

## КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СТИНОПИСНОЇ ПРОГРАМИ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ У ХVІІІ СТ.

Лівобережна Україна, до якої належав і Київ, протягом ХVІІІ ст. поступово втрачала рештки державності (аж до остаточної ліквідації гетьманства у 1764 р. та створення Малоросійської колегії) й перетворювалася на провінцію Росії. Ідеологічної підвалиною Московської держави була месіансько-імперська ідея «третього Риму-?» («і четвертому не бути»), яка полягала в обґрунтуванні наступності її державності від «Другого Риму» — Візантії, що була, в свою чергу, спадкоємицею «Першого Риму». Легітимацією цієї чужоземної ідеологічної традиції була декларація збереження «істинної православної» віри на етнічних землях росіян. Проте вже у ХVІІ ст. Росія пододала свої етнічні кордони, колонізувавши значні території Європи та Азії. Надконфесійність імперії Петра I (де церковне самоврядування після скасування патріархату у 1721 р. поступилося бюрократичному управлінню Священного Синоду) відкоригувала зміст ідеології «Третього Риму», месіанізм якої вийшов за межі візантійсько-православної ідеї й набув космополітичної спрямованості під личиною демонстративної європеїзованості та показної православності за часів Катерини II.

У річці цих глобальних процесів виявилася Україна, суспільно-політичне й церковне життя якої зазнало негативних змін аж до глибоко символічного акту Синоду, що на початку ХІХ ст. заборонив будувати церкви у «малоросійському» стилі<sup>1</sup>. Уніфікована культура імперського гатунку, котра почала розповсюджуватися на колонізованих землях, зіткнулася в Україні із культурною зоною, яка протягом століття розвивалася в стилі «бароко», що мав тут свою специфіку, позначену згодом терміном «українське».

Ще за доби Київської Русі домінантою сакрального простору Києва був Софійський собор, який і у ХVІІІ ст. зберіг своє виняткове становище як резиденція митрополитів. Посвята собору старозаповітній Премудрості Божій стала уособленням національної інтерпретації східнохристиянської культурно-релігійної традиції, що на давньоруському терені набула свого розвитку «під сигнатурою Софії» (за влучним висловом С.Б. Кримського). Київський митрополит слов'янського походження Климент Смолятич у «Посланні до пресвітера Фоми» (ХІІ ст.) продемонстрував власне бачення Премудрості як такої, що поєднує профанічний та трансцендентний світи<sup>2</sup>. Це тлумачення започаткувало вітчизняну «софіологію», де Софія сприймалася межею між Творцем, по відношенню до якого вона є споглядально-пасивною, та творінням, по відношенню до якого вона є перетворююче-активною. Причому це спостерігається в усіх визначеннях Софії, в тих, де вона — сходження Бога до людини, відбиток образу Божого в людині, «іскра Божя» (бо є метафізичною природою тварної сутності) і в тих, де вона — долучення людини до Бога, зокрема й «софійним» життям (бо є діяльністю, гносеологічним і психологічним процесом). Вона є буттям та діяльністю одночасно, одкровенням світу горнього в світі дольнім, сполукою двох світів.

Усі визначення, притаманні Софії, можна віднести і до Марії, котра також перебуває на межі між Творцем та творінням. Через Марію, яка є першим одухотвореним християнським храмом (Логосу-Премудрості), прообразом Церкви й прототипом церковної споруди, Софія ототожнюється із Церквою (Земною і Небесною). Отже: Софія—Марія—Церква, — ця єдиносутня тріада відтворена у вівтарній програмі Софійського собору, позбавленого персоніфікованого образу Премудрості, бо її образом був увесь храм. Храм Софії був «ликом» Софії<sup>3</sup>. Таким уявляється нам сенс посвяти Софійського собору та специфіка сприйняття цього релігійного феномена на староукраїнському

<sup>1</sup> Попович М.В. Нарис історії культури України. — К.: «АртЕк», 1999. — С. 309.

<sup>2</sup> Никольский Н.К. Послание, написано Климентом, митрополитом Русским Фоме, пресвитеру. Истолковано Афанасием Мнихом // О литературных трудах митрополита Климента Смолятича, писателя XII в. — СПб., 1892. — С. 103-136.

<sup>3</sup> Демчук Р.В. Сакральне і профанічне в ідейній системі Софії Київської // Collegium. — К.: Изд. дом Д. Бураго, 2001. — №11. — С. 32-35.

грунті. Не випадково храмове свято у Софії Київській припадало на день Різдва Богородиці<sup>4</sup>, на відміну від Софії Константинопольської, що була храмом втіленого слова Божого (Христа-Логосу), а її храмовим святом було, ймовірно, свято Христового Різдва<sup>5</sup>. Восьме диво світу Софія Константинопольська сприймалася як модель Всесвіту, разом з тим і як символ всесвітньої імперії Юстиніана та її столиці Константинополя. Її державницько-репрезентативна функція добре відображена у поетичному описі Павла Сіленціарія «Екфрасіс храму Софії» (563 р.), де образне тлумачення храму надано в дусі «всесвітньо об'єднуючої місії другого Риму».

Аналізуючи посвяту Софії Київської, автор «Краткого описания Софийского собора и монастыря» (1825 р.) добре розрізняв дві культурно-релігійні традиції тлумачення Софії, відображені у двох її храмах: «Название сего храма Софийским заимствовано также от Константинопольского. Но в Константинопольском оно означало Сына Божия по 24 стиху 1 главы 1 послания к Коринфянам, а в Киевском ...усвоено оно Божией Матери по 1 стиху 9 главы притчей Соломоновых... как толкует сие св. Игнатий Богоносец и другие»<sup>6</sup>. Зіставлення Софії з Богоматір'ю має своє яскраве втілення у Храмовій іконі Софійського собору, яка, на нашу думку, уособлює тріаду: Софія—Марія—Церква. Зображена тут старозаповітна (разом із старозаповітними пророками та праотцями) Премудрість у своєму домі («Мудрість свій дім збудувала, сім стовпів своїх витесала» [Пр. 9:1]) персоніфікована Марією як апокаліптичною Жаною, «зодягнуною в сонце», із місяцем під ногами [Об. 12:1,2]. Богоматір представлена у позі Оранти із немовлям — Ісусом у лоні, тобто «живим» храмом Христа, прообразом створеної Ним Церкви.

Слід зазначити, що богослужбена практика Заходу не залишила ніяких зразків літургійного шанування Софії у вигляді канонів, служб, молитов та її іконографічних зображень. Церковна феноменологія Софії існує виключно у східному православ'ї. Іконографія Софії вкорінена у Київську Русь (започаткована у Софії Новгородській XI ст.)<sup>7</sup> й свідчить про те, що ідея Софії була дуже привабливою, адже спонукала до справжньої релігійної творчості. Різні аспекти релігійного феномена Софії відбиті у різноманітних іконографічних типах: Софія-Хресна (Христос), Софія-Янгол, Софія-Богоматір тощо.

Справа в тому, що коли єдиний і цілісний об'єкт релігійного сприйняття переходить у царину розмірковування, то там він розпорошується на безліч аспектів, на окремі грані. В образі Софії ці грані не знаходяться в антиномії, бо репрезентують не протилежне, а різне. Зв'язок окремих граней є синтетичним, а не аналітичним, і він надається тільки у вигляді одкровення, тобто як факт духовного досвіду. Отже, у сфері розсудку поняття про релігійний об'єкт можуть бути тільки механічно додані один до одного, бо неможливо з'ясувати, що в трансцендентному світі надається спочатку, що згодом — там все єдино. Йдеться лише про традицію сприйняття Софії на староукраїнському ґрунті.

Проте, перебуваючи в тенетах Російської імперії, очевидно не можна було залишатися у межах національної софіїстичної ідеї, уникнути її переосмислення під тиском великодержавних амбіцій. Як наслідок, наприкінці XIX ст. П. Лебединцев, аналізуючи зміст храмової ікони, трактує її як зображення втіленого Сина Божого, наголошуючи на «другорядності» постаті Богоматері<sup>8</sup>, що, на нашу думку, є дещо спрощеним тлумаченням, бо враховується тільки вертикаль Бог-Отець — Св. Дух — Ісус Христос. Аналогічно відкидається традиція зіставлення Софії з Богоматір'ю, коли йдеться про посвяту собору «По примеру Константина Великого и Юстиниана, Ярослав, Великий князь киевский, мудрый сын Св. Владимира, пожелал устроенный им в Киеве соборный храм назвать также Софией и без сомнения в том же смысле, т.е. разумея под именем Софии не отвлеченное какое-либо понятие мудрости, а воплощенную Премудрость Божию, Сына Божия, Господа нашего Иисуса Христа и ему посвятил сей храм»<sup>9</sup>. Отже,

<sup>4</sup> Митрополит Євгеній Болховітін. Вибрані праці з історії Києва. — К.: «Либідь» — «ІСА», 1995. — С. 48, посилання №18; Флоренський П.А. Софія // Богословский вестник — 1911. — №7. — С. 610; Лебединцев П.Г. Киево-Софийский кафедральный собор. — К., 1890. — С. 18.

<sup>5</sup> Флоренський П.А. Софія. Вказана праця. — С. 605.

<sup>6</sup> Краткое описание Киево-Софийского собора и монастыря. — К., 1825. — С. 4.

<sup>7</sup> Флоренський П.А. Столп и утверждение истины. — М.: Правда, 1990. — Т.1. — С. 371.

<sup>8</sup> Лебединцев П.Г. Вказана праця. — С. 17.

<sup>9</sup> Лебединцев П.Г. Вказана праця. — С. 7-8.

держава «Третього Риму» ще раз задекларувала свою законну тяглість від «Другого Риму», додаючи аргументів до теорії «єдиної російської державності», в межах якої «мігрувала» тільки її столиця від Києва до Санкт-Петербурга через Москву, що було центральною темою російської історіософії XIX-XX ст.ст.

Зазначені тенденції відбилися у стінописній програмі собору XVIII ст., бо живописні зображення є своєрідним, адекватним словесному текстом, яким позначена кожна епоха. За свідченням історіографів собору, до його розписів протягом XVIII ст. було додано такі цикли: у період правління митрополита Іосафа Кроковського (1707-1718) — V Вселенських соборів, у часи митрополита Варлаама Вонатовича (1722-1730) — VI та VII Вселенські собори, при митрополиті Арсенії Могилянському (1757-1770) — розписані хори. Зрозуміло, що нова політична ситуація вплинула на вибір тематики розписів аж до перейменування посвяти вітварів, зокрема Григорія Богослова (постать якого була настільки вагомим для початкового задуму, що увійшла до «Святительського чину» головного вітваря) 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 (навіть хрещення, згідно із твердженням митрополита Іларіона, сприймалося як прихід Софії-Премудрості на Русь), Козацька Україна висунула на перший план образ Богородиці Покрови, то Московська Русь своїм національним богословським символом задекларувала, безумовно, Святу Трійцю. Ідеалом засновника Троїцького храму Сергія Радонежського було упорядкування Всесвіту подібно до Трійці у внутрішньому єднанні та долученні всіх істот до Бога<sup>10</sup>. Подолання ненавидимої розз'єднаності світу, збирання всіх у єдиному Храмі — цей лейтмотив богословської думки обернувся шляхом трансформації, спекуляцій та нашарувань політичними прагненнями «соборного єднання», «розз'єднани царства», «збирання земель». Ясно, що ці провідні ідеї екстраполювалися на приєднані («об'єднані») землі. Як наслідок, у Софійському храмі постали сім Вселенських соборів, причому I Нікейський, розташований навпроти головного вітваря (зберігся в оригіналі), решта чотири було розміщено на надарочних простінках південних та північних хорів<sup>11</sup>. Отже, сюжети пишним фризом оточували головний неф храму. Зображення соборів декларують єдність представленої делегатами усіх християнських земель Церкви під проводом імператора (який сидить на троні із царськими атрибутами влади), що символізує непорушну монолітність держави. Не випадково «соборні» цикли, як і «троїчні» посвяти храмів, стали надбанням релігійної традиції України кінця XVII-XVIII ст., як-от зображення у Троїцькій надбрамній церкві та Успенському соборі Києво-Печерської Лаври, де, до того ж, у головній бані замість Пантократора було вміщено сюжет «Трійця новозавітна»<sup>12</sup>.

Проте, на хорах Софійського собору у XVIII ст. було розміщено цікавий живописний цикл, який, на нашу думку, є ілюстрацією основної ідеї храму. На жаль, західна частина хор була перебудована у XIX ст. (у зв'язку із спорудженням нартекса та дугоподібного фронтона, бо попередній було виконано у забороненому «малоросійському» стилі). Стінопис XVIII ст., нині відкритий, зазнав великих втрат й зберігся фрагментарно. Завдяки автору «Краткого описания Киево-Софийского собора и монастыря»<sup>13</sup> можлива часткова (з огляду на змінення або відсутність архітектурних деталей, до яких прив'язаний текст твору) реконструкція решток живопису. Отже, над виходом до Південної башти розміщено композицію «Всесвітній потоп», а на суміжній стіні — Друге пришестя Христа («Страшний суд»), навпроти якого, по один бік вікна — Лот, що виводить своїх дочок із Содому, а от перша частина цієї композиції (по другий бік вікна) «Дружина Лота, що обернулася на Содом та Гоморру» — не збереглася. У ніші цього ж вікна вціліла частина композиції «Христос, що відокремлює вівців від цапів», а саме

<sup>10</sup> Трубецкой ЕН, кн. Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древне-русской религиозной живописи. — М., 1916. — С. 12.

<sup>11</sup> Жолтовський ПМ. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст. — К: «Наукова думка», 1988. — С. 41.

<sup>12</sup> Жолтовський ПМ. Вказ. праця — С. 18.

<sup>13</sup> Краткое описание Киево-Софийского собора и монастыря. — К, 1825. — С. 55-60.

фрагмент із вівцями, який П. Жолтовський помилково, на нашу думку, відніс до пейзажу, де «пасуться отари овечок»<sup>14</sup>. Хоча одразу видно, що овечки не пасуться, а зосереджено дивляться вгору на фігуру Христа, нині втрачену.

Навпроти цього вікна на арочному виступі над гарно збереженим фризом, де змалювано пейзаж із дерев та ялинки, зображено композицію, що зазнала великих втрат живопису. На її фрагменті у нижньому лівому кутку простежується постать вершника, а у правому верхньому кутку, ймовірно, розміщені фігури двох архангелів зі стрічкою над головами, де колись був напис. З огляду на те, що композиція межує із сценою «Страшного суду», можна припустити, що сюжет присвячений зламу однієї (четвертої?) із печаток. Це апокаліптичне дійство супроводжувалося появою вершника на коні певного кольору [Об. 6:1 -7] й передувало безпосередньо Страшному суду. На нашу думку, ця композиція є складовою сцени «Другого пришестя Христа» (тому вона не зазначена в «Короткому описі» окремо), що впливає як із її змісту, так із схеми розташування, бо друга бічна частина загального дійства також симетрично переходить на арочний виступ. Над проходом до південних хорів збереглася нижня частина композиції «Бог-Отець, що роздає янголам труби». Добре видно нижню частину престолу, з правого боку — схилену постать янгола із трубою, нижче, ймовірно, зображено спостерігача, Іоанна Богослова у молитовній позі, автора «Апокаліпсису». Фрагмент напису, що пояснює композицію, починається зі слова «Труби».

Навпроти цієї композиції, у ніші наступного вікна, в оточенні янголів вміщено Бога-Отця із трикутним німбом, від якого відходить Святий Дух у вигляді голуба. Вікно фланкують сцени на євангельські сюжети (по три з кожної сторони), відокремлені написами. З одного боку — верхня композиція: на тлі архітектурної споруди зображено групу дорослих та дітей, у правому верхньому кутку на хмарі сидить Христос. Середня композиція: на тлі архітектурної споруди зображено Христа, що простягнув руки до людини, яка, очевидно, намагається встати із труни («Воскресіння Лазаря»?). Ідентифікувати нижню композицію не виявляється можливим. З другого боку вікна у верхній композиції на тлі міського муру зображено натовп людей, перед яким стоїть людина у блакитному вбранні, у лівому верхньому кутку скоріше домислюється, ніж читається постать Христа, рівно як і в середній композиції, де збереглося Його погруддя, або ж у нижній композиції, де Христос зображений на одній вертикалі із верхніми сценами. Загалом композиції не ідентифікуються, написи збереглися фрагментарно, хоча можна припустити, що у більшості випадків представлено «явлення» Христа після Воскресіння.

Над арочним проходом до центральної частини західних хорів розташована монументальна сцена, де вгорі було зображено Бога-Отця (сюжет не зберігся), від Його престолу стікає кризь місто ріка. На фрагменті добре видно міський мур, браму, ріку та гурт праведників, що прямує до міста. Ліворуч стоїть Спаситель із мечем, що виходить із Його вуст, та з сімома зірками в руці (зберіглася нижня частина фігури Христа). Обабіч Нього зображено сім світильників із запаленими свічками. Біля ніг Христа лежить Іоанн Богослов. Отже, ліва частина композиції відтворює початок «Об'явлення Іоанна Богослова» [Об. 1:12,13,16,17], права — його закінчення, Місто Боже Горній Єрусалим [Об. 22:1,3] Таким чином, якщо проаналізувати зміст південно-західного компартимента хорів, то можна стверджувати, що тут розміщено апокаліптичні сцени та їх старозавітні прообрази — нищівні кари людства за гріхи: «Всесвітній потоп», «Загибель Содому і Гоморри», «Вигнання з Раю» (не зберіглося), що, загалом, є типовим для західної частини храмів.

Проте, кульмінацією стінописної програми хорів XVIII ст. є монументальна композиція, яка була поновлена із внесенням відповідних коректив у XIX ст. Її центральна частина знаходиться на склепінні західної галереї, а бічні спадають до південної та північної арок. Отже, на хмарі на золотому тлі зображено Богоматір у позі Оранти із немовлям Ісусом у лоні. Богоматір оточують Архангели, Янголи, Начала та Сили Небесні. На композиції із північного боку представлені пророки і праотці, що замість втрачених при поновленні атрибутів тримають сувої: пророк Захарія із підписом (мав світильник із сімома свічками); пророк Гедеон із підписом (мав зрошене руно), далі залишено порожнє місце, на якому було зображення праведника Ноя із ковчегом

<sup>14</sup> Жолтовський П.М. Вказана праця. — С. 42.

(відсутнє, ймовірно, 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: Іоанн 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 Іезикиїль (мав затулені врата); пророк Варлаам (мав зірку); пророк Давид (при ньому Спаситель у сонячному диску); патріарх Іаков (мав драбину). Як і в попередньому випадку атрибути пророків та праотців при поновленні замінені на сувої. До цієї композиції прилягали зображення у ніші вікна (ніша не зберіглася при переплануванні) та обабіч нього — фігури царів у вінцях: Соломона (з південного боку) та Єзекія (з північного боку). У втраченій ніші вікна було намальовано сяючого Святого Духа та емблематичні зображення, на жаль, невідомі. Під центральним вікном, що у XVIII ст. мало хрестоподібне планування, було представлено сцену із Богоматір'ю в позі Оранти, праворуч Неї знаходились зображення Архангелів та Янголів, ліворуч — зображення Архієреїв, Князів та натовпу людей. Проти центрального західного вікна на великій арці було намальовано «град, що сходить з небес» — Горній Єрусалим (композиція не зберіглася).

Всі вищенаведені композиції центрально-західної частини хор, на нашу думку, концептуально об'єднані із фігурою Богоматері на золотому тлі (в зеніті склепіння західної галереї хор). Більше того, ця загальна композиція перегукується й навіть має прямі аналогії із Храмовою іконою, що оздоблювала бароковий іконостас 1747 р., отже, на час розписів хор вже перебувала у соборі. Аналіз живописного циклу хор дозволяє дійти висновку, що зображена тут Богоматір виступає сполукою двох світів: горнього і дольного (як і Велика Оранта у головному вівтарі), аналогом Церкви (Земної й Небесної), персоніфікацією Софії, як і на Храмовій іконі в іконостасі. Не випадково ці зображення нібито «віддзеркалюють» одне одного.

Таким чином, у Софійському храмі, поряд із привнесеною «імперсько-соборною» традицією, продовжувала реалізовуватися софійна програма розписів у ракурсі національного сприйняття релігійного феномена Софії. Причому всі розписи XVIII ст. (навіть трансплантовані великодержавні ідеї<sup>1</sup>) були виконані у мистецько-художньому стилі «українське бароко», котрий був настільки не до вподоби великоруським прихильникам класицизму, що нищився за будь-якого приводу.