

ТОПОСИ УКРАЇНИ

Надія НІКІТЕНКО

БЛАГОВІЩЕННЯ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ

Софія Київська є найдавнішим і найбільш повним образним утіленням Благої Вісті, що збереглося на східнослов'янських теренах. Благою Вістю про прихід сюди Спасителя провіщало вже саме 13-и-баневе завершення давньої Софії, оскільки сакральна семантика числа 13 асоціювалась як із Христом і 12-ма апостолами, так і з Богородицею. З числом 13 пов'язана символіка Богородичного Акафіста, який складається з 13-ти кондаків і 12-ти ікосів (кондак є темою, ікос – її розвитком). Кондаки (строфи з “алілуя”) присвячені Христу, ікоси (з “радій”) – Богоматері. Однак останній, 13-й кондак, що теж закінчується строфою “з алілуя”, звернений не до Христа, а до Богоматері, до того ж він, як найбільш значимий, читається тричі. У цьому вбачають символ втілення Христа і Спасіння людства через Богородицю¹.

У Софії Київській збереглось і найдавніше у вітчизняному образотворчому мистецтві зображення Благовіщення Богородиці – цій події тут присвячено три сюжети, один мозаїчний і два фрескових. Центральне місце серед них належить мозаїчній сцені на стовпах тріумфальної арки – тут Благовіщення акцентує явлення Христа у світ і початок історії Спасіння. Богородиця за вченням Церкви – це врата Господа, тож фланкуючи вхід у вівтар, Благовіщення акцентує слова псалма: “Ось врата Господа; праведні ввійдуть в них” (Пс. 117:20); цей текст читався на Стрітіння та Введення у храм². Уже всі мозаїки тріумфальної арки церкви Санта Марія Маджіоре в Римі (V ст.) ілюструють ті моменти з життя Богоматері, в яких Вона виступає неосодмінною посередницею Викуплення.

На софійській мозаїці Богородиця й архангел Гавриїл зображені на відстані один від одного, проте композиція сприймається як єдине ціле, і вівтарний простір не розриває, а навпаки – поєднує обидві її частини. На північному стовпі тріумфальної арки зображено у стрімкій ході архангела Гавриїла, на південному – Діву Марію з клубком прядыва, яке вона готувала для завіси Єрусалимського храму. Щойно зійшовши з небес, архангел благословляє Діву, спираючись лівою рукою на посох посланця. У потужному порухові здійснено його крила, здуто зустрічним вітром поділ плаща. Стрімку ходу позначено складною грою ліній розмаяних фалд світлосяйного вбрання небожителя. Обабіч німба читається грецький напис: ім'я – “Архангел Гавриїл” і його вітання Діві – “Радій, Благодатна, Господь з Тобою”. У тон світлого вбрання архангела цей напис, на відміну від усіх інших написів при мозаїках собору, викладено не темними, а білими літерами на золотому тлі, що народжує зриме відчуття світлої, радісної Вісті. Звертає на себе увагу і розташування літер у титулі Гавриїла: воно зумовлює читання слова “архангел” спочатку згори донизу, потім – зліва направо, тобто хрестоподібний рух зору. На мою думку, це, по-перше, означає початок тексту хрестом, що є притаманним візантійській традиції (як бачимо це, наприклад, у софійських написах над Орантою і Євхаристією), а, по-друге, знаменує сам благословляючий жест архангела і, зрештою, інспірує глядача на аналогічного змісту молитву Богородиці, яку він розпочинає хресним знаменням.

Діва Марія злегка схилила голову в бік архангела, дослухаючись до його слів і отримуючи принесену ним Благодать. Водночас сповнений суму погляд Марії спрямовано на глядача, що означає зверненість її як до Бога, так і до людей. Над лівим плечем Марії читається напис – титул “Матір Божа”, над правим – “Це раба Господня, буде мені по слову Твоєму”. І тут компонування напису вельми незвичне, бо літери титулу Богоматері розміщено не обабіч німбу, як звичайно, а над лівим плечем, що, на мою думку, відчутно передає потаємний діалог між архангелом і Марією, замкнений у рамки їхніх титулів. На Марії – плащ-мафорій насиченого синього кольору з трьома хрещатими золотими зірками, дещо світліший синій хітон, червоні чобітки. Від здійсненої лівої руки з клубком пурпурового прядыва до опущеної долу правої з веретеном тягнеться навскіс постаті червона нитка. У силуеті, фронтальній позі, величю

спадаючих бганках убрання, легкому нахилі голови на знак прийняття Благодаті передано спокійну покірність волі Бога.

Софійське Благовіщення загалом відповідає іконографічній традиції, виявляючи, як вважав В. Лазарев, лише дві індивідуальні особливості: широко розведені руки Марії та позу архангела, який ступає не лівою, як звичайно, а правою ногою³. Всупереч думці В. Лазарева, який вважав, що хода архангела набирає через це “важкого характеру”, гадаю, що енергійно висунута вперед нога Гавриїла якнайкраще передає стрімкий рух благовісника назустріч Марії, позначений також драпіровками його вбрання. Тим не менше, вважаю, що основними чинниками оригінальної іконографії софійського Благовіщення стали ідейні запити, пов’язані з місцевим замовленням. Досить поглянути на постать архангела Гавриїла, аби побачити, що її абрис нагадує собою ініціал К, яким починається грецьке слово “Господь” (Κυριου). Ось підґрунтя для такого тлумачення: у середньовічних рукописах, зокрема візантійських, традиційними є заголовні ініціали, в які вкомпоновано людські фігури, або ж останні трактуються як самі ініціали. Така іконографічна трактовка софійської мозаїки означає Втілення Господа через Його Слово, принесене архангелом.

В образі Діви Марії акцентовано клубок червоного (пурпурової) прядива, від якого тягнеться нитка до веретена. Пурпурове прядива, з якого тчеться тканина храмової завіси, є образом “прядіння” в утробі Богоматері плоті Христа, Який став Тілом Церкви. Нитка – дуже давній символ сутнісного зв’язку, в тому числі духовного з матеріальним, неба і землі. Так само і веретено є символом зв’язку двох світів, духу і матерії.

Символічно тотожною веретену є мандорла – мигдалеподібний ореол, оскільки вона утворена через взаємоперетин і взаємопроникнення двох кіл (світів). У мандорлі зазвичай зображали Христа, Богородицю або Богородицю з немовлям. Зрозуміло, чому в софійському Благовіщенні нитка, пов’язуючи небесне з земним, тягнеться згори дотолу.

Прикметно, що нитка прокреслює навскіс постать Марії, перетинаючись з її поясом. У християнстві пояс є символом служіння Богу: “Нехай підперезані будуть вам стегна, а світильники позасвічувані!” (Лк. 12:35). Апостол Павло назвав пояс символом правди у броні праведності: “Отже, стійте, підперезавши стегна свої правдою в броні праведності” (Еф. 6:14).

Тому біблійний вираз “підперезати стегна” означає готовність до змін, до шляху боротьби за істину.

Ідейна образність мозаїчного Благовіщення відповідає духовним запитам нового “народу Божого” – люду Русі, який щойно став на шлях Спасіння. Можна з певністю сказати, що софійське Благовіщення є вражаючою за силою емоційного впливу духовною маніфестацією відправного моменту історії Спасіння – Втілення Господнього через Богородицю і початку хресного шляху Христа. Вражає глибокий психологізм лику Марії, очі якої випромінюють трагізм материнської жертвності, класична гармонія ліній, симфонія фарб, що дозволяє віднести цей образ до шедеврів світового мистецтва.

Класичні ремінісценції відчуваються також в образі архангела Гавриїла, вісника тайн Божих, який віщує Спасіння. Його просвітлений образ дозволяє згадати слова св. Андрія Критського (кін. VII – поч. VIII ст.), наведені св. Димитрієм Ростовським: “Архангел не только благовествует радость, но радость обитания Творца в Деве”⁴.

Ще дві сцени Благовіщення введено до розлогого протоевангельського фрескового циклу дияконика св. Софії. Сюжети цього циклу бралися з надзвичайно популярного за середньовіччя апокрифічного Протоевангелія Якова, написаного, як вважають, у II ст. від імені брата Ісуса і сина Йосифа від першого шлюбу, очільника Єрусалимської Церкви⁵. Один із найраніших протоевангельських циклів зустрічається в церкві Санта Марія в Кастельсепріо (VII ст.), де його розмішено у східній апсиді храму, який у плані являє собою триконх. Серед візантійських пам’яток XI ст. протоевангельський цикл представлено в південній частині нарфіка церкви Успіння Богоматері в Дафні⁶.

Цей цикл багаторазово зустрічається і в давньоруських храмах, причому найчастіше він локалізується в північних апсидах (жертвниках): у соборі Рідзв Богоматері Антонієва монастиря 1125 р., у церквах св. Георгія у Старій Ладозі III чверті XII ст. та Благовіщення на Мячині 1189 р., Спаса Нередиці 1198–1199 р. Сюжети даного циклу підбиралися довільно, відповідно до інтересів замовників розписів, проте, як правило, акцентувалися теми євхаристійної жертви та Втілення. Тому розміщення протоевангельського циклу в жертвнику, де правиться обряд проскомідії з видучанням жертвного Агнца з просфори, вважають найдоречнішим⁷.

Крім того, протоевангельський цикл зустрічається у межах віми і наосу (церква Успіння на Волотовому полі), на хорах (церква Феодора Стратилата на струмку), на західній стіні північного і південного нефів (Спасо-Мирозький і Снетогорський монастирі у Пскові). Цікаво, що у Спасо-Мирозькому монастирі середини XII ст. для цього циклу було відведене ізольоване приміщення південно-західного кутового компартименту⁸. Не виключено, що це приміщення відіграло роль індивідуальної молитовні, призначеної для замовника храму.

Отже, протоевангельський цикл Софії є незвичним для розпису дияконика, що зазначив свого часу В. Лазарев, котрий побачив у цьому прагненні Ярослава Мудрого пом'янути в стінопису собору свою мачуху Анну, дружину Володимира Святославича, а також власну дружину Ірину, яка прийняла в чернецтві ім'я Анни⁹. Думка В. Лазарева про зв'язок присвячення дияконика з інтересами замовника храму є вельми конструктивною, тим більше, що дослідники давно звернули увагу на таку особливість південної частини храмів, де містилися дияконіки. Наприклад, Н. Кондаков, І. Толстой та О. Успенський відзначали, що своєрідний підбір святих у південній наві Спаса Нередиці "вказує на різних членів княжої сім'ї"¹⁰. У Палатинській капелі в Палермо, на південній стіні, навпроти королівської ложі, розташовано ті сцени євангельського циклу, які прославляли королівську владу. На королівську ложу було також орієнтовано зображення святих покровителів королівської династії¹¹. У Софії Константинопольській царські портрети відповідно до простеженої традиції розміщено у південній частині храму: Константин і Юстиніан перед Богородицею (др. пол. X ст.), Константин IX Мономах і Зоя перед Христом (1034–1042 р.), Іоанн II Комнін та Ірина (1118 р.), Олексій I Комнін (1122 р.).

Річ у тім, що посвячення диякоників відображує їхню функціонально-церемоніальну роль і відповідну їй літургізацію декоративної програми. З візантійських і давньоруських джерел відомо, що в дияконіку правляче подружжя слухало літургію і причащалося¹². Не випадково автограф Володимира Мономаха виявлено в Софії Київській на стовпі дияконика, неподалік від давнього південного входу в собор; через цей вхід, згідно з церемоніалом, входило в собор правляче подружжя. Саме тому, як вважаю, біля південного входу написано фреску "Константин

і Єлена обабіч хреста” – даний сюжет, як відомо, є прозорою алюзією на подружжя храмоздателів. Ось чому патрону державців – архістратигу Михаїлу – присвячено дияконіки каппадокійських храмів¹³.

Ця ж особливість простежується у присвяченні архангелу Михаїлу дияконіків давньоруських храмів, пов’язаних з княжим будівництвом: церква св. Георгія у Старій Ладозі. Спасо-Преображенський собор у Пскові. Патрону замовника Києво-Кирилівської церкви XII ст. князя Всеволода-Кирила Ольговича присвячено дияконік цієї церкви, причому акцент у його розписі поставлено на сценах із зображенням царя: “Св. Кирило вчить царя”, “Св. Кирило вчить у соборі”, Св. Кирило та імператор на курульному стільці”. Логіка в підборі й розподіленні сюжетів є характерною рисою візантійського мистецтва, особливо столичного, адже декорування храмів відповідало чітким теологічним і церковно-політичним вимогам.

Відтак стає зрозумілим розміщення софійського протоевангельського циклу саме у дияконіку, адже Богородиця – Цариця Небесна – вважалася покровителькою державців, будучи по батькові від роду царського, а по матері – архієрейського.¹⁴ Тож не випадково біля входу в дияконік Софії Київської фігурує фрескове зображення Богоматері Оранти – зміст цього образу розкривають слова патріарха Фотія в його гомілії на відкриття Нової Базиліки в Константинополі: “Діва, яка здійняла за нас чисті руки, посилаючи царю спасіння і на ворогів подолання”¹⁵.

У “Слові на Благовіщення” імператор Лев VI Мудрий, прадід київської княгині Анни, дружини Володимира Хрестителя, іменує Богоматір імператрицею, якій цар зобов’язаний своїм царством¹⁶. Таке розуміння образу Богородиці було принесене в Київ оточенням Анни, яке складало представники візантійської культурної еліти. Саме Богородиці було присвячено зведений Володимиром перший храм загальнодержавного значення – церкву Богородиці Десятинну. Київський митрополит-“русин” Іларіон, сучасник створення Софії Київської, звертаючись до князя Володимира, мовить, що Десятинна церква є свідченням благовір’я князя, містобудівну справу якого завершив його син Ярослав. У цьому контексті митрополит згадує закінчення Ярославом починань Володимира: св. Софії, київських укріплень і, зрештою, створення ним церкви Благовіщення Богородиці на Золотих воротах. Зведення Благовіщенського храму означало, за

словами Іларіона, покровительство Богородиці Києву і його мешканцям – “люди твоя і град святий всеславний”. Привітання архангела Богородиці Іларіон переадресовує Києву: “Радій, благовірний граде, Господь з тобою!”¹⁷. Відтак Богородиця стає уособленням Києва, а її Благовіщення – запорукою його Спасіння.

“Слово” Іларіона дає нам ключ до розуміння ідейної програми стінопису дияконика, яка, безперечно, відобразила в собі універсальні (релігійні) та місцеві (київські церковно-політичні) запити. Це дозволяє розглядати живопис дияконика Софії в актуальному для тих часів контексті прославлення рівноапостольного діяння княжого подружжя хрестителів Русі – Володимира й Анни, причому цей контекст не є автономним, оскільки він тісно переплетений із суто релігійним тлумаченням циклу. Даний контекст логічно пов’язується з присвяченням дияконика праведному подружжю Богоотців Іоакима й Анни, яке дарувало світові Богородицю – Церкву. Не випадковим є і перегук імен святої Анни та княгині Анни, позаяк за середньовіччя цьому надавали особливого значення.

На користь такого тлумачення фрескового циклу свідчить уже сама специфіка підбору його сюжетів. Їх розміщено попарно у чотири реєстри, і вони традиційно читаються як книга: зліва направо і зверху вниз. Тут розміщено сцени “Благовістія Іоакиму” (втрачена), “Благовістія Анні”, “Зустріч біля Золотих воріт”, “Різдво Богородиці”, “Обручення Марії та Йосифа”, “Благовіщення біля колодязя”, “Благовіщення біля прядки”, “Цілування Марії та Єлизавети”; на південній стіні віми – ще дві сцени: “Введення у храм”, “Вручення Марії кокцину і пурпуру”.

Сюжетний репертуар циклу відповідає церковним відправам на Різдво Богородиці і на Благовіщення, що наголошує на темі народження Церкви, уособленої образом Богоматері. Ідейною домінантою в іконографічній програмі є Благовіщення, інспіроване пафосом просвітництва. Можна вважати, що протоевангельський цикл у даному разі є прообразом подій хрещення Русі, народження її Церкви. Такий підхід до тлумачення живопису спирається на основний світоглядний принцип середньовіччя, коли світ сприймали символічно подвоєним і для кожної значної історичної події шукали і знаходили сакральний прецедент. У такому разі не важко помітити, що в софійському циклі присутні теми Благовіщення,

Стрітєння, Різдва, Обручення і вищої місії, що асоціюється з життєдіянням христителів Русі.

І все ж темі Благовіщення надане особливе місце, адже її розвивають чотири сюжети, які розпочинають і завершують собою стінопис апсиди. Три перших поступово підводять до кульмінаційного, найбільш значущого – “Благовіщення біля прядки”. Верхні дві сцени, які ілюструють Благовістя Богоотцям Іоакиму та Анні, ті події, що стоять на перетині Старого та Нового Завітів, Закону і Благодаті, символічно прообразують Благовіщення Богородиці, яке ілюструють дві сцени – Благовіщення біля колодязя та Благовіщення біля прядки. Перша з них втілює сюжет з Протоєвангелія Якова і називається “Предблаговіщенням”, оскільки вказує момент, що безпосередньо передує Благовіщенню, є прелюдією до нього.

На софійській фресці подія відбувається на тлі гірського ландшафту. Богоматір стоїть біля круглого колодязя, в який занурює маленьке відерце на мотузці. Заскочена несподіваною вістю з небес, Марія перелякано озирається на архангела, зображеного на сегменті неба, розкритою в бік архангела долонею лівою руки вона приймає послану їй Благодать. Фреску писав талановитий майстер, який лаконічними художніми засобами зміг передати гострий психологізм моменту.

У нижньому регістрі розміщено ідейно пов'язані між собою сюжети – “Благовіщення біля прядки” та “Цілування Марії і Єлизавети”. Перша сцена ілюструє сюжет Євангелії від Луки: архангел Гавриїл приніс Діві Марії Благу Вість про майбутнє народження нею Спасителя. “І, ввійшовши до неї, промовив: “Радій, благодатная, Господь із Тобою! Ти благословенна між жонами!”. Вона ж затривожилась словом, та й стала роздумувати, що б то значило це привітання” (Лк. 1:26–38). Фресковий сюжет позначений монументальністю і лаконізмом, що надає сцені ієратичної значущості. Дія відбувається в палаті; Марія стоїть з рукоділлям на тлі прочинених дверей з відсунутою завісою, трохи обернувши голову до архангела, жест її рук повторює наявний у мозаїчному Благовіщенні. Так само і архангел, як у мозаїці, стрімко наближається до Марії, ступаючи з правої ноги; повторено і його жест. Подібність незвичних для іконографії цієї сцени жестів персонажів і руху архангела в мозаїці і фресці свідчить про їхню особливу значущість у програмі розпису. Самозаглиблений погляд Богоматері відобра-

жає роздум з приводу привітання архангела і водночас покірність волі Божій.

Наступний за цим сюжет “Цілування Марії і Єлизавети” вражає своїм ліризмом, зворушливою щирістю і людяністю. Він є визнаним мистецьким шедевром. Ніжно обійнялись і приголубилися чарівними ликами Марія та Єлизавета, радісно відчуючи своє майбутнє материнство. В Євангелії від Луки Єлизавета повторює і цим підтверджує Благую Вість: “Благословенна ти між жонами і благословенний плід утроби твоєї” (Лк. 1:42). З-поза дверей, відсунувши завісу, визирає служниця, уважно прислухаючись до слів Єлизавети. Грецькі Псалтирі тлумачать зустріч Марії та Єлизавети словами 84 псалма: “Милість та правда спіткаються, справедливість та мир поцілуються” (Пс. 84:11). Правда – то Єлизавета, яка народила Івана Предтечу – проповідника виправдання; мир – то Богоматір, яка народила Примирителя. У них зійшлися Старий і Новий Заповіти, настало єднання правди і миру¹⁸.

Зустріч старого і нового, Закону і Благодаті, стала запорукою хрещення Русі, як це трактовано митрополитом Іларіоном у його “Слові”. Тож, реалізуючи ідею розбудови нової Русі через ідею розбудови Володимиром і Ярославом Києва, Іларіон завершує свій пасаж Благою Вістю про прихід Спасителя: “Радій, благовірний граде, Господь із тобою!”. У цих словах, на мое переконання, – те значення Благовіщення, яке втілене в ідейній програмі Софії Київської.

ПРИМІТКИ:

¹ Нікітенко М. На зорі християнського Києва // Лаврський альманах. Вип. 10. К., 2003. С.47-49.

² Пор. Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. М., 2000. С. 24.

³ Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 125.

⁴ Св. Димитрий Ростовский. Жития святых. Кн. VII: Мари. День двадцать пятый: Слово на Благовещение Пресвятыя Богородицы. К., 1999. С. 470.

⁵ Апокрифы древних христиан. Исследования, тексты, комментарии. М., 1989. – С. 106-107.

⁶ Лазарев В.Н. История византийской живописи. Кн. 1: Текст. М., 1986. С. 39, 93.

⁷ Царевская Т.Ю. Новгородская монументальная живопись второй половины XII века. Росписи церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Диссертация... канд. искусствоведения. М., 1993. С. 48, сл.; Пивоварова П.В. Фрески церкви Спаса на Передне в Новгороде: Иконографическая программа росписи. СПб., 2002. С. 52, сл.

- ⁸ Сарабьянов В.Д. Стилистические основы фресок Антониева монастыря // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. – СПб., 1997. – С. 67.
- ⁹ Лазарев В.Н. Мозаики... С. 51.
- ¹⁰ Успенский А.И. Фрески Спаса Передницы. М., 1910. С. 13.
- ¹¹ Лазарев В.П. История... – С. 116-117.
- ¹² См. Никитенко Н.Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. К., 2004. Вып. 2. С. 202-203.
- ¹³ Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладogi. М., 1960. С. 29.
- ¹⁴ Див. Св. Димитрий Ростовский. Вказ. пр. Кн. 1: Сентябрь. К., 1998. – С. 176.
- ¹⁵ Див. Айналов Д., Редип Е. Киево-Софийский собор: Исследование древней мозаической и фресковой живописи. СПб., 1889. С. 40-41.
- ¹⁶ Див. Лазарев В.П. История... – Кн. 1. – С. 73.
- ¹⁷ Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М., 2001. С. 108.
- ¹⁸ Там само. – С. 132.