God]. Voprosy fylosofyy. № 9. Pp. 120–168. (in Russian)

Trubetskoi, E. N. (1990). Umozrenye v kraskakh: vopros o smysle zhyzny v drevnerusskoi relyhyoznoi zhyvopysy: publychnaia lektsyia [Contemplation in paint: a question about the meaning of life in ancient Russian religious painting: a public lecture]. Reprint. ed. 1916 Moscow: Interprint. 44 p. (in Russian)

Umantsev, F. (1970).Troitska nadbramna tserkva Kyievo-Pecherskoi Lavry [Trinity over-gate church of the Kyiv-Pechersk Lavra]. Kyiv: Mystetstvo, 1970. 210 p. (in Ukrainian)

Umantsev, F. S. (1968). Nastinni rozpysy v murovanykh sporudakh [Wall paintings in brick buildings]. *History of Ukrainian art in 6 volumes.* Kyiv: Zhovten, V. 3. Pp. 175–193 (in Ukrainian)

Uspenskyi, L.A. (1977). Bohoslovye ikony pravoslavnoi tserkvy [Theology of the Orthodox Church icons]. Pereslavl: Publishing House of the Brotherhood in the Name of the Holy Prince Alexander Nevsky, 656 p. (in Russian)

Zholtovskyi, P. M. (1988). Monumentalnyi zhyvopys na Ukraini XVII–XVIII st. [Monumental painting in Ukraine of the XVII–XVIII centuries]. Kyiv: Naukova dumka. 162 p. (in Ukrainian)

Ruslana Demchuk

Baroque of Saint Sophia Cathedral as a representation of National Identity

Abstract. The article examines Sophia the Wisdom of God as a religious phenomenon, a marker of the Eastern Christian tradition and Ukrainian culture. The article analyzes the eighteenth-century baroque mural ensemble of Sophia of Kyiv in an interdisciplinary context: it provides an interpretation of the iconic subjects and traces the continuity with the Old Ruthenian mural design.

Despite the absence of a developed Sophia iconography, the image of Sophia in the mural paintings of the cathedral is realized through the theology "Sophia — Mary — Church" from the Great Oranta in the central altar (eleventh century) to the "Mother of God in Glory" on the vault of the Western choirs (eighteenth century) in synergy with the Church of St. Sophia. Due to the structure of the sacred space (hierotopia) of St. Sophia of Kyiv, staying there during the liturgy turns into a mysterious action for the faithful, a "living" icon of "Rejoicing in You".

The cathedral's painting highlights the implementation of the semantic opposition "Ukrainian Baroque" — "Russian Classicism", emphasizes the importance of Sophia of Kyiv in the sense of national identification.

Keywords: Ukrainian Baroque, national identity, St. Sophia Cathedral in Kyiv, program of paintings, cultural practices, cultural dimension, interdisciplinary.

Стаття надійшла до редакції 16.10.2024.