



Орест МАКОЙДА

ВИТОКИ ТЕМИ СТРАСТЕЙ ХРИСТОВИХ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ. МОНУМЕНТАЛЬНІ РОЗПИСИ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ

Розглядається генезис теми Страстей Христових у мистецтві Київської Русі. Проводиться детальний аналіз монументальних творів Софії Київської, що втілюють страсну тематику. Для порівняльної характеристики пасійних творів залучені визначні монументальні та рукописні твори візантійської доби.

Ключові слова: Страсті Христові, візантійський, фрески, монументальний, мініатюра, іконографія.

© О. МАКОЙДА, 2016

Генезис страсної теми в українському мистецтві розпочинається з прийняттям у 988 році християнства на теренах Київської Русі. Разом з будівництвом перших християнських храмів місцеві майстри почала переймати візантійські традиції, які були сформовані в часи розвитку середньовізантійського мистецтва (VIII—IX ст.). У цей період у Візантії вже були розроблені основні канони богослужіння, іконопису, будівництва та оздоблення церков, за якими встановлювалися правила зображення святих, композицій на старозавітні та євангельські теми. З початком відвідин у 30-х рр. XI ст. грецьким митрополитом Русі для урочистого богослужіння постала необхідність зведення великого кафедрального собору. Тому князь Ярослав вирішив збудувати у Києві величний храм. На місці розгрому печенігів під Києвом у 1037—1042 рр. був збудований собор Святої Софії Київської. При зведенні храму, а потім при його внутрішньому оздобленні Ярослав запрошував не тільки грецьких майстрів, але й місцевих художників-іконописців. Загальна схема декорування храму нагадує константинопольські зразки [8, с. 169—186].

В архітектурі візантійського храму X і XI ст. були певні особливості. Стіни ззовні та всередині, а також підлога покривалися дорогим різнокольоровим мармуром та інкрустаціями. Склепіння підтримувалися мармуровими, порфіровими та алебастровими колонами. Куполи, вівтарні абсиди і стіни були вкриті мозаїками та фресковим живописом на золотому або темно-синьому (чи блакитному) тлі. Вузькі поля стін, простінків і віконних арок заповнювалися різноманітним орнаментом, який також був обрамленням для окремих фігур та цілих композицій. У куполі, який нагадував небесний звід, зображувався Господь Вседержитель, у вівтарі — Божа Матір, а на стінах — події Старого та Нового Завіту. Загалом живопис храму мав представляти старозавітну історію роду людського і спокутування його хресною смертю Ісуса Христа; тому на стінах часто зображувалися Страсті Христові. Колони під склепінням покривалися зображеннями святих мучеників з хрестами в руках, що символізувало їх як стовпів церкви [2, с. 13—27].

У візантійському храмі була прийнята чітка ієрархія зображення святих образів та євангельських сцен. Одна із важливих зон храму присвячувалася розповіді про земне перебування Ісуса Христа. Найчастіше у такій зоні зображали празниковий цикл, у який також входили страсні сцени. Цикл празників був сформований шляхом поступового відбору розповід-

них сцен із Нового Завіту. Швидше за все у мозаїчних ансамблях, які виникли відразу після відновлення іконошанування, не було празникового циклу. Однак, у X та XI ст. суворі ідеали раннього етапу післяіконоборчого періоду децю пом'якшали. Адже, відомо, що на перших етапах становлення іконопису його піддавали строгим канонам, які б чітко наслідували встановлені Вселенськими Соборами приписи.

У храмі Хосіос Лукас (Фокіда)¹ з мозаїками XI ст. у наві розташовані чотири житійні сцени, а ще чотири сцени — укомпоновані у нартексі. Створений у тому ж столітті ансамбль Неа Моні на Хіосі² включає вісім сцен у наві та шість у нартексі. У церкві Успіня Богородиці (Дафні, поблизу Афін) кінця XI ст. зображено тринадцять празникових сцен у наві та додатково хрестологічний та богородичний цикли у нартексі. Процес поширення празникового циклу можна прослідкувати ще й по церковній літературі того часу. Число празників збільшується з семи до десяти, дванадцяти, шістнадцяти і навіть вісімнадцяти композицій, а з XII ст. цей цикл досягає найвищої межі свого розвитку [10, с. 53—66].

Класичний празниковий цикл XI ст. складався з дванадцяти сцен: «Благовіщення», «Різдво», «Стрітєння», «Переображення», «Воскресіння Лазаря», «В'їзд у Єрусалим», «Розп'яття», «Воскресіння», «Зішестя в ад», «Вознесіння», «Зішестя Святого Духа» та «Успіня Богоматері». На початкових стадіях у живописний цикл до житійного ряду часто додавали декілька зображень, які представляли історію Страстей Христових — це були «Тайна Вечеря», «Вмивання ніг», «Поцілунок Юди», «Зняття з хреста» і «Увірування Хоми». Згодом страсні сцени розвинулися у більший та самостійний цикл. До їхнього кола долучалися все нові й нові сцени, які зображували хресну ходу Спасителя. В окремих випадках пасійні сцени гуртували окремо від загального житійного циклу, ставлячи акцент на особливому драматичному звучанні цієї групи творів.

До празникових сцен, які набули розвитку, відносяться й епізоди дитинства Христа, історія Марії та Йосипа, «Поклоніння волхвів», «Втеча у Єгипет») та Хрис-



«Зішестя в ад», 1042—1056 рр., мозаїка монастиря Неа Моні, острів Хіос, Греція

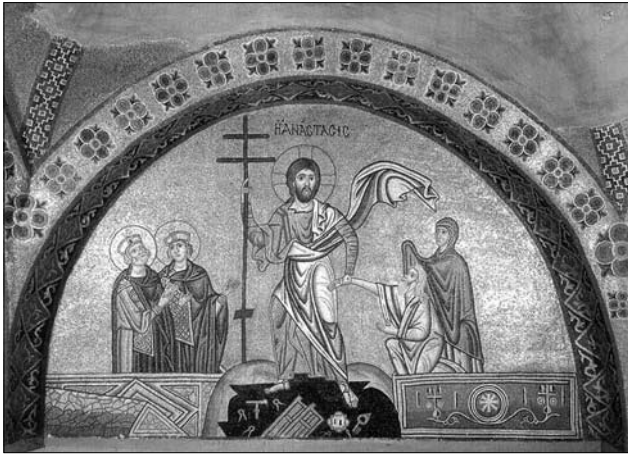
тові проповіді (цикл чудес та притч). Слід відзначити, що лише страсні сцени зображувались як рівноцінні дванадцятьом празниковим композиціям. Поступове збільшення хрестологічних сцен (у наві) згодом привело до розпаду літургічного циклу празників, оскільки їх образи поглинулися повнішим ілюстративним циклом, який зберіг тільки незначні риси ієрархічних програм X та XI століть. Особливостями, що збереглися впродовж XII та наступних століть, стали відділення «чудес» від празникового циклу, акцентування на сценах «Розп'яття» та «Воскресіння» як на двох ключових моментах хрестологічного циклу [10, с. 50—53].

Рівень відчуття візантійськими майстрами реальності храмового простору можна оцінити завдяки наступному факту. У глибоких нішах ніколи не розташовували ті сцени, які мали зображати фронтально і які не включали в себе протиставлення чи співвідношення двох різних груп. Саме тому ми не знайдемо у глибоких тропках наоси ні «Вхід у Єрусалим», ані «Розп'яття», ані «Зішестя в ад». Ці сцени потребували пласкої основи, саме тому їх переносили у трансепт чи нартекс. На виключення з циклу композицій в глибоких нішах таких сюжетів як «Розп'яття» та «Зішестя в ад» могло вплинути й суто формальне судження — це надто витягнуті прямі обриси хреста, що були наявні в обох сценах. Названі сцени, такі як «Зняття з хреста», виглядали б на опуклій поверхні вигнутими чи деформованими.

Отже, сцени, яким не було місця у наосі, доводилося виносити у другорядні частини інтер'єру, наприклад, у трансепт чи нартекс. Якщо була така

¹ Осіос Лукас (грец. Ὁσιος Λουκάς) — монастир у Греції, розташований на західних схилах гори Гелікон. Заснований у другій половині X століття.

² Неа Моні (грец. Νέα Μονή — «новий монастир») — монастир на острові Хіос (Греція), заснований у першій половині XI століття.



«Зішестя в ад», перша пол. XI ст., мозаїка монастиря Хосіос Лукас, Фокіда, Греція

можливість, їх вміщували у люнетах, оточених мармуровим облицюванням стін. «Розп'яття» та «Зішестя в ад», зазвичай, зображали симетрично по відношенню до центральної осі, на повернутих до заходу стінах, які бачив стоячий лицем до сходу глядач. У храмах, де у наосі не було ніш та парусів, увесь евангельський чи страшний цикл доводилося представляти у трансепті. Такий спосіб компонування був характерний починаючи з XII ст. та пізніше.

Вже наприкінці X ст. у Константинополі утверджується нова художня система. Ікони, мозаїки та фрески були виразником глибокої духовності. Поступово виробляється новий стиль, у якому спіритуалізм набуває абсолютної переваги. У мистецьких творах фігури святих починають втрачати матеріальну важкість, живописне трактування поступається місцем лінійності. Колористична гамма втрачає легкість та стає більш насиченою. У книжковій ілюстрації утверджується мініатюрний, сформований на тонкій грі лінії стиль, який з часом переходить у монументальний живопис. Цей абстрактний, наповнений духовністю стиль, стає класичним виразником візантійської релігійності.

Після перемоги іконошанувальників був проведений цілий ряд заходів, направлених на утвердження культу ікон. Близько 843—847 рр. над Бронзовими воротами Великого палацу імператриця Феодора відновила ікону Христа, знищену імператором Левом III. У 867 р. апсида та склепіння Софії Константинопольської були оздоблені мозаїками — зображенням Богородиці з дитятком та двох архангелів.

Образ Богородиці разом з образом Христа став найпоширенішим у церковному малярстві. Іконошанувальники особливо вшановували образ Богомате-

рі, оскільки він був пов'язаний з догмою воплощення. У порівнянні з попередниками (прихильниками Орігена³, іконоборцями та монофізистами), іконошанувальники винятково підкреслювали людську природу Христа, звідси й пішов посиленій інтерес до циклу Страстей та поява образу мертвого Христа [5, с. 62]. Звідси також й особлива увага до сцени Воскресіння, яка багато раз зустрічається на сторінках псалтирів XI століття. Тема Страстей безпосередньо торкається земного життя Христа та досить глибоко відкриває його людську природу, яка в очах іконошанувальників була переконливим аргументом на користь його зображення на іконах.

Як засвідчують збережені пам'ятки, протягом другої половини XI ст. склалась нова система церковного розпису, яка ознаменувала найвищу межу в розвитку візантійського монументального мистецтва. Ця система протрималась з незначними відхиленнями близько трьохсот років і лише в XIII ст. почала піддаватися значним змінам.

Другу половину XI і наступне XII ст. прийнято вважати класичною епохою візантійського мистецтва. Саме у цей період досягають своєї завершеності тенденції, які формувалися у пізньомакедонському мистецтві. У результаті цього визріває особливий стиль, який протягом півтора століття характеризується особливою стійкістю та незмінністю. Причиною стабільності у мистецтві є той факт, що церковна та світська влада ретельно оберігають християнську ідеологію від нововведень. У цей час ведеться жорстка боротьба проти різноманітних єретичних впливів, на основі чого був виданий так званий «Синодик» — книга з переліком єретиків та вчень, що суперечать церковним догмам⁴.

У мистецтві утверджується урочистий вишуканий стиль, який є виразником глибокої релігійності. Найвиразнішим елементом живопису стає ледь помітна, майже абстрактна стилізована лінія. Особливою лег-

³ Оріген (грец. *Ὠριγῆνης*, лат. *Origenes Adamantius*; бл. 185, Олександрія — 254, Тір) — грецький християнський теолог, філософ, вчений. Засновник біблійської філології та автор терміну «Богочоловік».

⁴ Синодик (грец. *Συνοδικόν*) — так називався в грецькій церкві «правовірний чин», що читався в першу неділю Великого посту. Він складався з проголошення «анафем» єретикам і «вічної пам'яті» ревнителів християнської віри. Синодик був складений на основі протоколів Сьомого Вселенського собору і прочитаний в Константинополі у 842 році.

кістю та граційністю вирізняються фігури святих, які часто мають неприродно витягнуті пропорції. Їхні суворі та аскетичні лики передають надзвичайно глибоку духовність. При написанні ікон митці застосовують золоте тло, яке заставляє сприймати твір ніби поза певним простором та часом. Пишні архітектурні ландшафти на задньому плані, які використовувались у більш ранній період, набувають схематичної форми. Втрачаючи зв'язок з реальним світом, вони уподібнюються неймовірним фантастичним спорудам, які відіграють роль сценічної декорації. Кольорова гама творів наповнена густими, насиченими фарбами, відтінки яких нагадують дорогоцінні емалі. На зміну природній та довільній системі елліністичних рефлексів приходить локальна колористична палітра здатна відобразити своєрідне та ірреальне неземне світло.

Довершений візантійський стиль сформувався на основі столичного мистецтва та досяг найбільшого розквіту у Константинополі. З другої половини XI ст. це місто перетворюється на художній центр, від якого залежать майже усі провінційні області та національні школи. З константинопольським впливом ми зустрічаємось у Каппадокії, на Патмосі, Кавказі, у Київській Русі, Росії, Сербії, Болгарії, Італії та на Афоні [1, с. 43—53].

Відзначимо, що еволюцію стилю у живописі XI—XII ст. найлегше прослідкувати на основі давньої мініатюри, яка представлена рядом унікальних столичних рукописів. У середині XI ст. мініатюра відіграє особливу роль, адже поширення столичного мистецтва відбувалося завдяки рукописам, які проникали у найвіддаленіші куточки великої імперії [5, с. 88]. Власне мініатюри й були тими зразками, на котрих вчилися київські митці. Даючи оцінку монументальним творам Софії Київської, які втілюють пасійну тематику, неможливо обійтись без розгляду столичних манускриптів. Тільки знаючи основні засади константинопольського мистецтва, можна достойно оцінити те самостійне й нове, що криється у фрескових розписах Софійського храму. Тому, на нашу думку, необхідно розглянути ряд найвиразніших столичних пам'яток, які дають змогу визначити характерні риси візантійської художньої системи, і вже після цього розглядати фрески Софії Київської.

З великого числа ілюстрованих рукописів XI—XII ст. неважко виділити кілька десятків столичних манускриптів, що утворюють виразну стилістичну



«З'явлення Христа жінкам-мироносицям», 30-40-і рр. XII ст., фреска Спасо-Преображенського собору Мірожського монастиря, Псков, Росія

групу. Ця група, разом з окремими пам'ятками монументального і станкового живопису, дає цікавий доказовий матеріал для характеристики константинопольського мистецтва.

Мініатюра другої половини XI ст. продовжила пізньомакедонські традиції. Нові живописні тенденції, які намітилися у кінці X та на початку XI ст., досягли свого апогею в мистецтві епохи Дук та ранніх Комнінів⁵. Саме у цей період остаточно формується мініатюрний стиль. На відміну від рукописів X ст., нові мініатюри рідко займають цілу сторінку. Майже без обрамлення, у рідких випадках з вузькою рамочкою, вони розташовувались у вигляді крихітних зображень на полях та в середині тексту, утворюючи з ним композиційну гармонію. Мініатюри характеризуються особливою вишуканістю та надзвичайною легкістю декорування. Фігурки святих у творах позбавлені важкості, орнамент та ініціали вирізняються легким та ажурним характером, лінії уподібнюються тонкій павутині, а в колориті домінують найніжніші відтінки червоного кольору.

Серед групи столичних рукописів другої пол. XI ст. варто відзначити декілька найбільш класичних зразків, які істотно вплинули на розвиток мініатюри та монументального мистецтва в імперії та за її межами, зокрема на мистецтво Київської Русі. Передусім це

⁵ Період другої половини XI—XII ст. називається «комнінівським» від назви основної правлячої династії (Комнінів). Цей період характеризується найвищим розквітом мистецтва.



«Увірування Хоми», друга пол. XI ст., фреска церкви Успіня Богородиці, Дафні (поблизу Афіні), Греція

Псалтир 1066 р.⁶, який сьогодні знаходиться в Британському музеї. Невеличкі фігурки мініатюри, розташовані на полях, сприймаються надзвичайно легко та граційно. Композиційна довершеність, чіткість та вишуканість ліній високо характеризують техніку майстра. Ландшафт та архітектурні споруди передані з максимальним лаконізмом, замість конкретного просторового середовища автор використовує ірреальний простір, який передано фоном самого пергаменту.

Надзвичайно схожі за технічними та композиційними засадами до Британського Псалтиря є ще два столічні рукописи — це Євангелії з Національної бібліотеки Парижу та Національної бібліотеки Відня. Перше з них прикрашають витончені мініатюри, які розташовані у вигляді фризових композицій у тексті та на полях. Крихітні фігурки святих виконані з особливою довершеністю. Особливої уваги заслуговують фарби, які відображають ніжну та вишукану гаму світло-синіх, блідо-червоних та фіолетових тонів і ефектно контрастують з витонченою золотою штриховкою. Другу пам'ятку — Віденське Євангеліє, — за виключно високу мистецьку якість відносять до найкращих взірців візантійського рукопису. Його дрібні ілюстрації, що живописно розкидані по сторінках рукопису, виконані з особливою майстерністю. З точки зору іконографії, всі ці мініатюри щільно перекликаються з сирійською та палестинською традиціями [5, с. 89].

⁶ Рукопис виконаний Федором із Кесарії для ігумена Студійського монастиря св. Михайла.

Стилістично схожі до Лондонського Псалтиря та згаданих Євангелій ще ряд столічних рукописів третьої чверті XI ст.: Євангеліє із Синаксарем⁷ (Бібліотека Ватикану), «Слово Григорія Назіанзіна»⁸ (Бібліотека Грецького патріархату у Єрусалимі), фрагмент цього ж рукопису (Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург), Фізіолог з «Християнською топографією» Козьми Індікоплова⁹ (Євангелійська школа в Смірні) та фрагмент Синаксаря (Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург) [5, с. 89]. Спільною рисою усіх згаданих рукописів є стилістично наближені, віртуозно виконані мініатюри, які розташовані безпосередньо у тексті або на полях сторінки. Витончені фігури цих творів наділені особливою легкістю, в іконографії переважають східні, сирійсько-палестинські риси.

Для загального розгляду теми Страстей варто також розглянути дві Менології¹⁰ із національних бібліотек Відня та Парижа. Тут на яскраво синьому тлі зображено стоячі в ряд постаті святих. Витягнуті пропорції їхніх фігур та тонке делікатне лінійне опрацювання їхнього одягу особливо характерні для візантійського стилю третьої чверті XI століття.

У 70-х рр. XI ст. константинопольська книжкова мініатюра досягла найвищої досконалості. Про це найвиразніше свідчать декілька прекрасних зразків — це Новий Завіт (Діяння апостолів, Послання та Апокаліпсис), виконаний у 1072 р. для імператора Михайла VII Дуки; Псалтир (Російська національна академія Санкт-Петербург), написаний близько 1080 р. для Костянтина Багрянородного; та Єванге-

⁷ Синаксаре, синаксарій (грец. *Συναξάριον* — збірник, *συναγωγή* — збираю та *Συναξίς* — зібрання) — на початку означувалося зібрання віруючих на свято, а в подальшому — зібрання свідчень (свідощів).

⁸ Григорій Назіанзін Старший (374) — єпископ Назіанський, батько Григорія Богослова. Зачислений до лику святих, згадується у Православній церкві 1 (14) січня, в Католицькій 1 січня.

⁹ Козьма Індікопов, Індікоплевст (грец. *Κόσμος Ἰνδικολέουστης* — Козьма, що плавав в Індію) — Козьма Індікопов, візантійський купець, який написав богословсько-космографічний трактат «Християнська топографія» (прибл. 535 і 547). Він відхилив систему Птолемея і заперечував округлість Землі.

¹⁰ Менологія (грец. *Μηνολόγιον* — місяцеслов) — це книга у грецькій церкві, упорядкована по місяцям (по дням церковного року), яка розповідає про життя святих. Менологія використовувалась для домашнього та монастирського читання.

лія з монастиря Діонісіат на Афоні. Усі ці рукописи вийшли з царської майстерні. З поміж інших вони вирізняються надтонкими фігурними ініціалами.

Загалом усі згадані рукописи, які відносяться до третьої чверті XI ст., представляють найвищий рівень візантійського книжкового мистецтва. До кінця XI ст. було створено ще ряд прекрасних рукописів, однак якістю вони значно поступаються попереднім, вже згаданим манускриптам.

У мозаїчних композиціях та фрескових розписах XI ст. тема Страстей Христових зустрічається не так часто. Як ми вже зазначали, у самому Константинополі можна знайти лише символічні натяки на Христову смерть. Однак на периферії від Царгорода тема Страстей Христових зустрічається значно частіше. На віддалі від Візантійської імперії, у другій половині XI ст. відіало два прекрасні мозаїчні ансамблі монастирів Неа Моні на Хіосі та Хосіос Лукас у Фокиді, які цілковито дають уявлення про систему візантійського монументального малярства.

Заснування монастиря Неа Моні на острові Хіос пов'язують з правлінням імператора Костянтина Мономаха¹¹, імператрицями Зоєю¹² та Феодорою¹³, тому виконання мозаїки датують 1042—1056 роками. У нішах та трюмах наосу, а також внутрішньому нартексі розгортається празниковий цикл, що доповнюється декількома сценами Страстей. До пасійних творів входять: «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Зішестя в ад» (тромпи та ніші), «Воскресіння Лазаря», «В'їзд у Єрусалим», «Умивання ніг», «Моління про чашу» (з додатковими епізодами — «Христос будить учнів» та «Поцілунок Юди»), «Вознесіння», «Зішестя Святого Духа» (зовнішній нартекс). Цей пасійний мозаїчний цикл втілює догму викупу людства через прихід Христа у світ та його страждання. У цьому ансамблі немає нічого лишнього, він не обтяжений жодними другорядними деталями. Художники вибрали лише най-



«Розп'яття», друга пол. XI ст., мозаїка церкви Успіня Богородиці, Дафні (поблизу Афіні), Греція

головніші сцени Страстей. Мозаїка надзвичайно гармонійно поєднана з архітектонікою інтер'єру. Густі та насичені кольори смальти справляють на глядача особливе враження. Особливо вишукано сприймаються інтенсивні сині, фіолетові, смарагдово-зелені, та малинові відтінки, які ефектно зіставляються зі золотом.

Мозаїки монастиря Хосіос Лукас у Фокиді з'явилися на початку XI століття. Ці твори носять зовсім інше художнє забарвлення. Пасійні сцени тут займають досить скромне місце: на вівтарному склепінні розміщено сцену «Зішестя Святого Духа», а у нартексі зображено «Умивання ніг», «Розп'яття», «Зішестя в ад», «Увірування Хоми». Мозаїчне виконання Хосіос Лукас вважають типово чернечим провінційним мистецтвом, сповненим суворого аскетизму. Масивні, з великими головами фігури представлені у фронтальних застиглих формах. Великі очі надають ликам євангельських персонажів строгий та зосереджений вираз. Композиція страсних сцен зорієнтована на площинне зображення, а оточуючий персонажів простір зведений до мінімуму. Архаїчний стиль також характерний для фресок кriptи монастиря, у яких теж зображені сцени Страстей Господніх. Їхня грубувата та до певної міри примітивна манера вказує на причетність митців до провінційної школи мозаїстів [5, с. 89—90].

Більшість фресок часів Македонської династії (867—1056) пов'язані з Салоніками та Охридом. У церкві Богородиці в Салоніках на склепінні схід-

¹¹ Костянтин IX Мономах (бл. 1000—1055) — візантійський імператор з Македонської династії, який правив з 1042 по 1055 рр. Вступив на імператорський престол завдяки шлюбу зі Зоєю Порфирородною, дочкою імператора Костянтина VIII.

¹² Зоя Порфирородна (бл. 978—1050) — візантійська імператриця у 1042 р., дочка імператора Костянтина VIII і жінка Костянтина Мономаха.

¹³ Феодора (984—1056) — дочка імператора Костянтина VIII, візантійська імператриця, яка правила 1055—1056 рр.



«Відіслання апостолів на проповідь» (фрагмент), XI ст., фреска собору Святої Софії, Київ, Україна

ного рукава знаходиться сцена «Зішестя в ад» (половину зображення втрачено), а у трьох інших рукавах представлені євангельські сцени, серед яких дві відносяться до пасійних («Розп'яття» та «В'їзд у Єрусалим»). У цих фресках ми бачимо поєднання двох стилістичних манер — вишукане тонке зображення переплітається з більш різким експресивним.

Як бачимо, більшість зображень з втіленням страсної тематики знаходилась на периферії до Константинополя. Монументальні твори у провінційному середовищі дістали своєрідне етнічне забарвлення. Серед них відзначимо твори з Каранлик Кілісе (Кападокія, Турція), церкви Успіня Богородиці (Дафни, Афіни) та пізніші твори — Спасо-Преображенський собор Мірожського монастиря XII ст. (Псков, Росія), Собор Сан Марко XIII ст. (Венеція), Собор Різдва Богородиці XII ст. (Монреале, Сицилія) та Церква Богородиці XIII ст. (Студеніца, Сербія).

Фрескові розписи Софії Київської займають нижню частину стін вітваря та стовпів до шиферного карнизу, три гілки центрального хреста, усі чотири придели та хори. Прийнято вважати, що ця частина фресок становить основу фрескового ансамблю Софії та належить до епохи Ярослава Мудрого. Ці фрески датують приблизно 60-ми рр. XI століття [6, с. 65]. Що стосується фресок зовнішньої галереї, хрецьальні та веж, то вони відносяться до більш пізньої епохи — XII століття.

Фрески Софії Київської мають власну неповторну історію. У ній є багато драматичних сторінок, які торкаються варварського відношення до пам'яток старовини. Руїнування будівлі храму позначилось і на стані фресок. Від плину часу вони вицвітали, оси-

палися й діставали різного роду механічні пошкодження. З 1596 по 1633 роки Софійський собор був зайнятий уніатами, після чого перейшов у підпорядкування Петра Могили, який відновив його. Саме з цього часу починається період постійного поновлення фрескового живопису. Довгий час існувало хибне припущення, що всі фрески були забілені уніатами, однак, цей факт не був ніким підтверджений.

У 1686 р. відбулося ще одне відновлення, яке проходило під порядкуванням митрополита Гедеона. У подальшому старі розписи Софії Київської почали доповнювати новими фресками, які б мали збагатити іконографічну систему. У 1718 р. при митрополиті Іосафі Краковському були написані зображення п'яти Вселенських соборів, а при митрополиті Варламі Ванатовичу до них приєдналися шостий та сьомий собори. З 1765 по 1773 рр. при митрополиті Арсенії Могилянському проводились роботи на хорах, де серед інших сюжетів був написаний «Страшний суд». У такий спосіб первинні розписи почали доповнюватися новими фресками, які суттєво порушили початкову струнку іконографічну систему XI століття. Паралельно з написанням нових творів проводились відновлення та підмальовування старих фресок. Та найбільші втрати фрески зазнали під час правління Миколи I. Саме тоді були проведені масштабні реставраційні роботи, які мали вкрай непрофесійний характер.

У 1843 р. у нижній частині вітваря преподобних Антонія та Феодосія випадково обвалилася частина штукатурки під якою виявився старий фресковий живопис. Про це відкриття першим дізнався академік живопису Ф.Г. Солнцев¹⁴, який на той час знаходився в Києві для здійснення нагляду за обновленням церкви Києво-Печерської лаври. В червні 1844 р. за підтримки Миколи I був заснований очолюваний Солнцевим комітет для відновлення Софійського собору. Проте у комітет увійшли не вчені, а духовенство та чиновники. Тому проведення реставраційних робіт відбувалося вкрай не професійно та спорадично. Винуватцем ситуації вважається Ф. Солнцев, який видавав себе за серйозного спеціаліста в області реставраційної справи та знавця древньоруського мистецтва, насправді ж був «людиною не тільки яскраво вираженого дурного смаку, але й досить обмежених знань» [6, с. 66].

¹⁴ Федір Григорович Солнцев (1801—1892) — російський художник, архітектор та історик.

У липні 1844 р. почались роботи по розчистці стін від нової штукатурки та нового живопису, що були нанесені поверх старих фресок. Як зазначає П. Лебединцев¹⁵: «Роботи, що проводились найпримітивнішим чином, здійснювались «людьми» митрополита Філарета і «майстром кімнатних живописних діл Фохтом» [7, с. 13—15]. Розчистка фресок велася надто швидко та не професійно. Сьогодні важко встановити, що при цій необдуманій роботі зникло повністю, а що було без потреби здерте з шару старого живопису, адже у той час не проводилось жодної фіксації. Після проведення розчистки до роботи мав приступити іконописець і у певних місцях поновити втрачені фрагменти. Старі фрески, протягом певного періоду поновлювали декілька майстрів, однак ні один з них не зробив цієї роботи професійно. Спочатку за дорученням Ф. Солнцева за справу взявся іконописець М.С. Пешехонов. Проте, як виявилось, він грубо порушив умови договору, у яких вказувалось про чітке наслідування старим обрисам. В результаті сильно постраждали місця, що були ним «відновлені», а фрески сильно потемніли та вкрилися цвілью. За вкрай не професійну роботу контракт з Пешехоновим невдовзі розірвали.

Після Пешехонова справу обнови фресок доручили ієромонаху Іринарху, який очолював в Києво-Печерській лаврі групу іконописців. Однак і цього майстра невдовзі відсторонили від роботи. Причиною його звільнення, за словами Лебединцева П.Г., було надто вільне поводження з фресковим живописом, впертість Іринарха та його небажання прислухатись до зауваг Солнцева та митрополита [7, с. 13—15].

Останнім у ряді невдалих майстрів-реставраторів став священик Жолтоножський, який не відзначився жодним позитивом, а роботу проводив не охайно та з великим спіхом. Наслідком його нефахової реставрації стала безповоротна втрата не тільки первісного виду фресок, а й втрата чисельних написів [3]. Питання про втрачені написи спеціально обговорю-

¹⁵ Петро Гаврилович Лебединцев (1819—1896) — вчений, педагог, журналіст, релігійний та освітній діяч, почесний член Імператорського Московського археологічного товариства, Київської духовної академії, Університету святого Володимира (нині Київський національний університет імені Т.Г. Шевченка), член-засновник Історичного товариства Нестора-літописця, дійсний член Тимчасової комісії для розбору давніх актів при київському військовому, волинському і подільському генерал-губернаторові, Імператорського православного Палестинського товариства.



«Відіслання апостолів на проповідь», XI ст., фреска собору Святої Софії, Київ, Україна

валось у 1850 р. на Синоді, який прийняв рішення про їхнє відновлення лише після детального вивчення іконографії даних творів [12, с. 66—71].

Реставраційні роботи, проведені у 40—50 рр. XIX ст., були піддані жорсткій критиці багатьох вчених. Так, наприклад, відомий російський дослідник Прохоров В.А. писав, що «... усі фрески виправлені, позамазувані та у багатьох місцях знову написані фігури, які ніскільки не в'яжуться з попередніми. Над деякими зображеннями, де були стерті написи, написано зовсім інше, чоловічі фігури перероблені на жіночі та навпаки. Таким чином, усі фрески більше чи менше втратили свій первинний характер, лише їх мізерна частина — декілька фігур у бокових вітварах, випадково збереглись» [11, с. 8—12].

Більш фахові реставраційні роботи в Софії Київській продовжились вже у 1928 році, їх проводили Кіплік Д.І., Юкін П.І., Баранов О.І., Овчинников І.В. та інші. У 1952 році була створена спеціальна комісія по реставрації древніх мозаїк та фресок Софії Київської, після чого реставраційні роботи набули професійного характеру.

Усі згадані факти стосовно реставрації фрескового ансамблю Софії Київської надзвичайно важливі при детальному розгляді страсного циклу. Адже поганий стан фресок істотно вплинув на їх чітке датування, на стилістичну оцінку та впізнання індивіду-



«Заслання Святого Духа», XI ст., фреска собору Святої Софії, Київ, Україна

ального почерку. Надто важко подати загальну художню характеристику фресок, які в XI ст. виглядали зовсім по-іншому, ніж у наші дні. Лише пам'ятаючи про всі ці перипетії, можна дати більш-менш об'єктивну оцінку фресковому розпису.

У Софії Київській, на відміну від інших середньовічних храмів, мозаїка разом з фресковим розписом сприймається легко та гармонійно. Проте основним видом давньоруського монументального мистецтва справедливо вважають фресковий живопис. Причиною цього домінування був той факт, що фреска не вимагала дорогих матеріалів та більших затрат часу, а мала достатній художній ефект. Враження від фрескового розпису надто своєрідне: він чудово гармоніює з фактурою кам'яних стін, дає можливість застосовувати будь-які колірні поєднання. Крім того, основні технічні прийоми фрескового розпису були досконало розроблені візантійськими майстрами.

У Софійському соборі було створено три основні цикли зображень. До першого входять євангельські сюжети, другий розповідає про події зі Старого завіту, а третій, «житійний» цикл, побудований на переказах про покровителів князівського роду — святого Георгія, архангела Михаїла [9, с. 36]. Складна структура розписів Софійського собору складалася з різноманітних частин.

Страсні твори Софії Київської

Фрески центрального хреста з'явилися одночасно з мозаїчними зображеннями, ще до першого освячення храму 11 травня 1046 року [5, с. 78]. Саме тут скле-

піння та стіни були прикрашені шістнадцятьма пасійними сценами, з яких вціліли вісім. Вірогідно, на момент створення софіївських фресок євангельський цикл складався з шістнадцяти сцен: «Різдво Христове», «Стрітіння», «Хрещення», «Преображення», «Воскресіння Лазаря», «В'їзд у Єрусалим» — на склепіннях; «Христос перед Кайяфою» і «Відречення Петра» — на північній стіні трансепту; «Розп'яття» — на південній стіні трансепту, «Зняття з хреста» (чи «Покладання до гробу») — на розібраній західній стіні; «Зішестя в ад» і «З'явлення Христа жінкам мироносицям» — у нижньому регістрі північної стіни трансепту; «Увірування Хоми» та «Відіслання учнів на проповідь» — у тому ж регістрі південної стіни, «Зіслання Святого Духа» і, ймовірно, «Успіння» — на західній стіні трансепту [12, с. 40—41]. Ми будемо розглядати лише збережені пасійні твори.

Одним з найдавніших страсних сюжетів, який дійшов до нас, є епізод «Христос перед Кайяфою». Ця сцена рідко зустрічається у ранніх розписах, які входять у страсний цикл. Більш широко вона використовувалась у мистецтві X—XI століть. Як засвідчують пам'ятки, в епоху Дук та Комнінів сюжет «Христос перед Кайяфою» систематично зображався на лицевих Євангеліях, наприклад, «Грецьке Євангеліє» (Національна бібліотека, Париж, Франція), «Галатське Євангеліє» (Інститут рукопису АН Грузії, Тбілісі, Грузія) та ін.

На найменш збереженій фресці Софійського собору змальований момент представлення Христа перед Кайяфою, поряд з яким сидить його тесть Анна. Римського солдата біля них зображено з піднятою рукою, він наче намагається вдарити Христа по обличчю. Первосвященника Кайяфу відтворено стоячим та роздираючим на собі одяг. Зауважимо, що пасійні фрески дійшли до нас після серії реставраційних робіт середини XIX ст., про які вже згадувалося, тому важко судити про їхній первинний стан. Деякі з дослідників вважають, що найбільш реставровану постать Кайяфи зображено не достовірно. Зокрема, Лазарев В.Н. допускає, що фігура Кайяфи була сидячою, а не стоячою як це зображено у даному творі. Ця думка дослідника визріла завдяки спостереженню за дугоподібною формою лонети, яка замикає композицію. Сама форма обрамлення не допускала, щоби з краю композиції у лонету вписувався персонаж у повний ріст. Тут природніше б було спостерігати фігуру сидячу, для якої

зверху залишалось б достатньо місця. Тому дослідник схильний вважати, що на фресці був зображений не найдраматичніший момент судилища, коли первосвященик роздирає на собі одіж (Мт. 26:65), а передуючий цьому епізод, коли сидячі Анна й Кайяфа допитують Христа. Це трактування видається цілком логічним, позаяк фігура Кайяфи й справді не вписується у композиційне півколо лонети, неприродно впираючись в обрамлення. На подібних зразках, наприклад з собору Спасо-Мірожського монастиря композиційний рух має інше спрямування.

Продовжує пасійний цикл сцена «Відречення Петра», адже згідно Євангелії, доки Христос був на допиті у Кайяфи, Петро грівся у дворі біля вогню — «А коли Петро був на подвір'ї, надолі приходять одна із служниць первосвященика, і як Петра вона вгледіла, що грівся, подивилась на нього таї каже: «І ти був із Ісусом Назарянином!» Він же відрікся, говорячи: «Не відаю, і не розумію, що кажеш»... І вийшов назовні, на передвір'я. І заспівав тоді півень» (Мр. 14:66—68). Так Петро перший раз зрікається свого вчителя і власне «перше відречення» показано на фресці: коло вогню зображено сидячу постать Петра, який гріє руки, а перед ним у світлому вбранні стоїть служанка. Фігури зображено на тлі будинку з двома дверними проїмами. Композиція досить статична та сприймається без особливої напрути. Загалом, дві згадані пасійні сцени «Христос перед Кайяфою» та «Відречення Петра» досить вдало вписані у північну лонету трансепта.

Південна лонета заповнена однією великою композицією — «Розп'яття». Розгляд побудови цього твору вартує окремої уваги, оскільки від первинної композиційної моделі залишилось лише сім фігур — це розп'ятий Христос, три римські воїни, одна із святих жінок та учень Христа Іван. Усі інші зображення, як вважають дослідники [5, с. 75], написані заново. Аркальна форма лонети трансепту часто видає огріхи допущені під час реставрації, позаяк деякі фігури, як ми вже зауважували, не вписуються у композиційну структуру твору. Найменш вдало у даному творі komponуються самовільно додані фігури розп'ятих розбійників, які неорганічно втиснуті у півколо лонети. Хрести, на яких зображені розп'яті розбійники, надто масивні та за своїми розмірами наближені до Ісусового хреста, що майже не зустрічається у візантійській схемі XI століття. Найпоширенішими є Розп'яття, на яких зображено лише Христовий хрест. Очевидно та-



«Зішестя в ад», XI ст., фреска собору Святої Софії, Київ, Україна

кож, що у початковій схемі фрески XI ст. були відсутні деякі фігури на краю композиції. Первинну реконструкцію сцени Розп'яття XI ст., можна відтворити наступним чином. Центральну частину твору займало Розп'яття Христа, по обидва боки від якого були зображені, ймовірно, плачучі (скорботні) ангели. Зліва було скомпоновано двох воїнів (один з них встромлює копіє у бік Христа), а також Марію та двох чи трьох святих жінок. Справа знаходився воїн, який подавав Христу губку з оцтом, Св. Іван та сотник Логін. Тлом фрески була єрусалимська стіна. У такому вигляді рання композиція представляється більш розрідженою та збалансованішою.

Композиційні паралелі з цією фрескою можна віднайти у Розп'яттях Сан Марко (Венеція, Італія), Каранлек Кіліссе (Каппадокія, Турція), у церкві Успіня Богоматері (Дафні, Греція), церкві Богородиці (Студеніца, Сербія) та інших. Зауважимо, що іконографія Розп'яття Софійського собору виконана надзвичайно досконало та дуже схожа з багатьма зразками XI та XII століть. Найдетальніше сюжет Розп'яття описаний Св. Іваном, завдяки якому ми знаємо, що під хрестом стояли Ісусова мати Марія, сестра Його матері Марія Клеопова і Марія Магдалина (Ів. 19:25). Залежно від композиційної площі іконописець міг додавати чи віднімати сценічні персонажі, які були присутніми у цій пасійній сцені. Відомо, що візантійські твори з втіленням теми Розп'яття більш стримані та не надто перенасичені фігурами, адже найкраще сприймаються композиції з меншою кількістю постатей, як, наприклад, мозаїка північного закінчення



«З'явлення Христа жінкам мироносицям», XI ст., фреска собору Святої Софії, Київ, Україна

хреста з церкви Успіня Богоматері (Дафні, Греція) чи фреска церкви Богородиці (Студеніца, Сербія).

Наступна сцена «**Зішестя в ад**», розташована у нижньому регістрі північної стіни трансепту, збереглася досить добре. Повністю втрачений тільки лівий фрагмент композиції, на якому зображено три крайні фігури та половина скали. Ця частина при реставрації у 40—50-х роках XIX ст. була допрацьована олійними фарбами. Також постраждали від нанесеного шару олійної фарби фігури Христа та Адама. Найкраще збереглися три фігури з правої сторони фрескового розпису.

Зішестя Христа в ад — це один з християнських догматів, який стверджує, що після розп'яття Ісус Христос зійшов в пекло та, знищивши пекельні ворота, визволив праведні душі. Церква вважає, що ця подія відбулася на другий день після Христового розп'яття, згадуючи її в літургії Великої суботи. Підтвердження Христового зішестя знаходимо також у канонічних книгах Нового Завіту (1 Пет. 3:19—20; 4:6; Дії 2:30—31; Єф. 4:8—9). Врешті й сам Христос, звертаючись до апостолів, сказав: «*Як Йона перебув у середині китовій три дні і три ночі й Син Людський у серці землі*» (Мт. 12:40). У старозавітних текстах цю подію найчіткіше описано у книзі пророка Осії: «*З рук шеолу Я викуплю їх, від смерті їх позбавлю. Де, смерте, жало твоє? Де, шеоле, твоя перемога? Жаль сховається перед очима Моїми*» (Ос. 13:14).

Зішестя Христа до пекла візантійцями розумілось як Воскресіння. Найповніше ця подія описана в апокрифічному «Євангелії від Никодима». Саме ця праця істотно вплинула на іконографію мистецьких творів та на формування церковного вчення щодо цієї теми. На його основі згодом був складений апокрифічний

збірник «Страсті Христові»¹⁶. Сцена «Зішестя в ад» у візантійському живописі була запозичена саме з Євангелії від Никодима. Митці намагалися зобразити сцену, описану Никодимом: «*І сказав Господь, взявши правицю Адамову: «Мир тобі і дітям твоїм. Праведникам Моїм». Адам, вклонився перед Господом, та зі сльозами промовив гучним голосом: «прославляю Тебе, Господи, що Ти прийняв мене і не дав торжествувати ворогам моїм. Господи Боже мій, я кликав до Тебе. І Ти змілів мене, Господи! Ти вивів душу мою з пекла »... І Господь простяг руку, і вчинив знамення хресне над Адамом і всіма святими Своїми і, тримаючи правицю Адамову, вийшов з пекла. І всі святі пішли за Ним*» [4, с. 24—25].

Витоки іконографії «Зішестя в ад» сягають VI—VII ст., а в X—XII ст. цей сюжет поширюється у храмових розписах. Згодом композиційне зображення «Зішестя в ад» набуває певної рівноваги та монументальності, що дає можливість використовувати цей сюжет для розпису храмового інтер'єру, зокрема декорування стін та лонет.

На однойменній фресці Софії Київської Христос стоїть на скинутих пекельних воротах. У лівій руці він тримає хрест, а правою виводить стоячого навколішках Адама з пекла. Очевидно, що біля Адама було зображено Єву (зображення втрачене). Крім того біля Адама зображено пророка Ісаю та Симеона. Справа в орнаментованому саркофазі стоять Соломон, Давид та Іван Хреститель, вказує рукою на Христа. За іконографічним характером та композиційною схемою сцена «Зішестя в ад» наближена до однойменної мозаїки монастиря Хосіос Лукас, фрески собору Спасо-Мірожського монастиря у Пскові, мініатюри так званого Грецького Євангелія та ще ряду знаних зразків візантійського мистецтва.

Три наступні пасійні сцени теж відносяться до циклу «Воскресіння». Відкриває цю групу сюжет «**З'явлення Христа святым жінкам**». У цій фресці В.Н. Лазарев вбачає грубу помилку реставратора, який на втраченому фрагменті зобразив зліва двох мироносиць у різних позах, присутність котрих, на думку дослідника, аж ніяк не сумісна з іконографічною традицією XI—XII століття [5, с. 80]. Згідно євангельської розповіді, у сцені «З'явлення Христа свя-

¹⁶ Збірник складений в XVII ст., був поширений в середовищі старообрядців. Займав вагоме місце серед продукції типографій у Львові, Почаєві XVIII—XIX століття.

тим жонам» йдеться про Марію Магдалину та іншу Марію, які поверталися від Господнього гробу, щоб повідомити Христових учнів про воскресіння Ісуса. Як зазначено у Євангелії: «Аж ось перестрів їх Ісус і сказав: «Радійте!» Вони ж підійшли, обняли Його ноги і вклонились Йому до землі» (Мт. 28:9).

На той час існувало дві іконографічні традиції, які відображали дану сцену. У першому випадку Христос звертався до мироносиць, що стояли перед ним на колінах з однієї сторони і така композиція набувала оповідного характеру. Другий варіант, де мироносиці розташовувалися абсолютно симетрично по обидва боки від Христа, композиція набувала чіткого центричного та підкреслено монументального характеру. Київська фреска відноситься до другої іконографічної схеми на якій у центрі стоїть Христос, що правою рукою благословляє, а в лівій тримає сувій. По обидва боки від нього, очевидно, було зображено дві колінопреклонені фігури мироносиць. Через істотну втрату нижньої частини фрески неможливо стверджувати яка з мироносиць торкалась до ноги Ісуса Христа. Таким чином на фресці був зображений найбільш поширений центричний композиційний тип. Аналоги такого трактування можна віднайти у композиції собору Спасо-Мірожського монастиря (Псков), а також в мініатюрах Трапезундського (Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург) та Нікомідійського (ЦНБ НАН, Київ) Євангелій.

До наступного твору з групи «Воскресіння» входить фреска «**Увірування Хоми**». Від первозданного вигляду збереглася лише група апостолів з правого боку та половина Христової постаті з головою. Два апостола зліва, у тому числі й Хома, дописані реставратором, через що у композиції знову допущено помилку. Очевидно, що по обидва боки від Христа знаходились дві абсолютно симетричні групи апостолів, так як це зображено на відомому мозаїчному творі монастиря Хосіос Лукас (Греція). Замість правої групи апостолів реставратор дописує лише дві постаті, до того ж фігуру Хоми зображає осібно й надто низько. Найбільш розвинутий тип композиції сцени «Увірування Хоми» ми знаходимо у ряді мініатюр XI—XII ст. з Грецького, Трапезундського, Галатського, Карахіссарського Євангелій, а також у монументальних творах з собору Різдва Богородиці (Монреале, Сицилія) та церкви Різдва Богородиці (Дафні, Греція).



«Розп'яття», XI ст., фреска собору Святої Софії, Київ, Україна

Згідно євангельського сюжету, на восьмий день після Воскресіння Ісус з'явився своїм учням і Хомі, щоби він міг вложити свої пальці в Його рани та увірувати в Христа. Цей сюжет описаний лише у Євангелії від Івана: «За вісім же день знов удома були Його учні, а з ними й Хома. І, як замкнені двері були, прийшов Ісус, і став посередині та й проказав: «Мир вам!» Потім каже Хомі: «протягни свого пальця сюди, та на руки Мої подивись. Протягни й свою руку, і вклади до боку Мого. І не будь ти невірющий, але віруючий!» (Ів. 20:26—27). Важливим моментом у писанні є те, що Ісус входить до своїх учнів крізь зачинені на замок двері. Згідно з цим, фреска Софійського собору зображає Христа на фоні закритих дверей. З обох сторін від нього були намальовані апостоли, а ледь помітно нахилений до переди Хома торкався рани на правому боці. Початкове положення рук Христа є не чітким, можливо, що його права рука була піднята дещо вище, лівою ж він притримував свій плащ. Композиція мала вигляд урочистого та піднесеного дійства: постаті апостолів, як і фігура Христа, були представлені фронтально з легким, ледь помітним поворотом тулуба.

Остання сцена групи «Воскресіння» — фреска «**Відіслання учнів на проповідь**». Права її частина з групою апостолів майже втрачена, ліва ж, яку творять п'ять фігур, вціліла повністю. Тут реставраційна реконструкція була доволі вдалою через те, що збережені фрагменти у нижній частині фрески давали повне уявлення про цілісність твору. На невеликому пагорбі по центру стоїть Христос, зліва та справа очолювані Петром та Павлом апостоли підходять до нього. Христос зобра-

жений у фронтальній позі, він благословляє учнів, накладаючи свої руки на їхні голови. Подібність композиційної побудови цього твору можна віднайти на фресковому живописі Каппадокії¹⁷ (церква Каранлик Кілісе) та ряді мініатюр грецького походження.

Аналіз іконографії «Відслання апостолів на проповідь» вказує застосування художниками однакової композиційної схеми для ілюстрування різних за змістом євангельських епізодів. У синоптиків (Мт. 10:1—15; Мр. 6:7—11; Лк. 9:1—5) йдеться про те, що Христос посилає своїх учнів проповідувати Євангеліє «загиблим овечкам дому Ізраїлевого», наказуючи їм нічого не брати з собою в дорогу, крім посоху. В іншому випадку розповідається про з'явлення воскреслого Христа апостолам в Єрусалимі: «І Він вивів за місто їх аж до Віфанії; і, знявши руки Свої, поблагословив їх. І сталося, як Він благословляв їх, то зачав відступати від них, і на небо возноситись» (Лк. 24:50—51). Цей епізод описаний також Матвієм (28:16—19), Марком (16:14—19) та Іваном (20:19—23). І, нарешті, в самому кінці євангельської розповіді йдеться про з'явлення Христа учням на горі в Галілеї: «Одинадцять же учнів підійшли в Галілею на гору, куди звелів їм Ісус. І як вони Його вгледіли, поклонились Йому до землі... А Ісус підійшов і промовив до них тай сказав: «Дана Мені всяка влада на небі й на землі. Тож ідіть, і навчіть всі народи, християчи їх в Ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа...» (Мт. 28:16—20). Сцена ця описана, також євангелістом Марком (16:15—18). Ймовірно, що на фресці Софії Київської представлено останній з описаних епізодів, оскільки він мав найглибше значення для народу, який щойно прийняв християнство. Однак стверджувати цей факт неможливо, позаяк надто важко зробити чітку межу між цими трьома епізодами. У візантійській мініатюрі їх розрізняють лише за написами, які супроводжують зображення. Можливо, що й самі візантійці не завжди відрізняли ці євангельські епізоди. Свідченням цього є фреска XII ст. з Каранлик Кілісе, на якій під зображенням благословляючого Христа було два євангельські тексти. Перший (Лк. 24:50—51) від-

носився до вознесіння у Віфанії, а другий (Мт. 28:16—20) — з'явлення на горі в Галілеї.

Композиційна схема сцени «Відслання учнів на проповідь» почала складатися ще у кінці III — на початку IV століть. Серед найбільш знаних пам'яток ця тема була втілена у мозаїках церкви Апостолів у Константинополі, у розписах храму Санта Марія Антика у Римі та у печерних храмах Каппадокії (Нова церква в Токале Кілісе, Каранлик Кілісе). При зображенні сцени описаної у Євангелії від Матвія (28:16—20), митці користувались двома композиційними схемами. У першій Христос благословляє стоячих з одного боку від нього апостолів, у другій — учні були зображені двома симетричними групами по обидва боки від нього. На фресці Софійського собору ми бачимо другу композиційну схему.

Вгорі над проходом у придел Йоакима та Анни, на західній стіні трансепту розташована остання сцена з відлілих пасійних творів Софії Київської — «**Зішестя Святого Духа**». Цей твір зберігся найкраще, постраждали лише невеликі фрагменти фігур апостолів. Фреска «Зішестя Святого Духа» представлена у найпоширенішій іконографічній схемі. Заповнюючи простір усієї композиції, півколом сидять апостоли в центрі котрих зображено Петра та Павла. Дехто з апостолів тримає в руках книги, а дехто зображений з благословляючим жестом. Вверху над апостолами вигнутим до верху півколом зображено своєрідний сегмент, що символізує небо. Надзвичайним є той факт, що ця дуга позначена двома кольорами — блакитним та жовтим, очевидно цим кольорам відводився символічний зміст. Найближчою за композиційним лаконізмом до софійської фрески є мозаїка собору Різдва Богородиці (Монреале, Сицилія).

Пасійний цикл фресок Софії Київської разом з мозаїчними зображеннями становить основу декоративного ансамблю храму. Страсні сцени вирізняються монументальністю та стилістичною стриманістю. Кожна окремо взята композиція вдало заповнює відведений їй простір та передає особливо урочистий настрій. Майже усі твори зорієнтовані на площину стіни і носять чіткий центричний характер. Художник наче вивіряє кожен рух свого персонажу, позбавляючи пасійні сцени зайвої суєти. Безперечно, що у фресках Софійського собору відчуються візантійські традиції. Важкуваті, масивні фігури групуються у чіткому ієрархічному порядку, пейзаж-

¹⁷ Каппадокія (грец. *Καππαδοκία*, лат. *Sarpadocia*, тур. *Karadokya* — «Країна прекрасних коней») — історична назва місцевості на сході Малої Азії на території сучасної Туреччини (частина земель провінцій Невшехір, Кайсері, Аксарай та Нігде).

ні та архітектурні доповнення завжди розміщені паралельно площині зображення. Усі ці прийоми роблять страсний сюжет спокійним та величним, позбавленим емоційності та експресії.

Беззаперечно колористична гамма фрескових творів сильно змінилась під впливом часу та реставраційних робіт. Однак її можна відтворити завдяки фігурам двох святих, що збереглись у західній аркальній проїмі північного трансепту. Розчищені під час останніх реставраційних робіт (60—70 рр. ХХ ст.), ці твори досить добре збереглися. Колориту фрески властива надзвичайна чистота та інтенсивність. Тло цих творів яскраво зелене, букви та написи білі, одяг білосніжний, а німби та книги рожево-оранжеві. Якщо б страсні сцени були так добре збережені, вони набули б зовсім іншого художнього звучання.

Іконографія страсного циклу Софійського собору не виявляє виразних особливостей. Усі згадані іконографічні типи мали широке застосування не тільки у візантійському, але й у східнохристиянському мистецтві [5, с. 90]. Вони могли потрапити у Київ як з Константинополя, так і з його східних провінцій. Однак для нашого дослідження важливим є той факт, що ці типи у Київській Русі набули своєрідного архаїзму. Саме це зближає пасійний цикл з найбільш архаїчною групою мозаїк. Очевидно, що тут ми маємо справу з результатом співпраці заїжджих грецьких та київських майстрів. З причини надто поганого збереження страсних сцен неможливо розпізнати стилістику окремих майстрів, що працювали над фресковим розписом.

1. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. — Т. 3. Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века / М.В. Алпатов. — Москва : Искусство, 1955. — 642 с. : ил.
2. Асеев Ю.С. Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве / Ю.С. Асеев, И.Ф. Тоцкая, Г.М. Штендер // Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XIII в. — Москва : Наука, 1988. — С. 13—27.
3. Высоцкий С.А. Средневековые надписи Софии Киевской: По материалам граффити XI—XVII вв. / С.А. Высоцкий. — Киев : Наукова думка, 1966. — 456 с.
4. Євангелія від Никодима, глави 24—25.
5. Лазарев В.А. История византийской живописи / В.А. Лазарев. — Москва : Искусство, 1986. — 194 с. : ил.
6. Лазарев В.А. Византийское и древнерусское искусство / В.А. Лазарев // Статьи и материалы. — Москва : Наука, 1978. — 330 с.
7. Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843—1853 гг. / П.Г. Лебединцев. — Киев, 1879. — 71 с.
8. Логвин Г.Н. К истории сооружения Софийского собора в Киеве. Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1977 / Г.Н. Логвин. — Москва : Наука, 1977. — С. 169—186.
9. Мистецтво Київської Русі / автор-упорядник Асеев Ю.С. — Київ : Мистецтво, 1989. — 214 с. : ил.
10. Отто Демус. Мозаика византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / Отто Демус ; пер. с англ. Э.С. Смирновой ; ред. и сост. А.С. Преображенский. — Москва : Индрик, 2001. — С. 160.
11. Христианские древности / изд. под редакцией В. Прохорова. — Санкт-Петербург, 1875. — № 4—12. — С. 8—12.
12. Лазарев В.Н. Фрески Софии Киевской | Христианство в искусстве. Иконы, фрески, мозаики | Библиотека — Режим доступа: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=5.

Orest Makoida

THE PASSIONS OF CHRIST THEME OUTLETS IN THE UKRAINIAN ART. THE MONUMENTAL PAINTINGS OF KYIV SOFIA

The genesis of the Passions of Christ theme in the art of Kyiv Rus is under investigation. The author analyses in details monumental artworks of Kyiv Sofia, which embody the Passions theme. Some outstanding monumental and blueprint artworks of Byzantium age are attracted for the comparative characteristic.

Keywords: the Passions of Christ, Byzantine Empire, fresco, monumental, miniature, iconography.

Orest Makoida

ИСТОКИ ТЕМЫ СТРАСТЕЙ ХРИСТОВЫХ В УКРАИНСКОМ ИСКУССТВЕ. МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ РОСПИСИ СОФИИ КИЕВСКОЙ

Рассматривается генезис темы страстей Христовых в искусстве Киевской Руси. Проводится детальный анализ монументальных произведений Софии Киевской, которые воплощают страстную тематику. Для сравнения характеристики пасийных произведений за приобщены выдающиеся монументальные и рукописные творения византийской эпохи.

Ключевые слова: Страсти Христовы, византийский, фрески, монументальный, миниатюра, иконография.