

— добудова галерій з трьох боків Успенської катедри (початок другої половини XII ст.) в Галичі, де простінки добудованих південної й північної галерій зовсім не відповідають напрямкам стін трансептів. Ця невідповідність підкреслюється виступами зовнішніх пілястр (первісної церкви) всередину добудованих (пн. й пд.) галерій.

Др. Я. Пастернак, не помітивши цього, шукає споріднення Успенської катедри в Галичі з Успенським собором у Володимирі на Клязьмі (1185-1189 рр.) й заперечує при цьому проф. Г. Павлуцькому (а не І. Грабареві, як думає др. Я. Пастернак),⁵⁸ який цілком слушно знаходить деяку подібність плянів Десятинної церкви у Києві та Успенського собору в Володимирі на Клязьмі.⁵⁹ (Реконструкцію первісного пляну фундаментів Успенської церкви в Галичі й пізнішої добудови галерій подаємо для порівняння з трохи подібною добудовою галерій Десятинної церкви, ст. 45).

Сильні впливи великокняжого Києва були виразними ще кілька століть в архітектурних композиціях й, особливо, в плянах мало не всіх українських й пізніших російських храмів, навіть тоді, коли ці храми вже вбралися в романські архітектурні форми. Час від часу запозичаються вони в будівництві церков аж дотепер. Розквіт ранньоукраїнської архітектури, започаткований Десятинною церквою й блискуче завершений катедрою св. Софії в Києві, відкрив окремий й надзвичайно змістовний розділ в історії архітектури Сходу Європи.

ОБМІРИ, РЕСТАВРАЦІЇ І НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ АРХІТЕКТУРИ КАТЕДРИ СВ. СОФІЇ

З першої чвертини XIX ст. історія Києва збагачується на цілий ряд надзвичайно цінних дослідів і на археологічні відкриття, в яких участь брали тодішні київські вчені: митрополит Євгеній Болховітин, М. Берлінський, археолог К. Лохвицький та ін. Року 1835, у зв'язку з важливими археологічними відкриттями в Києві, був заснований „Временный Комитетъ для изысканія древностей въ Кіевѣ”. Рівночасно провадяться обмірні роботи стародавніх пам'яток архітектури Києва, на основі яких складаються кресленики їх розрізів та фасад. Ретельні обміри катедри св. Софії були виконані (ще задовго до заснування „комитета изысканія древностей” артистом-архітектором Дм. Івановим та археологом Ал. Єрмолаєвим в 1810 р.). На основі цих обмірів були складені рисунки плянів, розріз та фасада катедри. Ці документи разом з іншими рисунками київських пам'яток (всіх їх було 19) знаходились в Імператорській публічній бібліотеці в Петербурзі; в 1847 р. їх там знайшов і скопіював для своїх праць Н. Закревський,⁶⁰ (ст. 48, 49).

Але ще ціннішим документом є для нас праця академіка архітектури Ф. Солнцева, видана у вигляді двох розкішних альбомів великого формату (в чотирьох частинах) з детальними обмірами, ре-

тельними малюнками фресок і мозаїк, креслениками плянів, розрізів, фасад і окремих архітектурних деталей, а також з рисунками реконструкцій первісного вигляду катедри св. Софії⁶¹.

За царським наказом з 1843 року почалось „полное возобновление Софийского собора”, яке тягнулось цілих десять років.

Року 1864 були перестелені чавунними плитами всі підлоги на чверть метра нижче тоді існуючих (за винятком тільки підлог вівтарної частини храму).

Західню частину катедри перебудовано в 1882 р.; перебудова (власне — більше добудова) цього західнього нартексу в псевдовізантійському стилі збереглась до цього часу. Тоді ж прокладено теплові камери ogrівання катедри, якими пошкоджено не тільки старовинні мозаїчні підлоги, але прорізано також й всі поперечні фундаменти храму. Коли проводились всі ці роботи зовні й всередині катедри, то за збереження виявлених архітектурних деталей, фрагментів нижніх частин фресок й мозаїчної підлоги мало дбали. Власне під час цих робіт були знайдені ті дорогоцінні уламки мармурових колон, карнизів й інші фрагменти, що знаходяться досі в західньому нартексі й в хрищальні катедри, але вони збереглись до нашого часу тільки завдяки втручання в цю справу проф. А. Прахова.⁶²

Щойно р. 1909 архітект й археолог Д. Мілеєв перевів дуже пильні дослідження первісних і пізніших підлог, які він виявив в головному вівтарі катедри. Його наукові доповіді й публікації на цю тему викликали велике зацікавлення до дослідження всієї підлоги катедри.⁶³

З 1920 р. розпочались архітектурні дослідження катедри Ф. Ернстом та І. Моргілевським, а в роках 1936-1940 — детальні археологічні дослідження, які провадилися комісією Софійського архітектурно-історичного заповідника, Інститутом історії матеріальної культури Української Академії Наук та Інститутом археології Академії Наук СРСР (керівник — проф. М. Каргер). Року 1946 ця ж комісія продовжувала свої археологічні дослідження. Дуже важливим відкриттям з цього часу є розкопи стародавньої цегельні (в північній частині Софійського придвір'я), в якій випалювали цеглу на муровання стін катедри св. Софії. Відомості про всі ці останні археологічні дослідження подано в докладній публікації проф. М. Каргера.⁶⁴

Київські історики архітектури Ф. Ернст та І. Моргілевський розпочали (з 1920-х рр.) ґрунтовне дослідження архітектури нашої катедри, яке (після репресування советською владою проф. Ф. Ернста) проф. І. Моргілевський провадив разом з науковими робітниками Софійського архітектурно-історичного музею аж до 1940-х рр.

Крім цих архітектурних досліджень, з 1935 р. провадилось дослідження і закріплювання мозаїк (ленінградський проф. Академії Мистецтв СРСР — В. Фролов), та розчистка фресок (московський проф. Академії Архітектури СРСР — П. Юкін).

В архітектурному дослідженні катедри св. Софії велику роль відігравала безперервна низка літописних даних та інших відомос-

тей, що відносно повно збереглися від початку існування св. Софії. Особливо важливими під цим поглядом документами виявились цінні малюнки голландського майстра XVII ст. Абрагама ван Вестерфельда, двірського маляра литовського гетьмана Януша Радзівіла.

Малюнки Софії, виконані Вестерфельдом в 1651 р. дали можливість проф. Ф. Ернстові та проф. І. Моргілевському розібратися в первісних архітектурних формах катедри, зокрема в зовнішніх її частинах — західній, північній і південній.

Оригінал альбому з малюнками пам'яток київської старовини, виконаний Вестерфельдом, зник, як гадають, у родовому масткові Радзівілів, у м. Несвіжі під час російсько-французької війни 1812 р. Але, на щастя, з цього альбома було зроблено копію для останнього польського короля Станіслава II Августа Понятовського. В 1904 р. цю копію знайшов у бібліотеці Імператорської Академії Мистецтв академік Я. Смірнов. В копії згаданого альбома серед дуже цінних малюнків тогочасного Києва є також кілька малюнків св. Софії з підписами латинською мовою, інколи, щоправда, неправильно поданими. В цих малюнках намагався зорієнтуватись акад. Я. Смірнов у своїй праці „Рисунки Києва 1651 г. по копіямъ ихъ конца XVIII вѣка”,⁶⁵ а також Н. Окунов у своїй статті про хрищальню Софійського собору.⁶⁶

Хоч на малюнки Вестерфельда цілком покладатись не можна, бо він, змальовуючи старанно деталі, все ж захоплюється більше руїнами і за цими мальовничими, порослими бур'яном руїнами стін зовнішнього опасання не бачить самих мас храму, проте Ф. Ернстові та І. Моргілевському в 1925 р. пощастило зондаціями в тинку як зовні, так і в середині споруди (в обох її поверхах) визначити місця пізніших перебудов і виявити первісні архітектурні форми та деталі. Порівняння малюнків Вестерфельда з відповідними частинами катедри св. Софії дало можливість дослідникам виявити також і деякі неточності в самих малюнках, а також хибність пояснень до них, допущених, очевидно, копіїстом, хоча декотрі малюнки під поглядом точності є бездоганні. Докладніше спинимось на розшифруванні цих малюнків проф. І. Моргілевським.⁶⁷

На одному з малюнків з написом: “Pars Academiae Kijoviensis versus Orientem” Вестерфельд зображує середню частину південного опасання св. Софії, що являє собою відкриту потрійну аркаду на гранчастих стовпах. Над кожною аркою розташовані неглибокі двохсхідчасті ніші. З обох боків арка обмежена пілястрами, за якими з правого і лівого боків видно такі самі арки, але не відкриті, а замуровані, з невеликим віконцем у кожному замурівку (ст. 60 вгорі).

В просвіті передньої відкритої аркади видно другу, дальше розташовану й так само відкриту аркаду, але оперту вже не на гранчасті стовпи, як попередня, а на квадратів в пляні стовпи з півколонками на їх гранях. Цей малюнок частини колишньої партерової південної галерії цілком відповідає сучасній частині південної стіни катедри, де тепер є вхід до Успенської нави. (Щоб легше орієнтува-

тись, з яких позицій Вестерфельд виконував малюнки, подаємо тут план катедри св. Софії з приблизним зазначенням позицій і напрямку малюнка (ст. 58). В даному разі малюнок виконано з позиції 1.). Крім надбудови тут другого поверху, бачимо ще такі зміни: в замурівках усіх трьох, колись відкритих арок зроблено двері сучасного входу (в центральній арці) і вікна (в бокових арках). Ніші над ними так і залишились — за винятком крайньої правої, яка на малюнку Вестерфельда показана напівзруйнованою. Вона зникла зовсім під пізнішим тинком. Крайня ліва пілястра, що її так виразно видно на малюнку Вестерфельда, також опинилась під змурованим на її місці в XVII ст. контрфорсом. За правою від колишньої потрійної аркади пілястрою тепер бачимо в замурівку арки вікно на тому ж місці, що й на малюнку Вестерфельда, тільки значно поширене порівняно до первісного. Рештки шиферних імпортів аркади виразно видно навіть з-під досить грубого шару пізнішого тинку. Частини восьмигранних стовпів аркади були проф. І. Моргілевським очищені від тинку (їх видно на світліні); трохи згодом була відчищена від тинку і середня ніша над входом до Успенської нави. На внутрішній поверхні центральної арки після розчистки виявлено рештки фрескового розпису, а праворуч ніші, над нею — декоративний, викладений з цегли хрест. Ці розкриття свідчать, що катедра в XI-XII ст. не була зовні потинкована.

На малюнку Вестерфельда з написом: “Pars Academiae Kijovien-sis versus Occasum” (позиція 2, ст. 60) зображено ту саму частину зовнішньої галерії вже з середини. Ставши лицем на захід (в тому напрямкові, як показано на пляні стрілкою від позиції 2), побачимо ліворуч від себе ту саму потрійну аркаду на гранчастих стовпах, яку ми щойно розглядали на попередньому малюнку (зовні катедри), а праворуч — внутрішню аркаду на квадратних стовпах з півколонками (її ми вже бачили в просвіті зовнішньої аркади на попередньому малюнку Вестерфельда). Просто себе бачимо два рівнобіжні аркбутани, що підпирають два крайні суміжні поперечні простінки. Перший перед нами аркбутан, що підпирає поперечний простінок зараз же за аркадою, зруйнований; від нього залишилась, як бачимо на малюнку, тільки нижня частина (т. зв. п’ята). Тепер на місці цього зруйнованого аркбутану є стіна з апсидою (див. ст. 58), що відгороджує Успенську наву від нави Дванадцяти Апостолів. В просвіті підпорних аркбутанів бачимо на малюнку вхід до катедри через сучасну Апостольську наву. Цей вхід існує й досі. Далі за аркбутанами видно стіну південнозахідної вежі з вікном у її верхній частині. Під час надбудовування над галерією першого поверху (XVII-XVIII ст.) це вікно було замуроване; пізніше його перероблено на двері до теперішнього т. зв. Михайлівського відділу Софійського архітектурно-історичного музею. (В цьому відділі знаходяться перенесені сюди фрески і мозаїки зі зруйнованого в 1934 р. т. зв. Михайлівського монастиря).

На малюнку Вестерфельда, позначеному числом 313 (позиція 3, ст. 61), зображено партерову частину західної внутрішньої дво-

поверхової галерії і частину суміжної партерової галерії-опасання в напрямкові південь-північ. Щоправда, в лівій своїй частині (в зовнішньому партеровому опасанні) малюнок не зовсім відповідає дійсності, алеж на ньому можна пізнати відповідні сьогочасним місця в цій частині катедри, а саме: перший південний від головного входу аркбутан зовнішнього опасання, головний західний вхід (тоді з відкритої галерії-опасання, а тепер з західного нартексу з вікнами по обидва його боки, далі — пілястри по обидва боки головного входу, що відповідають розташуванню хрещатих стовпів у сусідніх бокових навах, і нарешті — відкриту аркову пройму проти нави св. Якима і Ганни. Тепер у цій арковій проймі маємо вікно. Зовсім слушно проф. І. Моргілевський з поясненням цього малюнка Вестерфельда зв'язує приміщення хрищальні.⁶⁸ Хрищальня на малюнку показана з відкритим отвором галерії, який пізніше замуровано (тепер в цьому місці — мале віконце) й позиція, з якої виконано малюнок включає також і видимість хрищальні.

Малюнок з написом: "Pars Academiae Kijoviensis versus Septentrionem" (позиція 4, ст. 61) зображує ту саму частину внутрішньої двоповерхової галерії і суміжну з нею партерову галерію, але вже в протилежному напрямкові (північ-південь). На цьому малюнку виразно пізнаємо головний західний вхід, відкритий вхід до цієї галерії з південної сторони (в просвіті якого змальовано людину) і конструкцію перекриття склепіннями по арках, що спираються на хрещаті в плані стовпи-пілони. Дуже виразно показано також шиферні карнизи та імпости арок. З правого боку на малюнку бачимо досить докладно змальовану конструкцію партерової галерії, що складається з стовпів-пілонів, підпорних аркбутанів, арок і склепінь.

Дуже цікавий і разом з тим не зовсім зрозумілий у своїй правій частині є малюнок Вестерфельда з написом: „Ecclesia Parochialis S. Nicolai, ad quam Prospectu Campanile S. Michaelis Kijoviae anno 1651 delineata" (позиція 5, ст. 64), де зображено південнозахідний кут катедри. В повному розумінні слова бездоганною є середня частина малюнка, де в проїмі відкритої арки зображено хрищальню (баптистерій). Майже з фотографічною точністю маляр показав фресковий розпис хрищальні XI ст., замурівок арки XII ст. з апсидкою і віконцями-люнетами (навіть з існуючою і досі розколинкою в мурі над правою люнетою), а також фресковий розпис замурівки арки XI ст. і апсиди XII століття. Зате поряд з такою щойно згаданою точністю бачимо в проїмі сусідньої арки (ліворуч) чомусь боком поставлений аркбутан, тоді коли він повинен бути не рівнобіжний до арки, а перпендикулярний. В усякому разі обидві ці частини малюнка (середня і ліва) відповідають зображуваному місцю катедри, хоча власне ліва частина не збереглась до цього часу зовсім, а арка хрищальні була пізніше замурована. (Замість відкритої колись вхідної арки до хрищальні маємо тепер вікно, а вхід до неї зроблено з середини західного нартексу). Щождо наріжної південнозахідної вежі, зображеної тут круглою, а не квадратною, якою вона була і є (як це доведено вже зондаціями стін вежі, зробленими проф. Моргілевським),

то це вже або фантазія самого маляра, або помилка копіювальника. Східню частину цієї самої вежі, на малюнку з написом “Pars Academiae Kijoviensis versus Occasum” (позиція 2) Вестерфельд показав прямою, а не циліндричною; яким же чином вежа стала циліндричною з західнього боку? Крім того, на малюнку з написом: “Monasterium S. Sophiae juxta quod Janussius Princeps Radzivil Belli Dux Triumphator anno 1651...” (див. ст. 64), де зображено всю східню фасадну катедри св. Софії, Вестерфельд малює дах над цією вежею абсолютно цілим, а не таким зруйнованим, як на даному малюнку. Проф. І. Моргілевський закидає неуважність копіювальникові,⁶⁹ але імовірно, що копіювальник тут нічого не завинив, а сам Вестерфельд, як слушно говорить далі проф. І. Моргілевський, міг домалювати цю вежу вже деінде, можливо вдома. Пам’ятаючи, що вежі зсередини обидві циліндричні, він зробив дану вежу і зовні циліндричною, користуючися з подорожніх шкіців. Плутаний напис під цим малюнком зі згадкою ...“Campanile S. Michaelis Kijoviae...” міг би навести на думку, що Вестерфельд домалював тут вежу київського Михайлівського монастиря, але й там вона не могла бути зовні циліндричною. (Пrawdopodobно, що цей малюнок привів до помилки К. Шероцького, який подає в своєму путівникові по Києву плян катедри св. Софії з заокругленими з західньої сторони вежами.⁷⁰ Що малюнок домальовувався з пам’яті, про це свідчить зображення якоїсь ніби розвантажувальної арокки над відкритою аркою, в проїмї якої бачимо такий досконалий малюнок східньої стіни і апсиди хрищальні. Справді це мала б бути одна з тих ніш, які ми вже бачили над аркатурою південного входу (див. малюнок Вестерфельда з написом: “Pars Academiae Kijoviensis versus Orientem”). Подібних неточностей в малюнках Вестерфельда чи копіях з них є досить.

На малюнку з так само, як і на попередньому, мало зрозумілим написом: „Porta Platea Monasterij S. Michaelis ad quam Hospitale S. Spiriti Kijoviae 1651” показано частину північної стіни катедри (позиція 6, ст. 65) із входом через арку до партеру західньої поверхової галерії. На порівняльний до цього малюнка світлині бачимо такі пізніші зміни в цьому місці: замість відкритої вхідної арки маємо тепер на всю арку велике вікно, права від арки пілястра замурована контрфорсом, мале віконце в замурівку сусідньої з цією пілястрою арки відносно збільшене, а відкрита колись арка за правою пілястрою наглухо замурована. Звертаємо увагу на дуже характерний деталь: на цьому, як і на попередньому малюнку, показано низенькі цоколі, які пізніше (в XIX ст.) були підмуровані цеглою значно вище — до їх теперішнього рівня.

Внаслідок цих порівнянь малюнків Вестерфельда з відповідними до них місцями сучасних частин катедри, а також внаслідок зондажного часткового дослідження старих мурів, проф. І. Моргілевський приходить до висновку, що зовнішні партерові галерії-опасання були оперті на підпорні аркбутани відповідно до кількості простінків галерій, що в свою чергу відповідали простінкам нав і трансептам катедри, а саме: південне опасання — чотири аркбутани, за-

хідне — п'ять і північне також п'ять. Щоправда, в зазначеній уже праці проф. І. Моргілевського читаємо, що аркбутанів у північному опасанні було шість,⁷¹ але приймаємо це тільки за друкарську помилку, бо далі дослідник говорить, що всіх аркбутанів було чотирнадцять, посилаючись при цьому на свій реконструктивний рисунок ізометричного пляну катедри. Один з тих аркбутанів проф. І. Моргілевський очистив від пізнішого замурівку в західній галерії (теперішньому нартексі) перед північнозахідньою вежею, при чому на внутрішній поверхні цього аркбутану виявились фрагменти фрескового розпису. Дуже цікавим є також те, що в деяких місцях дотикання конструктивних елементів зовнішньої партерової галерії до старших мурів катедри виявились після зондажів теж фрагменти фрескового розпису. З цього випливає висновок, що зовнішню галерію добудовували до вже закінченої і навіть оздобленої зовні фресковим розписом споруди храму. Роблено це, очевидно, в зв'язку з потребою поширити катедрu і спорудити ще одну вежу, а також з причини розпору стін, що незабаром дався взнаки; тоді підпорні аркбутани галерії, що відігравали ролю контрфорсів, прийняли на себе цей розпір.

На малюнокві Вестерфельда з написом: “Monasterium S. Sophiae, juxta quod Janussius Princeps Radzivil Belli Dux Triumphator anno 1651 . . .” і т. д. (ст. 64), зображено урочистий в'їзд литовського гетьмана Януша Радзівіла з військом на площу св. Софії. Зображення цілої урочистості було для Вестерфельда основним завданням, однак ми звертаємо увагу на архітектурну сторону малюнка. Праворуч катедри зображено дуже цікаву дерев'яну дзвіницю, поруч з нею був якийсь будинок (правдоподібно, настоятеля або когось з духовних осіб Софійського монастиря). Всього будинку не видно з-за суцільної огорожі, а тільки дах з характеристичними для тогочасної української архітектури заломами (подібні форми дахів ще відносно збереглись на чернечих корпусах Києво-Печерської лаври). Ліворуч катедри (приблизно на місці теперішньої дзвіниці) — дерев'яна надбрамна вежа. В лівій частині малюнка ледве помітно зображені Золоті ворота, через які проходять шеренги Радзівілового війська. На передньому пляні Софійської площі стояла, як бачимо на малюнокві, типова українська „фігура” — хрест з розп'яттям, покритий дашком. Але найцікавішими для нас у даному разі є зображення самої катедри св. Софії. Тут ми бачимо її майже в ортогональній проєкції зі східної сторони і навіть у відносно доброму вигляді, як вона і могла тоді виглядати після відбудови її митрополитом Петром Могилою (який проте не встиг закінчити ремонту зовнішніх галерій катедри з західнього, південного і північного боків). Покриття бань, апсид і навіть верхів обох веж, що видніють з-поза мурів, виглядають ніби щойно після ремонту. Щоправда, Вестерфельд зображує чомусь південнозахідню вежу на одному малюнокві (див. позиція 5) з напівзруйнованим дахом, а на другому (позиція 2) — зовсім без даху. Пояснити ці очевидні розбіжності можна або мимовільною фантазією маляра, або ж (якщо дах зазначеної вежі був дійсно зруй-

нований чи напівзруйнований) свідомим бажанням Вестерфельда показати урочистість в'їзду гетьмана Радзівіла перед такою величною київською спорудою, як катедра св. Софії, в її цілому, абсолютно непошкодженому стані. Тому Вестерфельд малює тут неправдоподібні покриття обох, внутрішньої і зовнішньої, галерій (з південної і північної сторін); це покриття виглядає у нього як суцільний односхилий дах з малоймовірними архітектурними і декоративними готично-ренесансовими деталями. Так, наприклад, внутрішня і зовнішня північні галерії показані на малюнку з суцільною східною глухою стіною, південною під односхилий, спільний на обидві галерії дах. На гребеневі цієї стіни бачимо декоративні прикраси у вигляді готичних т. зв. крабів, а північна стіна зовнішньої галерії ніби має ренесансовий атик, завершений фігурними різьбами. Все це малоймовірне тому, що на попередніх малюнках Вестерфельд всі зовнішні галерії (в тому числі і північну, яку тут він так старанно прикрашає) показані в руїнах. Проте малюнок дуже цінний для дослідника своїм відносно правдивим показом найстаршої частини катедри. Всі п'ять вітварних апсид, бані, що видніються за ними, а також південна внутрішня одноповерхова галерія (за винятком покриття даху над нею) в основному відповідають тогочасному виглядові (1651 р.) цієї частини катедри. Вестерфельд докладно показує тут два контрфорси обабіч головної вітварної апсиди, споруджені незадовго перед тим (в 1640-х рр.) митрополитом П. Могилою для укріплення стін вітварних апсид, досить правдиво подає розташування і число вікон у підбанниках копул, а також вікон і ніш у вітварних апсидах, при чому в нішах показано якісь натяки на фрески. На стіні внутрішньої південної галерії зображено вікно її першого поверху, яке збереглося і до цього часу. Проф. Моргілевський робив зондації навколо цієї віконної пройми і виявив, що вона лишилась незмінною від княжих часів, тільки була затинкована. Отже внутрішні галерії катедри були одноповерхові, але проф. І. Моргілевський після своїх зондацій заважив, що перший поверх галерії не зв'язаний з основним корпусом будови, а відокремлений від неї широким швом (ст. 67). З приводу цього дослідник робить висновок, що: „надбудова другого поверху внутрішньої галерії не була явищем випадковим, а входила до загального плану будови, — тільки не була зв'язана з корпусом храму з конструктивних міркувань”.⁷² Академік Ол. Новицький робить в зв'язку з цим протилежний висновок, показуючи в своїй реконструкції первісного вигляду св. Софії, а також у реконструкції її початкового плану цю двоповерхову галерію одноповерховою,⁷³ ст. 75.

На ґрунті своїх досліджень проф. І. Моргілевський виконав обмірні, зондажні і реставраційні роботи зовні і в середині катедри з метою виявити її первісний вигляд (ст. 68-72). Приділяючи найбільшу увагу показові відчищених ним від пізнішого тинку більших площин стін (наприклад, на вітварних апсидах), проф. І. Моргілевський не встиг за свого життя († 1943 р.) довести до кінця і опублікувати свої дослідницькі роботи — як про катедру св. Софії, так і про інші будови княжої України (зокрема пам'ятки архі-

тектури княжої доби в Чернігові, Каневі тощо). Зате проф. І. Моргілевський закінчив ретельні геодезичні обміри катедрі і на підставі цих обмірів склав плян першого поверху (ст. 54), (плян другого поверху на рівні підлоги галерій так і залишився недокінчений), розрізи, кресленики окремих архітектурних деталей та ін. Серед них заслуговує на увагу рисунок аксонометричної реконструкції катедрі, опублікований дослідником в уже згадуваній нами його праці (ст. 73). Вдруге ця аксонометрична реконструкція була повторена в праці проф. В. Січинського *“Monumenta Architecturae Ucrainae”*.⁷⁴ Проф. Н. Брунов у своїй статті „К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры”⁷⁵ також вміщує аксонометричний рисунок св. Софії проф. Моргілевського, але він не згоден з ним у таких двох пунктах щодо найдавнішої частини катедрі: 1) західня галузь хреста показана в тій формі, яку вона має тепер, тоді як вона ґрунтовно була перероблена в XVII-XIX ст.; 2) галерія, що опасає п’ятинавову центральну частину і що відноситься до первісної частини будови, показана в нижньому ярусі відкритою і складається з хрестоподібних (у пляні) стовпів, з’єднаних між собою арками, а в верхньому ярусі вона показана закритою глухими стінами з вікнами і перекрита склепінням. Справді ж, нижчі стовпи і склепіння несли відкриту зовнішню галерію, розташовану на рівні хорів катедрі і огорожену невисоким парапетом.⁷⁶ Слушно зазначаючи, що проф. І. Моргілевський своєю аксонометричною реконструкцією доводить неправильність попередніх реконструкцій катедрі св. Софії (акад. О. Новицького), проф. Н. Брунов погоджується з Моргілевським тільки в одному випадкові, а саме, що зовнішня партерова галерія прибудована до центральної (первісної) частини катедрі пізніше, але при цьому проф. Брунов від себе ще додає, що разом з цією галерією були збудовані й обидві вежі зі сходами на хори.⁷⁷ Але власне тут він неслухно накидає проф. І. Моргілевському свій хибний погляд. Справді проф. Моргілевський ніде не писав і ніде не говорив про одночасність збудування обох софійських веж. Навпаки, він зазначає: „Щодо питання про час, який мусів був пройти між будуванням двох частин собору — будови внутрішнього і зовнішнього опасання з баштами, — то цей час не міг бути дуже довгим. Бо з одного боку — між будівельними матеріалами обох частин майже не помічається різниці, а з другого — трудно допустити, щоб храм довго міг обходитися без сходів на хори, або з тимчасовими дерев’яними сходами.”⁷⁸ А під час своїх лекцій в Київському інституті мистецтва, керуючи екскурсіями по Софійській катедрі і в численних своїх рефератах проф. І. Моргілевський завжди зазначав, що північнозахідня вежа збудована одночасно або майже одночасно з первісною основою частиною катедрі (тобто, в тому самому XI ст.), а південнозахідня — пізніше, як припускає проф. І. Моргілевський — в XII ст.

В своїй же аксонометричній реконструкції проф. І. Моргілевський мав на меті показати первісну основну масу споруди, не вдаючись у питання черговості і часу збудування обох веж з зовнішнім опасанням. Суцільні шви, що відмежовують мурування веж від ос-

новної частини храму, показані проф. І. Моргілевським на його партеровому пляні катедри, могли служити осідальними швами незалежно від часу збудування одної чи другої вежі (щоправда, проф. І. Моргілевський не зазначив подібного шва з південної сторони південнозахідної вежі).

Отже, проф. І. Моргілевський, очевидно, зовсім не мав на увазі підпирати думку проф. Н. Брунова щодо одночасности збудування обох веж. До того ж проф. Н. Брунов зігнорував дуже важливі джерела про спорудження зовнішнього опасання разом з другою вежею, датовані 1055-1062 рр.⁷⁹ (зі змісту цієї вказівки ясно, що перша вежа на той час уже існувала).

Щодо зазначених вище пунктів, де проф. Н. Брунов не погоджується з аксонометричною реконструкцією проф. Моргілевського, то тут проф. Н. Брунову належить першість у припущенні наявності двох восьмигранних стовпів у західній частині архітектурного хреста катедри, ідентичних з такими самими стовпами в південній і північній частинах. Російський дослідник ці стовпи передбачив у своєму пляні катедри ще в 1923 році.⁸⁰ Пізніше основи цих стовпів були виявлені *in situ* під час археологічних досліджень підлоги 1938-40-х рр., і в аксонометричній реконструкції проф. Моргілевського, опублікованій року 1922, вони ще не зазначені. Припущення проф. Н. Брунова щодо відкритої зовнішньої галерії з невисоким парапетом на рівні хорів катедри не підтвердилось останніми дослідками Української Академії Архітектури, (див. „Архітектурні Пам'ятники”, Збірник наукових праць Інституту історії і теорії архітектури Академії Архітектури Української РСР, Київ 1950, ст. 47, 48). Отже другий пункт заперечення проф. Н. Бруновим аксонометричної реконструкції проф. І. Моргілевського уневажнено новими дослідками й натурними вимірами галерій катедри св. Софії (ст. 50-52).

В усякому разі більш як двадцятирічні дослідження храму св. Софії, ведені проф. І. Моргілевським разом з науковим колективом Софійського архітектурно-історичного музею (заснов. 1929 р.), за винятком деяких, розуміється, неточностей, мають велику наукову вартість. На підставі їх були виконані точні обмірні кресленики катедри, а також правдоподібний реконструктивний модель, що зображує св. Софію в імовірному первісному її вигляді (знаходиться тепер серед експонатів Софійського архітектурно-історичного музею). З цим моделем трохи споріднені реконструктивні рисунки катедри, що їх виконав професор К. Конант (за консультацією проф. І. Моргілевського).⁸¹ (ст. 78-81).

На цих рисунках зображено нашу катедру в двох варіантах: — у її первісному ще ніби не закінченому вигляді (з однією партеровою галерією, без вежі зі сходами на хори) і в закінченому вигляді — з внутрішньою поверхнею й зовнішньою партеровою галерією та з обома вежами. Ці студії проф. К. Конанта дуже цікаві й ефектовні у виконанні; вони більш-менш правдиво відображають найновіші висновки дослідників про первісний вигляд катедри св. Софії. Проте

проф. К. Конант не відчув у своїх варіантах реконструкції св. Софії м'яких і привабливих нюансів, таких характеристичних у нашій старокняжій архітектурі. В реконструкціях проф. Конанта не відчувались виразно тогочасні будівельні матеріали, з яких була споруджена катедра св. Софії. Майже пласкі дахи над партеровими зовнішніми галеріями, мало не трицентрової форми покриття склепінь, присадисто-сферичні покриття бань, циліндричні підбанники тощо нагадують більше сьогочасні конструкції, аніж цегляно-муровані конструкції київських будов великокняжої доби. Але поза цими застереженнями реконструктивні рисунки проф. К. Конанта являють собою наукову вартість з огляду на правдиву побудову основних об'ємів катедри і правильне відчуття загальних пропорцій.

Проф. Н. Брунов у своїх схемах реконструкції фасад й перспективного рисунку розглядає катедру св. Софії (як і в його порівняннях із собором Василя Блаженного та ін.) тільки з однією партеровою галерією.⁸² В цих схемах він надав катедрі дуже присадистого вигляду, при чому тут не додержано пропорцій не тільки загальних об'ємних мас будови, а навіть окремих частин (бані, підбанники, покриття конх апсид, вікна, ніші тощо). Що тут майже все не відповідає своїм розмірам й дещо навіть пропущене (як, напр.: бокові ніші головної апсиди, імпости та ін.), дуже легко переконатися, порівнявши схеми реконструкції проф. Н. Брунова з багатьма ілюстраціями, на яких катедра св. Софії зображена з усіх боків як у загальному вигляді, так і в деталях (ст. 77).

Отже, як з усього видно, остаточне встановлення первісного вигляду катедри св. Софії в Києві, а також її вигляду по добудовах в XI-XII ст., є ще проблема ближчого або дальшого часу. Однак реконструкція-модель, виконана науковими співробітниками Софійського архітектурно-історичного заповідника та реконструктивні рисунки проф. К. Конанта є найправдоподібніші на теперішній час.

ІНТЕР'ЄР СОФІЙСЬКОЇ КАТЕДРИ

Внутрішня оздоба катедри св. Софії ще й сьогодні вражає глядача своїм великим багатством. Чимало тут бракує від старокняжих часів. Але все ж масивні, хрестоподібні в пляні стовпи — пілони партеру, що, виструнчившись правильними рядами, поділяють катедру на поперечні і подовжні нави, луки і склепіння півциркулярної римської форми, що перекривають ці ряди пілонів; шиферні імпости, на які опираються ці луки; різьблені шиферні бильця емпорів і різьблені мармурові княжі саркофаги; пучкові, прикрашені лізенами стовпи потрійних аркад на галеріях-хорах; мозаїки головної бані, тріумфального та бічних луків і головної вівтарної апсиди, а також цілі композиції й рештки давніх фресок на стовпах, над луками, на стінах апсид та веж — все це ще нагадує про первісну велич оздоблення катедри св. Софії (ст. 86-93).

Теперішнє освітлення теж уже не те, що було за княжих часів. З причин добудувань і надбудувань, що викликані були потребою зміцнити катедру після її неодноразових руйнувань, деякі частини, а особливо південна і північна нави, утворені внутрішніми галеріями, стали затемненими. З давніх часів збереглось кілька віконних переплетів з восьмикутними олив'яними отворами для шкла (експоновані в західньому нартексі). Їх, звичайно, датують XVII ст., хоч вони, правдоподібно, були тієї ж форми й також з олив'яними отворами ще й за княжої доби.

З решток колишньої архітектурної оздоби катедри за княжих часів можна ще дещо побачити в західньому нартексі і в хрищальні, де в основному зосереджено експозицію сьогочасного Софійського архітектурно-історичного музею.

Тут, разом з експонованими зразками будівельних матеріалів за княжої доби України, можна розглянути також їх деякі архітектурні деталі. В хрищальні катедри зосереджено будівельні матеріали, що їх ужито при спорудженні св. Софії, а також матеріали з будов катедри Спаса-Преображення та Успенської церкви Єлецького монастиря в Чернігові, київської Десятинної церкви та ін. давніх храмів.

В нартексі експоновано різьблені з каменю (шиферу та мармуру) княжі гробниці, фрагменти давньої мозаїчної підлоги з Десятинної церкви, рештки первісного цинового покриття Софійської катедри (у вітринах), будівельну цеглу княжих часів з відбитками клейм майстрів XI-XII ст., гіпсові відливи клеймованих керамічних виробів з цегельняк княжого часу, плитки, уламки мармуру з різних оздоб, мармурові капітелі, бази і фусты колон з колишнього мармурового вхідного портика. Тут же знаходяться мармурові різьблені капітелі з колонок Софійської передвітарної перегороди XI ст. і уламки різьблених мармурових одвірків колишнього західнього порталю катедри. В різьбленому орнаменті цих уламків знаходимо мотиви, що й досьогодні вживаються в українській дереворізьбі. З-поміж інших різьб з київських храмів, звертає на себе увагу фрагмент шиферної плити, встеленої суцільним різьбленим плетінковим орнаментом. В цьому ж приміщенні експоновано і т. зв. голосники XI ст., що мають вигляд звичайних випалених глиняних глечиків, які вмуровувались у пазухи склепінь і в межилучники з конструктивною метою (щоби зменшити вагу муровання), а також для резонансу.

В одній із вітрин виставлено матеріали з мозаїчної підлоги катедри XI ст. і керамічні поліхромні плитки підлог XVII-XVIII ст., що були настелені замість зірваних свого часу руїниками первісних мозаїчних підлог (ст. 96).

Тут же, в нартексі, можна ознайомитися з технікою і процесом виконання мозаїчних і фрескових зображень. З цією метою у вітринах експоновано фрагменти фресок і мозаїк, а також смальту (скляний забарвлений стоп, з дрібних кубиків якого викладались по сировому ще тинку мозаїчні зображення).

Факт місцевого виготовлення мозаїчної смальти, що був констатований ще археологом В. Хвойкою під час розкопів Десятинної церкви, цілком підтверджується розкопами в катедрі св. Софії, де знайдені були шлаки-відходи по виготовленні смальти.

З виявлених археологічними розкопами (в 1939 р.) архітектурних деталей можна оглядати (*in situ*) рештки мармурових порогів з західного і північного порталів до катедрі. Ці пороги, як південний поріг, виявлений ще в 1936 р., показують рівень первісних підлог, при чому устійнено, що рівень підлоги центральної частини храму був трохи нижчий від рівня підлог у внутрішніх галеріях⁸³ (ст. 93).

Винятково важливою знахідкою є шиферна дошка з смальтовою інкрустацією, виявлена в південній частині архітектурного хреста пляну. По ній також точно визначається рівень первісної підлоги катедрі.

В західній частині архітектурного хреста можна оглядати основи двох цегляних восьмигранних стовпів, що були виявлені під час археологічних розкопів в 1939 р. Змуровані на суцільному стрічковому фундаменті (як і скрізь під стінами й опорами катедрі), вони були колись підпорами потрібної арки й стіни над нею, на якій знаходилась центральна фреска з зображенням частини сім'ї вел. князя Ярослава (кн. Ярослав, св. Володимир й княгиня Орина). Ця потрібна двоярусна аркада була цілком аналогічна до південної й північної аркад і відмежовувала собою західню частину емпорів. Тепер хори у цій частині коротші, бо під час відбудовування катедрі західню частину, як найбільше зруйновану, не реставрували до її первісного вигляду.

У вівтарній частині катедрі, після недавніх археологічних розкопів, можна бачити також рештки давніх підлог, виявлених нижче від настелених чавунних плит XIX ст., а саме: первісну мозаїчну XI ст., другий шар — з полив'яних керамічних фігурних плиток XVII ст. і третій шар з шестигранних керамічних плит XVII-XVIII ст. (ст. 94-95).

Після досліджень археолога Д. Мілєєва (1909 р.), щойно в 1936 р. були переведені ґрунтовні археологічні розкопи цієї крайньої південної нави від західної її стіни з апсидою вівтаря архістр. Михаїла включно. Цими розкопами були виявлені фрагменти первісної мозаїчної підлоги в південній частині (між стовпами південної тридільної арки) та шиферна плита з мозаїчною інкрустацією. У вівтарі архістр. Михаїла знайдено тільки невеликі рештки пізнішої підлоги (XVII ст.) з полив'яних плиток, що була настелена на 20-25 см. вище рівня первісної підлоги.

1939-1940 рр., за пляном дослідницьких робіт Вченої Ради Софійського заповідника, повністю розкопано площі центральної нави, обох північних нав й середньої південної нави (суміжної з центральною). Коли були зняті з цих площ чавунні плити й викинуто цегляне вимощення, піщану підсипку й підготовку підлог XIX ст., аж тоді виявлено (на глибині 0.60-0.70 м.) суцільну й дуже міцну

цем'яночну підготовку первісної підлоги (суміш вапняного розчину з домішкою дрібно товченої цегли).

Ця підготовка до первісних мозаїчних підлог (можливо навіть з фрагментами мозаїк) була цілковито знищена у місцях прокопаних каналів т. зв. амосовської системи ogrівання 1882 р. та в місцях пізніших поховань (XVII-XIX ст.), виявлених розкопами 1936 року.⁸⁴ Однак в добре збережених місцях підготовки до підлоги XI ст. можна виразно простежити техніку й особливості тогочасних мозаїчних робіт. Підготовка до мозаїчної інкрустації складалась з трьох шарів: на ґрунт першого, вже вирівняного й затверділого вапняного розчину з дрібною цеглою накладався тонкий шар цем'яночного розчину, на поверхні якого, доки він ще був сировий, якимсь гострим (металічним) струментом накреслювали рисунок (т. зв. граф'я) й вже по цьому рисункові викладалася (вірніше — втискалася в новий свіжий розчин) смальта мозаїчної підлоги. Бездоганна точність ліній бордюру, кругів та рисунку цілої композиції мозаїки свідчить про те, що майстри вживали лінійки й циркуля.

З чотирьох виявлених фрагментів мозаїчної підлоги найкраще зберігся фрагмент між стовпами південної тридільної арки центральної нави. Тут же, зі східного боку південносхідного стовпа виявлено дуже раннє (не пізніш XII ст.) ремонтування мозаїчної підлоги, що пояснюється угинанням її в зв'язку з осіданням стовпа. Подібне явище спостеріг археолог Д. Мілєєв також і у вівтарній частині катедри.⁸⁵

Коло північної тридільної арки (між північнозахідним восьмигранним й хрещатим стовпами), де були знайдені рештки шиферної, інкрустованої смальтою плити, також були поруч з нею виявлені фрагменти мозаїчної підлоги й цем'яночної підготовки з розкресленим рисунком. Тут рисунок відмінний від рисунку підлоги в південній частині храму коло тридільної арки: у південній частині в рисункові на підготовці переважали прямі лінії, а в північній — рисунок складався з композиції переплечених між собою концентричних кругів різного діаметру. На жаль, як у південній, так і в північній частинах ці дорогоцінні фрагменти були перерізані опалювальними каналами (р. 1882).

У вівтарі свв. Петра й Павла, по обидва боки прорізаного опалювального каналу також розкопано фрагменти мозаїчної підлоги й підготовки з рисунком. Хоч прорізкою каналу й знищено саме середню частину стародавньої підлоги (чи тільки підготовки), однак з частин рисунку на підготовці й з фрагментів мозаїк можна собі приблизно уявити цілу композицію первісної мозаїчної підлоги цього вівтаря, що складалась з широкої обрамлювальної смуги попід стінами й декорованої концентричними кругами центральної частини. Обрамлювальна смуга була вистелена різнокольоровою смальтою (жовтий, зелений, фіялковий і синій кольори) квадратної й трикутної форм, майстерно уложеною в шахівницю. Чергування більших і менших квадратиків та трикутничків з відповідним кольоро-

вим добром дуже подібне до композицій рисунку на українських тканинах.

В головній вівтарній апсиді археологічними розкопами 1940 р. виявлено аж три підлоги, що лежали під паркетною підлогою 1909 р., яка замінила собою підлогу з чавунних плит 1882 р. Під паркетною підлогою (на глибині 0.25 м.) знаходилась підлога XVIII ст. щільно вистелена шестигранними цегляними плитками. Під нею, на глибині 0.70-0.75 м. від верхньої (паркетної) підлоги, знаходилась підлога XVII ст. з тонких круглих, полив'яних різнокольорових плиток синього, жовтого, зеленого й білого кольорів й лекальних плиток одного зеленого кольору. Такого ж сорту полив'яними плитками, тільки квадратної форми й відповідно пристосованими до характеру й кольорів мозаїчного пано (нижче мозаїчної композиції із зображенням святих), були заповнені місця, де в цьому пано бракувало смальтових і мармурових плиток XI ст. Як це репарування пано на нижній частині стін головного вівтаря, так і настелення тут підлоги полив'яними плитками належить до часів репарації й оздоблення катедри за митрополита П. Могили (1640-х рр.).

Тільки в тих місцях, де полив'яні плитки підлоги XVII ст. були зруйновані, археолог М. Каргер виявив фрагменти первісної мозаїчної підлоги складного геометричного орнаменту, виложеного смальтою темночервоного, жовтого й світлозеленого кольорів. М. Каргер не міг визначити по невеличких фрагментах загальної композиції рисунку мозаїчної підлоги XI ст. й подає тільки опис археолога Д. Мілеєва (1911 р.), в якому говориться, що композиція цієї підлоги складалася з бордюри, виложеної великими прямокутними плитками смальти червоного кольору, всередині був вписаний круг з таких же плиток, в центрі його — менший круг, а решта була заповнена узором з трикутної квадратної й прямокутної смальти.⁸⁶

Отже це була композиція рисунку мозаїчної підлоги типу омфалія, відомого з царгородських палаців й херсонеських храмів. У нас подібні омфалії були знайдені в храмах княжої доби: в Десятинній церкві, в Успенській переяславській і в церкві дванадцяти апостолів у Білгородці.

Багатобарвні мозаїчні підлоги катедри св. Софії та мозаїчні пано в її головному вівтарі з характеристичними типово українськими геометричними рисунками та добром барв (або у вигляді шахівниці з дрібних квадратів, що нагадує мотиви плахт, або у вигляді окремих більших квадратів, обрамованих зубчастими, спеціально викладеними берегами) — є виріб чисто місцевий.

В тому ж інкрустаційному характері витримана оздоба мармурового митрополичого трону (ст. 86) на горному місці головного вівтаря та оздоба декоративного хреста на стіні цього вівтаря. Тут візантійська, вирізьблена у мармурі плетінка спинки трону, а також інкрустоване заповнення лука над хрестом композиційно поєднується з українським мотивом інкрустації рівнобічними трикутниками.

Те саме можна сказати і про різьблені шиферні плити парапетів, вправлених поміж стовпами хорів. Вже самим матеріалом (волинський лупак) вони свідчать про місцеве виготовлення. Розбиття їх рельєфу осями симетрії та окремими геометричними фігурами — так само, як і заповнення різьбою цілої площини — дуже подібне до композицій дереворізби сьогочасних українських ужиткових речей. В даному разі ця композиція виглядає як широко розповсюджений на той час візантійський орнаментальний мотив плетінки та символічна орнаментация (хрести, риби, хризми, птахи та ін.). Всіх цих плит-парапетів на емпорах збереглося одинадцять і два фрагменти (ст. 90, 91).

Різьба парапетних плит дуже споріднена з різьбою на саркофагах, фрагментах мармурових одвірків й на мармурових капітелях колон передвітарної перегороди (чи ківорію над престолом, як вважають П. Лашкар'єв та Ю. Асєєв).⁸⁷

З ікон давнішого місцевого письма в катедрі зберігалась до 1943 р. (до відходу німецьких окупантів з Києва) ікона св. Миколи (Мокрого), що датується не пізніше від XIV ст. Вона знаходилась у невеличкому дубовому різьбленому кіоті на стіні Миколаївської нави (на хорах). На ній — срібна визолочена риза з 1840 р. За кілька років перед другою світовою війною ікона св. Миколи була очищена реставраційною майстернею Всеукраїнського Музейного Городка (колишньої Києво-Печерської Лаври) від пізніших перемальовок. Належить вона до найвидатніших зразків нашого давнього іконописного малярства.

З великої колись кількості старовинних ікон, що знаходились у св. Софії, після згаданих уже не раз „вилучень” залишились одиниці.

Багато в катедрі додатків від пізніших віків (переважно XVII-XVIII-XIX ст.); передовсім впадає в очі настінне олійне малярство XIX ст., яким покрито давні фрески і підмальовано деякі місця мозаїк, що в свій час пообсипались, потім малярство (в значно меншій мірі) XVII-XVIII ст. і нові підлоги XIX ст., настелені з чавунних рельєфних плит місцями ще на 70 см. вище від первісних мозаїчних.

Щодо пізнішої внутрішньої оздобы катедр, то особливе захоплення завжди викликали архітектурні деталі і оздобы гетьмансько-козацької доби XVII-XVIII ст., вражаючи своєю мистецькою довершеністю та оригінальністю. Це в першу чергу майстерно різьблені з дерева і щедро визолочені іконостаси.

Іконостас з-перед головного вівтаря, споруджений в 1731-1747 рр. (митрополит Рафаїл Заборовський), це — найцікавіший зразок української дереворізби XVIII ст. На його місці був у XVII столітті також дерев'яний різьблений іконостас, споруджений ще за митр. Петра Могили, а ще раніш — в XI ст. — на цьому місці стояла первісна, різьблена з мармуру, низька вівтарна перегородка. Мабуть, уже не задовольняв вибагливих українських меценатів мистецтва іконостас часів митрополита П. Могили, про який архидияком Павло

Алеппський писав, „що немає пера, щоб описати його красу”, коли вони вирішили спорудити на його місці ще кращий.

Проте цей іконостас також не достояв до наших часів у своєму первісному вигляді. Спочатку він був триярусний. Тепер від нього залишився тільки нижній ярус. Верхній ярус знято ще в 1853 р., а середній в 1888 р. і перенесено до вітара нави Стрітіння Господнього. Високомистецька різьба іконостасу роботи першорядних місцевих майстрів виконана у формах українського барокко, які в підкресленій вибагливості свого декору переходять іноді у форми рококо. Проте в загальній композиції іконостасу ще відчувається відгомін стилю Відродження.

Загально поширений в іконостасах українських церков XVII-XVIII ст. мотив виноградної лози замінено в Софійському іконостасі на мотив троянди, що в'ється навколо спіральних колон. Крім барокко, цей мотив був дуже розповсюджений ще в стилі Відродження. Інші іконостаси св. Софії (з них найцікавіших було вісім) всі до одного понижені в 1935-40-х рр. за розпорядженням советського уряду.

Срібні царські врата іконостасу (тепер їх уже немає, — вони вилучені органами советської влади) являли собою справжній masterpiece українського металевого виробництва. В поєднанні з українським орнаментом на обох половинах цих царських врат були вилиті рельєфні фігури: Благовіщення (вгорі), чотири євангелісти (в центрі) і цар Давид (внизу), а по його боках — свв. Яким і Ганна.

Царські врата виконали на замовлення митроп. Рафаїла Заборовського кийські майстри-золотарі Петро Волох та Іван Завадовський за моделлю, яку виконав з міді золотар Семен Таран (також киянин).

На чільному місці цих врат за царської Росії було прикріплене зображення двоголового орла, яке багато відвідувачів катедри св. Софії (навіть чужинців), вважали це за кощунство, — так само, як і двоголовий орел на хресті головної бані Михайлівського монастиря або такі ж орли на партеровому поверсі софійської дзвіниці.

Намісні ікони головного іконостасу були покриті за митрополита Арсенія Могилянського рельєфними срібними ризами (також вилучені органами советської влади). Технікою виконання і високою майстерністю ці ризи були ще досконаліші ніж царські врата. Перед намісними іконами висіли чудові срібні, рельєфно литі лямпади (також забрані большевиками) у формі двох причавлених куль, густо прикрашених пишним прорізним орнаментом та крилатими „дутті”, що так характеристично для українського мистецтва першої половини XVIII ст.

Перед недавніми часами урядових „вилучень” у центральній наві висіло бронзове панікадило (з доби митрополита Рафаїла Заборовського), над яким було зображення сцени Воскресіння. Гілки з чашками для свічок були виконані в місцевих бароккових формах першорядним майстром. Перед амвоном було й друге, дуже цікаве панікадило з часів митрополита Тимофія Щербацького.

До останнього часу (якимсь чудом) залишилися ще західні, мідяні з позолотою, врата кінця XVII ст., місцевого лиття. Рельєфний рослинний орнамент цих врат, стилізований у формах українського барокко роботи місцевого видатного майстра. У цьому місці були врата і за княжих часів, можливо, також металеві.

Крім характеристичних для церковного малярства XVII-XVIII ст. намісних образів іконостасу (щоправда, пізніше переписаних), звертає на себе увагу високомистецький храмовий образ св. Софії — Премудрости Божої. Він являє собою гарну композицію, яка ілюструє богословське учення про втілення Сина Божого. На цьому образі Божа Мати зображена з Христом-Дитям на руках, в стоячій позі, під семиколонною ротондою, спорудженою на суцільному підвищенні з семи східців. Над ротондою — зображення Бога-Отця, а по боках — сім ангелів. На східцях ротонди стоять пророки (Мойсей, Аарон, Давид та Ісаї) на всіх семи стовпах зображено емблеми (книга з сьома печатами, семисвічник, сім труб та ін.).

Ця храмова ікона св. Софії написана не раніш як у другій половині XVII ст., бо попередній, значно старший храмовий образ був вивезений з Софійської катедри поляками в 1651 р. (під час захоплення Києва кн. Радзівілом).

Не менш цікавий образ (мабуть, того самого майстра) знаходиться і по лівій стороні від царських врат (ліворуч від намісного образу Богоматері). Це теж складна композиція з зображеннями святих, св. Духа і чаші над ними, вогняного стовпа, серця з іменем Христа, св. Трійці та ікони св. Діви Марії з її монограмою, утвореною з єпископських жезлів. Всі ікони — місцевого українського письма XVII-XVIII ст. з характеристичною для доби барокко динамічністю фігур, пишними ризами, життєрадісними барвами і вибагливою орнаментальною оздобою.

З стінних розписів XVII-XVIII ст. звертають також на себе увагу й декілька композицій Вселенських Соборів та стінописна композиція XVIII ст. Успення Божої Матері в Успенському приділі (забілена під час пристосування цього приділу під канцелярію Софійського архітектурно-історичного музею).

Престолів за княжої доби було відповідно до п'яти вівтарних апсид тільки три, (не рахуючи жертovníка та дияконника). В першій половині XVII ст. (за митроп. Петра Могили) було вже десять престолів, а наприкінці того ж XVII ст. в св. Софії було їх п'ятнадцять. Розміщення цих престолів відповідно до вівтарів нав і приділів — див. на планах першого та другого поверхів катедри, складених Івановим на початку XIX ст. Тепер жодного з цих престолів у катедрі вже немає. Їх спіткала доля „вилучення” 1935-1940 рр.

Найбагатше був оздоблений престол головного вівтаря, споруджений у першій половині XVII ст. (на місці зруйнованого, що походив з великокняжої доби). Розмір його відповідав печері Гробу Господнього в Єрусалимі. З усіх чотирьох боків престол був облицьований кипарисними дошками, а верхня дошка, в якій покоїлася

срібна скринька з мощами святих, була з мармуру. Верхнє покриття престолу творили мідні, визолочені плити зі срібними рельєфними накладками в чотирьох кутах з зображеннями Тайної Вечері, Розп'яття, Покладення Спасителя в гріб і Воскресіння Христа. Престол був обкантований срібними пасами.

Всі внутрішні бароккові додатки катедри св. Софії, хоч і були пізніше зроблені в зв'язку з багаторазовим руйнуванням й грабуванням храму, проте не порушують уже так різко загально-мистецької одноцільності інтер'єру, як виконані пізніше додатки ХІХ ст.: чавунна підлога, „оновлені” фрески та ін. Інтер'єр катедри св. Софії (навіть з барокковими додатками) ще й зараз вражає своєю пропорційністю архітектурних форм та різноманітністю ефектовних перспектив, що відкриваються з кожного місця партеру й емпорів. Мальовниче поєднання двоярусних тридільних аркад, склепінь, луків, суворих рядів колон-пілонів, глибин вітарних апсид, горизонтальних опасань хорів з різьбленими парапетами, широких шиферних імпортів, яке в кожному перспективному повороті й в кожному ракурсові довершується шляхетною кольоровою гамою фресок і блиском величких мозаїк — все це в своїй логічній одноцільності являє собою синтезу давньоукраїнського мистецтва.

САРКОФАГ ЯРОСЛАВА ТА ІНШІ ГРОБНИЦІ

У вітарі св. Володимира знаходиться багаторізьблена зовні, мармурова гробниця-саркофаг фундатора катедри св. Софії — великого князя Ярослава Мудрого.

До недавнього часу цей саркофаг був частинно вправлений у південну стіну Володимирського вітаря в місці дверяної пройми-проходу з сусіднього вітаря св. Георгія. Прохід був замуrowаний, бо саркофаг перегороджував його. Саркофаг встановлено тут у 1685-90 рр. за митрополита Гedeона Четвертинського. Спочатку він знаходився в західній частині Георгіївської нави, про що ми маємо відомості з опису Стрийковського та ін. Те саме повторює Інокентій Гізелъ у своєму Синописі. Захарій Копистинський у Палінодії 1621 р., говорить, що князь Ярослав „погребенъ выше дверей великой церкви”, отже поблизу західного входу, а не у вітарі, бо давні звичаї грецької церкви дозволяли ховати померлих (навіть високих осіб і фундаторів даного храму) в притворах або галеріях, тільки не в центральних навах церкви.

В 1850-х р. у Софійській катедрі настигалась нова підлога з рельєфних чавунних плит — значно вище (більше як на 30 см.) від первісної мозаїчної підлоги і пізнішої з керамічних плиток, що належить до ХVІІ століття, при чому саркофаг не був піднятий на рівень цієї нової підлоги, а залишився на рівні первісної (ст. 104).

Року 1936, під час часткової реставрації катедри і дослідження її підлоги, саркофаг був витягнутий з ніші на середину вітаря, а підлогу навколо нього обнижено до первісного рівня. Отже, після цього

він став значно доступніший для огляду. Це досить простірна гробниця з зовнішніми розмірами: ширина — 1.22 м., довжина — 2.36 м., висота без віка — 0,91 м., висота з віком — 1.61 м., грубина стінок — 15 см. Матеріал її — білий мармур з сивими (димчастими) прошарками, іноді рівними й широкими, а іноді з ледве помітними переходами в блакитний колір.

З такого самого мармуру були виконані й архітектурні деталі, що зараз знаходяться в західньому нартексі катедри, а саме: фусты колон та бази до портику головного входу, одвірки до цього ж входу, капітелі з колонок колишньої переддвітарної перегороди, а також інші фрагменти архітектурних частин. Недавно виявлений мармуровий поріг у західній частині храму так само був зроблений з цієї ж породи мармуру.

Форма саркофага вел. кн. Ярослава наслідує гелленістичні традиції. Нижня частина його являє собою масивну прямокутну, висічену з суцільної брили мармуру скриню (властива гробниця), а верхня (віко) має вигляд двоспадістого даху-покриття. Віко, подібно до царгородських саркофагів, оздоблено чотирма акротеріями на всіх нижніх кутах його. Зовнішні поверхні саркофага оздоблено характерною для ранньохристиянської доби різьбою символічного значення (ст. 100-105).

Висока техніка цієї різьби, загальна композиція орнаментальних мотивів і чіткість виконаного рисунку свідчать про руку першорядного майстра — різьбара.

На всіх оздоблених різьбою поверхнях зображено переважно хрести в поєднанні з рослинними, геометричними і тваринними орнаментальними мотивами — пальмовими та оливними листками, виноградною лозою, деревами, гілками, розетами, птахами, рибами тощо. Все це — давньохристиянські символи.⁸⁸

Крім усіх цих рельєфних зображень, на поверхнях віка вирізьблено літери: ΙΣ. ΧΣ. ΝΙ. ΚΑ та Φ. Χ. Φ. Π. (Φῶς Χριστοῦ φωτίζει πάντας) : Ісус Христос перемагає і світло Христа просвіщає всіх.

Задня поверхня саркофага, очевидно, також була призначена для оздоблення її різьбою. Вона має заглиблення розмічених контурів плянованого, але не закінченого рисунку.

Довгий час саркофаг Ярослава являв собою загадку. Деякі дослідники навіть мали сумнів, чи справді в цьому саркофазі похований великий князь Ярослав Мудрий, хоч літописні дані під 1054 р. виразно свідчать про це: „Представися в. князь Ярославъ и положиша его въ рацѣ мраморанѣ, въ церкви святѣй Софѣя”.⁸⁹

Під час останніх (перед другою світовою війною) наукових дослідів у катедрі св. Софії саркофаг Ярослава був двічі відкритий. Перше відкриття відбулося в 1936 р. і друге в 1939 р. Докладне дослідження 1939 р. опубліковане в збірнику Академії Наук СРСР.⁹⁰

За даними цього дослідження при відкритті саркофага виявилось, що в ньому знаходяться два кістяки дорослих людей — чоловіки віком 60-70 років і жінки віком коло 50-55 р. та декілька дріб-

них кісток з скелету дитини віком близько трьох років. Всі кості були розкидані і перемішані, однак загальний напрямок кістяків був головами на захід.

Ніяких інших речей, крім цих розкиданих кістяків, не знайдено. Не було також решток одяжі, за винятком невеликого шматочка вицвілої, можливо шовкової тканини.

Мабуть хтось (можливо, що митрополит Петро Могила або ще хтось перед ним) дбайливо вклав ці кістяки до саркофага,⁹¹ що були, очевидно, викинуті під час котрогось з розгромів Києва і пограбування багатих гробниць у київських храмах, які були великою принадою для грабіжницьких наїзників.

В зв'язку з певними припущеннями, що кістяки мають належати в. кн. Ярославу і його дружині кн. Інгігерді-Орині, їх відправлено для дослідження до інституту антропології та етнографії Академії Наук СРСР (в Ленінграді). В наслідок дослідження, що провадилося знаними вченими Акад. Наук СРСР (Гінзбург, Рохлін, Герасимів та ін.) виявилось, що кістяк чоловіка належить людині, старшій за 60 років. Це відповідає вікові, в якому кн. Ярослав помер.

Крім того, була виявлена ще одна дуже цікава пізнавальна ознака — це кульгавість того, кому належить кістяк. З літописних джерел відомо, що Ярослав під час війни з Святополком Окаянним мав сорок років і вже кульгав.

Поза виявленням піввивиху в кульшовому суглобі, що спричинився до кульгавості, виявлено також і деформацію правого колінного суглоба, яка сталася в наслідок перелому кістки. Дослідженням установлено, що цей перелом трапився вже в зрілому віці.

На підставі детальних вимірів черепа, а також у наслідок зіставлення всіх наявних тогочасних фактичних даних з результатами анатомічних і рентгенологічних досліджень — скульптор-анатом М. Герасимов на доручення Академії Наук СРСР зреститував фізичний вигляд князя Ярослава і виготовив з порцеляни його бюст, який експоновано в Софійському архітектурно-історичному музеї (ст. 106, 107).

Питання, наскільки вірогідна ця реконструкція скульптора Герасимова — ще не розв'язане. На нашу думку, реконструкція фізичного вигляду вел. кн. Ярослава далеко не вичерпна. За підставу для неї скульптор Герасимов узяв зображення князя Ярослава Всеволодовича на одній з фресок у церкві Спаса-Нередиці (1197 р.). Твердження М. Каргера, яким він підпирає скульптора Герасимова, ніби на згаданій фресці зображено Ярослава Володимировича, а не Ярослава Всеволодовича (батька Олександра Невського), як це вважалося дотепер, — ще не доведене.⁹²

Зате перші відтворення обличчя кн. Ярослава, виконані тим же скульптором Герасимовим (тобто без довгого волосся, бороди, гостроверхої шапки і властивої пізнішим московським князям одяжі) нагадують зображення кн. Ярослава на малюнкові-копії Абрагама ван Вестерфельда 1651 р., змальованого ним із загублої фрески XI ст. на західній стіні головної нави св. Софії. Крім того, звертає на себе

увагу анатомічна схожість з цими останніми зображеннями також зображення і тієї царственної особи, що змальована (разом з жінкою і ще кимось) в льожі т. зв. Константинопільського іподрому на фресці в південнозахідній вежі Софійської катедрі. Може колись, у світлі нових дослідів, виявиться, що власне тільки ці зображення на фресках св. Софії є правдивими портретами вел. кн. Ярослава Мудрого.

Щождо походження саркофага в. кн. Ярослава, то віддавна існує твердження, ніби його привезено звідкись до Києва уже готовим, а про час виготовлення саркофага є багато і то дуже розбіжних думок. Датування його різними дослідниками коливається між VI і IX віками. Ще не дуже давно (в 1943 р., проф. М. Кибальчич у своїй доповіді в літературно-мистецькому клубі у Львові ототожнював саркофаг Ярослава і подібний до нього мармуровий саркофаг, уламки якого знайдено р. 1939 під час розкопування фундаментів Десятинної церкви, — з двома літописними „капищами”, які вел. князь Володимир Великий привіз із Корсуня. На його думку, в цих „капищах”-саркофагах великий князь Володимир привіз мощі (голови) св. папи Клімента і його ученика Фіва.⁹³

Під давньоукраїнським словом „капищі” можна розуміти взагалі різьби або статуї, але не конче поганських богів. Крім цих „капищ”, Володимир Великий привіз для прикраси своєї Дніпрової столиці також і античну бронзову квадригу („4 конѣ мѣдяны”). Про різьби взагалі говориться, що всі вони мали бути бронзові: „Взя же, идя, мѣдянѣ двѣ капищи и 4 конѣ мѣдянѣ” і що тільки „невѣдуще мнятъ я мраморяны суща” (Лаврент. літ.⁹⁴). Отже порівняння „капищ” з саркофагами, яке робить проф. М. Кибальчич, є дуже мало обґрунтоване.

З більшою правдоподібністю можна припускати, що саркофаги виконувались на місці, в самому Києві — з мармуру, що його довозили до Києва на оздобу стольних храмів, можливо, з тих самих Проконеських копалень (на березі Мармурового моря, недалеко від Константинополя), з яких його постачали і грецьким містам Чорноморського Прибережжя.⁹⁵

Проф. Ф. Шміт вважає, що українські майстри не вміли обробляти мармуру, а тільки майстри заморські.⁹⁶ Таке припущення непереконливе тому, що оздоблювали саркофаг св. княгині Ольги (з волинського, доречі, шиферу), місцеві українські майстри ще задовго перед будовою катедрі св. Софії. Різьблені шиферні парпетні плити до емпорів катедрі св. Софії виконували також місцеві майстри. Ніхто не відкидає можливості праці на великому тоді будівництві княжого Києва і чужинецьких майстрів (може навіть тільки у формі відповідного інструктажу), але не можна заперечувати дуже вірогідного висновку, що переважну кількість оздобних робіт в катедрі св. Софії виконували з того ж мармуру, що й саркофаг кн. Ярослава, майстри місцеві, які застосовували в тих різьбах і свої орнаментальні мотиви (різьба на фрагментах мармурового одвірка тощо). Потвер-

дженням того, що саркофаг кн. Ярослава виготовлявся безпосередньо в Києві в XI ст. — точніше незадовго перед смертю кн. Ярослава в 1054 р. — може служити та обставина, що задня поверхня його також була підготована для різьби, яка не була викінчена, мабуть, тому, що саркофаг негайно був потрібний для похорону в зв'язку з смертю князя. Можливі також випадки, що саркофаги, на бажання князя виготовлялися ще за його життя. В кожному разі у княжій Україні-Русі вони були поширені (див. літописні свідоцтва про похорон вел. кн. Володимира, князів Бориса і Гліба та інших).

З такого ж мармуру, як саркофаг Ярослава та фрагменти архітектурних деталей у катедрі св. Софії, був знайдений ще один саркофаг під п'єдесталом раки (гробниці) священномученика Макарія, що знаходилась рівнобіжно до правого кліросу коло південної стіни Михайлівської нави. Але цей саркофаг був порожній і без верхньої частини (віка). Він також оздоблений різьбою у вигляді розеток, рослин і хрестів. Характер різьби на цьому саркофазі тотожний з різьбами на одній із шиферних бар'єрних плит верхньої галерії. П. Лебединців вважає, що це був саркофаг вел. кн. Володимира Мономаха.⁹⁷

Подорожник Е. Лясота, що був у Києві 1594 р. (тобто ще до заняття св. Софії уніятами) говорить у своєму щоденнику, що в Софійській катедрі, крім Ярославового саркофага, він бачив ще чотири гробниці,⁹⁸ але їх тепер у св. Софії вже нема.

Після зруйнування (р. 1935) нової Десятинної церкви до т. зв. Софійського архітектурно-історичного музею перенесено разом з різними фрагментами архітектурних деталей старої Десятинної церкви (часів св. Володимира) також і різьблений шиферний саркофаг, що приписується св. кн. Ользі, а з ним і ще одну шиферну гробницю, але просту, з пласким накриттям, в якій ніби похований був вел. князь св. Володимир. Ці знахідки були виявлені під час неодноразових розкопів руїн старої (ще Володимирової) Десятинної церкви і знаходились до 1935 р. в новій Десятинній церкві, збудованій на кошти Анненкова в 1830-х рр.

Року 1939, під час розкопування решток Десятинної церкви був відкритий підземний тайник, в завалі якого виявлено разом з мармуровими архітектурними фрагментами також уламки кута верхньої частини (віка) ще одного мармурового саркофагу з різьбою, цілком подібною до різьби на саркофазі в. кн. Ярослава. Всі ці уламки знаходяться тепер у нартексі катедри св. Софії разом з іншими саркофагами і архітектурними деталями. М. Каргер вважає, що це уламки саркофага, в якому власне був похований в. князь Володимир Великий.⁹⁹

Про похорон великого князя Володимира літопис оповідає досить докладно: „Ночью же межю двѣма клѣтьми проимавшѣ по-мостъ, обертѣвшѣ въ коверъ и ужи свѣшисѣ на землю; възложыше и на сани, везыше поставиша в святѣй Богородицѣ, юже бѣ създалъ самъ. Се же уведѣвшѣ людѣ, бесѣ числа снидошасѣ и плакашасѣ по

немъ боярѣ акы заступника ихъ земли, убозіи акы заступника и кормителя; и вложиша и въ корѣсту мраморяну схраниша тѣло его съ плачемъ, блаженного князя”.¹⁰⁰

Отже, може й справді в катедрі св. Софії зберігаються тепер уламки з мармурового саркофага вел. кн. Володимира Святого.

МОЗАЇКИ І ФРЕСКИ

Найпитомішою оздобою катедри св. Софії є її монументальне малярство XI-XII ст. — фрески і мозаїки, що мають всесвітнє історичне значення, наукове і мистецьке.

У внутрішній сферичній поверхні головної бані, в простінках поміж вікнами її підбанника, на межилучниках, на внутрішній поверхні підбанних луків, на передвітарній тріумфальній арці та в головній вітарній апсиді збереглися (хоч і не повністю) суцільні мозаїчні композиції. Всі вони майстерно виложені з дрібних, кубічної форми шматочків скляного стопу (т. зв. смальти), що втискалися у сировий гіпсовий тинк по заздалегідь нарисованому контуру.

Мозаїками оздоблювали тільки найрозкішніші храми та палаци у Візантійській державі, а також у країнах, що перебували під її мистецьким впливом (Греція, Сіцилія, Рим, Венеція, Равенна, Херсонес, Київ). Столиця України Київ є одинокою у цілій східній центральній та північній Європі, храми і княжі палаци якої були оздоблені мозаїкою. Мозаїки храму св. Софії (а також мозаїки Михайлівського монастиря) є нині єдиними, що, належачи до XI ст., вже мають свою власну льокальну особливість. Крім храмів св. Софії та св. Дмитра (Михайлівського монастиря), мозаїками були прикрашені ще такі храми великокняжого Києва, як Десятинна церква X ст. та Успенська катедра Києво-Печерської Лаври XI ст., але ці мозаїки до нашого часу не збереглися.

Мозаїчне зображення погруддя Христа, очищене р. 1885 проф. А. Праховим від пізнішого тинку, являє собою складну композицію, майстерно розміщену в медальйоні, відповідному до форми внутрішньої сферичної поверхні головної бані. Ця мозаїчна композиція, розташована над центральною частиною катедри на досить великій (коло 30 м.) височині, була влучно розрахована майстрами-мозаїчистами на належний ефект при додержанні разом з тим відповідного оптичного обрахунку на правильне сприймання зображення, вміщеного в сферичній поверхні бані (ст. 114).

Христос зображений в образі апокаліптичного Вседержителя і Творця (Παντοκράτωρ) з Євангелією в лівій руці, а правою рукою він благословляє. Обабіч німбу розміщено літери: IC.XP. Величавості зображення відповідає монументальність погруддя Христа, вкомпонованого у великий медальйон діаметром близько п'яти метрів, а також особливо розгорнена широчінь сферичного простору бані. Це маєстатичне враження довершують кілька концентричних

смальтових, витриманих у веселкових барвах кругів, що обрамовують медальйон з погруддям.

На відповідний кольоровий ефект розрахована і гама барв, в якій у стриманих кольорах зображено погруддя Пантократора. Він убраний у блакитний гіматій і фіялково-синій хітон з ясночервоними клявами (оплеччями). Ці барви чудово гармонізують з божественно-суворими, дуже виразними рисами обличчя Христа, з кольором обличчя та рук і яснокаштановим волоссям. Суцільне золоте тло доповнює цю гармонію гри барв у цілій композиції.

Загальна композиція цієї мозаїки трактована подібно до тогочасних мозаїк храмів у Дафні і в Монреале, де окремішнє зображення Пантократора має, як і в київській Софії, такий самий монументальний характер, схожість обличчя і однакову одіж. Щоправда, зображення Вседержителя у храмі в Монреале трохи відмінне від київського софійського тим, що воно пристосоване до увігнутої сферичної форми конхи апсиди, а не до внутрішньої поверхні бані, як у св. Софії.

Окремішність зображення Пантократора в бані катедрі походить з наслідування першої появи такого зображення в храмі царгородської Нової Базиліки.

Навколо центрального медальйону з зображенням Пантократора, там же, в головній бані, були колись мозаїчні фігури чотирьох архангелів, з яких частинно збереглась тільки одна фігура (на жаль, без нижньої половини) з ясними, веселкових барв крилами, в пишному візантійському царському одязі. На архангелові — блакитний хітон, облямований знизу золотими берегами і прикрашений зображенням зелених, червоних та інших дорогоцінних каменів; на грудях — лорон, також прикрашений коштовними каменями, на плечах — золоті нашивки (кляви). В руках архангела лябарум і сфера. На лябарумі вложено смальтою слова: ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ (свят, свят, свят). Інші три архангели були такі самі. В середині XIX ст. їх перемальовано олійними фарбами; ними домальовано також обсіпані місця фігури щойно описаного мозаїчного зображення (всю нижню частину та частково крила).

Нижче від архангелів була колись мозаїчна бордюра гофрованого трикольного орнаменту, від якого дотепер збереглась тільки частина на північній стороні підбанника, в якому на дванадцятьох міжвіконних видовжених простінках були зображення на повний зріст усіх апостолів. З них залишилась цілою до половини також тільки одна фігура — апостола Павла. Нижня частина фігури дописана олійними фарбами (якими наново намальовані ще одинадцять апостолів).

В цій композиції, як і в мозаїці архангела, відбивається задум майстра подати постать апостола в урочистому спокої, проте вона не належить до кращих зразків мозаїк катедрі св. Софії. Апостол Павло убраний у білий з блакитним забарвленням, прикрашений

синьофіялковими клявами хітон і в так само білий, але вже з брунатним забарвленням гіматій.

З чотирьох мозаїчних зображень євангелістів, що були розташовані на межилучниках підбанника, збереглась фрагментарно тільки одна фігура апостола Марка та невеличкі фрагменти фігур інших апостолів, також домальовані пізніше (в ХІХ ст.) олійними фарбами. Євангеліст Марко зображений сидячим на стільці, одягнутий він в яснобрунатний хітон, поверх якого накинута опашки хламида світлозеленого кольору. В руках євангеліста — тростинка до писання і сувій папіруса. Його зображено на підніжжі з клітчастими узорами по боках. Перед ним — низький столик, а за столиком — аналой, на якому лежить розкрита Євангелія (ст. 121).

На нижній поверхні чотирьох арок, що підтримують головну баню, в круглих медальйонах були мозаїчно зображені сорок Севастійських мучеників. Вони також збереглись далеко не всі, а саме — тільки п'ятнадцять: десять на південній арці і п'ять на північній. Розміщені вони в такому порядку: від середини південної арки, на східній стороні її поверхні — ΑΚΑΚΙΟΣ, ΝΙΚΑΛΟΣ, ΙΩΑΝΝΗΣ, ΧΟΥΔΙΟΝ, ΛΥΣΗΜΑΧΟΣ на західній частині тієї ж самої арки: ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ, ΟΥΑΛΕΡΙΟΣ, ΒΗΒΗΑΝΟΣ, ΚΡΗΣΠΟΝ, ΓΑΝΟΣ.

На північній арці, від середини: ΛΕΟΝΤΙΟΣ, ΣΕΥΗΡΙΑΝΟΣ, ΑΓΓΙΑΣ, ΕΚΑΙΚΝΟΣ, ΑΕΤΙΟΣ.

Мученики зображені одягненими в хітони різних кольорів, з тавліями та клявами (ознака патриціянської достойности) і з накинутими хламидами, які застебнено на гудзик на правому відкритому плечі. Це композиції, досконального рисунку, витримані в глибоких барвах. Кожен мученик держить у правій руці чотирираменний хрест, а в лівій — мученицький вінець. Інші зображення Севастійських мучеників на східній і частинно на північній арках написані олійними фарбами за зразком зацілілих мозаїчних.

На внутрішній долішній частині головної (тріумфальної) арки розміщена мозаїчна композиція Моління, загально відома у візантійській іконографії під відомою назвою „Деїсуса” (δέισις). Композиція складається з трьох медальйонів з погрудними зображеннями: посередині — Спаситель, по боках — Божа Мати (ліворуч) і Іван Предтеча (праворуч). Христос зображений en face, Богомати і Предтеча — в профіль; обличчя їх повернені до Христа; в молитовній позі вони простягають до Христа руки. Всі три зображення композиції Деїсуса імпазантно увінчують тріумфальну арку, виразно виділяючись на золотому тлі. Центральне погруддя Спасителя підкреслюється зображенням за ним хреста в біло-блакитних барвах. Вся композиція витримана в м'яких приємних тонах. На Спасителі — білий гіматій з золотавими оздобами і злегка рожевий хітон. Правою рукою він благословляє, а в лівій тримає Євангеліє; Божа Мати одягнена в блідо-рожевий мафорій, а Предтеча — в зелений гіматій. Над головами фігур — виложені з темнокольорової смальти написи: ΙΣ. ΧΣ., ΜΡ. ΘΥ. та Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ.

Над східньою і західньою арками частково збереглись мозаїчні образи Іммануїла (Христа Предвічного у вигляді отрока) та Богоматері; від одного з них ледве заціліла верхня частина.

На обох стовпах тріумфальної арки, вище від теперішнього іконостасу, розміщені мозаїчні композиції Благовіщення: ліворуч, на північному стовпі — архангел Гавриїл і праворуч, на південному стовпі — св. Діва Марія.

Надзвичайно імпозантна, повна експресії та руху фігура арх. Гавриїла. Він одягнутий в білий хітон з клявами та червоними поликами і в також білий гіматій, перекинутий через ліву руку. Поручі — золотисті з червоними, як і на поликах, смужками; вони прикрашені самоцвітами. Дуже майстерно передано рух архангела в напрямкові до св. Діви. Правою рукою він її благословляє, а в лівій тримає червоне мірило, завершене хрестом. По обидва боки німбу напис: ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΡΟΙΤΩΜΕΝΗ Ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΕΤΑ ΣΟΥ (Радуйся, благодатна, Господь з Тобою, благословенна Ти в жонах).

Св. Діва Марія зображена так само, як і архангел Гавриїл на повний зріст. Майстер-мозаїчист прекрасно передав апокрифічний переказ, що під час появи архангела Благовісника св. Марія саме пряла пряжу на завісу для Єрусалимського храму. На композиції цієї мозаїки в лівій руці св. Діви — веретено. Вбрана вона в розкішний одяг: в блакитно-фіялковий мафорій, оторочений золотим позументом та золотою бахромою, і в такого ж кольору столу, підперезану червоним пасочком. Поручі (чохли) на рукавах з золотавими кантами і хрестиками, на покривалі голови і на раменах — також хрестики. На ногах у неї червоні сап'янці, оздоблені коштовним камінням. По обидва боки німбу — написи:

ΜΡ ΜΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ ΡΗΜΑ ΣΟΥ
ΘΥ *та* ΙΔΟΥ Η ΔΟΥΛΗ ΚΥ[ΡΙΟΥ] ΓΕΝΟΙΤΟ

(„Я — раба Господня, нехай буде мені по слову Твоєму”).

Шляхетні риси обличчя та імпозантна постать св. Діви, підкреслена брижами вільно спадаючої одежі, нагадують місцевий тип молоді вродливої жінки. В обох фігурах Благовіщення вражає майстерність рисунку, тонке відчуття форм і пропорцій. На противагу аскетичній сухості в пізньовізантійському малярстві, в нашій композиції Благовіщення відчувається м'якість і глибина експресії в обох фігурах. Арх. Гавриїл, щоправда, де в чому поступається супроти витонченості зображення св. Діви Марії.

Головний вівтар катедри св. Софії весь укритий суцільними мозаїчними композиціями, розміщеними тут у три яруси, що відмежовуються один від одного широкими орнаментовими бордюрами.

В консі головного вівтаря розміщена велична композиція (п'ять метрів височини) образу Богоматері в молитовній позі, з піднесеними руками; цей образ належить до загальнознаного в християнській іконографії типу під назвою Оранта. Пишний пурпуровий мафорій спадає з її плечей, фіялково-синя стола підперезана пасочком, з яко-

го звисає біла, вишита внизу хусточка. Мафорій багато оздоблений золотими тороками на чолі і на раменах — три білі хрести, а на кожній чохлі (т. зв. поручі) — золотий хрест. На ногах у Богоматері червоні сап'янці. Стоїть вона на килимі, оздобленому по краях орнаментом (ст. 97).

Величавість цієї композиції підкреслюється суцільним золотим тлом, виконаним зі смальти, верхній шар якої складається з листочків натурального золота. Навколо голови Богоматері — також золотий (трохи відмінний від кольору тла) німб, відмежований від тла двома вузькими концентричними колами: внутрішнім — червоним і зовнішнім — білим. По обидва боки німбу, на золотому тлі вилонжені чорною смальтою літери: ΜΡ ΘΥ

Навколо золотого мозаїчного тла проходить широка, орнаментована поліхромна бордюра у вигляді ланцюга з овальних кілець із квітами і хрестами в середині їх. Поверх бордюри — золота смуга, що опасає цілу конху з написом: Ο ΘΕΟΣ ΕΝ ΜΕΣΩ ΑΥΤΗΣ ΚΑΙ ΟΥ ΣΑΛΕΥΘΗΣΕΤΑΙ ΒΟΝΘΗΣΕΙ ΑΥΤΗ Ο ΘΕΟΣ ΗΜΕΡΑ ΚΑΙ ΗΜΕΡΑ („Бог посеред неї і не порушиться, помагає їй день-у-день”).

Запрестольний образ Божої Матері-Оранти неушкоджено простояв безмаль дев'ять століть у всій своїй величі, в мерехтливому блискві золота і в чудовій свіжості гармонійних фарб, хоч катедра св. Софії неодноразово була грабована і в багатьох своїх частинах руйнована. Власне тому образ Оранти широко відомий під назвою „Нерушимої Стіни”.

В самій манері виконання композиції Оранта, у гарно вистилізованому драпуванні одягу і в доборі барв відчувається витонченість візантійського стилю, який одначе поєднується з місцевими смаками, спрямованими на створення відповідного ефекту в доборі кольорової гами і опертими на свої власні традиції. Образ Оранти хоч і просякнутий суворим візантинізмом, однак він відмінний від тогочасних зображень своєю фінезією техніки виконання. Деяка видовженість пропорцій тіла обумовляється розміщенням постаті Оранти на внутрішній сферичній поверхні конхи.

Як і зображення Пантократора в сферичній поверхні головної бані, образ Оранти розрахований на правильне сприйняття глядачем постаті, розташованої на великій височині. Спеціально з уваги на цей оптичний розрахунок — внутрішній поверхні конхи, мабуть, ще під час будування катедри, надали більш спрощеної сферичної форми.

Дві мозаїчні бордюри — одна на чорному тлі з сріблястими колами і рослинним стилізованим заповненням, а друга — поліхромна, візантійського орнаменту, відділяють образ Оранти від розташованої під нею монументальної композиції символічного зображення Євхаристії. Христос, двічі зображений по обидва боки престолу з ківорієм, роздає Святі Дари апостолам, що підходять до нього (по шість з боку до кожної фігури Христа). Апостоли наближаються до Христа в побожних, одноманітних, майже симетричних позах. Таким способом

у візантійському мистецтві намагались передати духово-релігійну значущість таїнства Причастя.

Престол, зображений у центральній частині композиції, застелено покривалом вишневого кольору з широкими золотими і блакитними смугами. На престолі зображено хрест, золотий дискос з частками св. хліба, срібна зірка та ніж. Позад престолу стоять два ангели в білих стихарях і в блакитних хітонах. В руках ангелів — рипіди, симетрично нахилені над престолом.

Христос убраний у блакитний гіматій і в хітон брунатного пурпуру, оздоблений золотом. Апостоли — в ясних одягах з підкреслено виразним, але схематичним моделюванням спадаючих бриж. Щоб досягти деякої різноманітності в рухові апостолів, майстер-мозаїчист групує постаті так: перші три апостоли підходять до Христа, ступаючи правою ногою, а другі три — лівою (ст. 116, 117, 120).

Над лівою групою апостолів вилічено чорною смальтою слова Євхаристії: ΛΑΒΕΤΕ, ΦΑΓΕΤΕ, ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙΝ ΤΟ ΣΩΜΑ ΜΟΥ, ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΛΩΜΕΝΟΝ ΕΙΣ ΑΦΕΣΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ („Прийміть і споживайте, це є тіло моє, що за Вас ламається на відпущення гріхів”).

Над правою групою слова напису: ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ, ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙΝ ΤΟ ΑΙΜΑ ΜΟΥ, ΤΟ ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΤΟ ΥΠΕΡ ΥΜΩΝ ΚΑΙ ΥΠΕΡΠΟΛΛΩΝ ΕΚΧΥΝΟΜΕΝΟΝ ΕΙΣ ΑΦΕΣΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ (Пийте від неї всі, це є кров моя Нового Заповіту, що за Вас і багатьох проливається на відпущення гріхів”).

Під Євхаристією вміщено нижній пояс мозаїк, що зображують святителів-фундаторів церкви Христової.

Цей пояс відділений від композиції Євхаристії широкою мозаїчною барвистою бордюрою з зображеннями (впереміж) звичайних грецьких чотирираменних хрестів і гачкових хрестиків (т. зв. свастики).

Постаті святителів, на жаль, не збереглися в долішній частині і підмальовані олійними фарбами. На двох міжвіконних простінках головного вітваря (в однім ряду зі святителями) були мозаїчні зображення св. апостолів Петра і Павла, але від них залишився тільки німб з написом: ὁ ἅγιος Πέτρος. На місці їх у половині XVII століття написано олійними фарбами святителів Петра й Олексія — митрополитів київських.

Напівзбережені мозаїчні зображення святителів розташовані в один ряд у такому порядку (зліва направо): свв. Єпіфаній, Климент (папа римський), Григорій Богослов, Микола Чудотворець, архидиякони Стефан і Лаврентій, Василь Великий, Іоанн Златоуст, Григорій Нісський та Григорій Чудотворець. Імена святителів вилічені смальтою, грецькими, розташованими по вертикалі літерами; по один бік німбу: ὁ ἅγιος (святий), а з другого боку — ім'я святителя. Коло імени св. Іоана Златоустого є, крім того, монограма слова Χρυσόστομος (Златоуст). Всі святителі зображені без митр, без панатій і наперстних хрестів. Убрані вони в ясні єпископські облачення з білими омофорами, прикрашеними хрестами. Щоб уникнути однома-

нітності, майстер-мозаїчист виложив смальтою хрести на омофорах святих по-різному: одні з них мають прямокутні кінці, а другі — заокруглені, при чому ці хрести чергуються.

Всі три композиції мозаїк головного вівтаря — Оранта в статично-молитовній позі, стримано-динамічно трактована Євхаристія і суворо статичні постаті святих — так доповнюють одна одну, що творять у своїм поєднанні величну одноцілість. Однак найбільшою досконалістю з усього цього декоративного ансамблю головного вівтаря вигідно відрізняється композиція середнього поясу — чин святих. В них найвиразніше відбиваються також й гелленістичні традиції портретового малярства.

Під святими, в останньому до підлоги поясі, розташоване декоративне пано, в якому мармурові плити чергуються з мозаїчними квадратними вставками.

Заслужує на увагу — дарма що не повністю збереглася — мозаїчна постать св. Аарона, розташована на одному рівні зі сценою Євхаристії на внутрішній стороні тріумфальної арки (північний стовп). На ньому первосвященницьке облачення, в правій руці він тримає кадилицю, а в лівій — ковчег заповіту. Ця мозаїка є ніби доповненням сцени Євхаристії. Дивно виглядає домальована олійними фарбами одна нога св. Аарона: вона боса, тоді, як друга (мозаїчна) — взута.

На протилежному стовпі тріумфального лука мало бути мозаїчне зображення первосвященника — царя Мельхиседека (в pendant до св. Аарона), але від цього зображення, мабуть, нічого не залишилося, і на його місці олійними фарбами змальовано св. Мойсея з заповідями.

Отже, найголовніші частини катедри св. Софії — тріумфальний лук, головну вівтарну апсиду та головну баню — оздоблено мозаїками, а решту стін святині покрито фресками. Цим, заздалегідь запроєктованим оздобленням інтер'єру мозаїками і фресками, київська катедра св. Софії ґрунтовно відрізняється від храмів візантійських. Цієї ж засади було дотримано ще в Десятинній церкві, цей же місцевий традиційний задум мистецької одноцільності у внутрішньому оздобленні храму виконано і в інших київських святинях: — золотоверхому Михайлівському (Дмитрівському) монастирі й в Успенській церкві Києво-Печерської Лаври.

Своїм широким, монументальним письмом та методом виконання фресковий розпис св. Софії набагато відмінний від усталених, суто площинних мозаїчних композицій. Майстер виконував фреску на зовсім сировій, свіжій поверхні тинку мінеральними фарбами, йдучи за способом, широко застосовуваним в античному мистецтві.

Як і при мозаїчних роботах, перед виконанням фрески робився металевим керном контурний рисунок або одноколовий підмальовок, по якому майстер потім писав фреску. Фарби фрескового розпису засадниче відмінні від мозаїчних фарб своїми ясними, легкими тонами.

Спосіб виконання фрески по сировому тинкові вимагав від майстра великої вправності і швидкого темпу роботи, бо затужавілий тинк уже на другий день погано тримав, не вбирав у себе свіжої фарби і не був придатний до роботи. Зате фресковий розпис, що всякаючи в сировий тинк на досить грубий шар (мало не на сантиметр), є довговічний, і власне завдяки тільки цьому ми маємо тепер можливість реставрувати стародавні фрески св. Софії навіть після замалювання їх в XIX ст. олійними фарбами.

З найменш ушкоджених фресок катедри св. Софії надзвичайно цікавими є фрески у першому, правому від головної вівтарної апсиди, вівтарі свв. Якима і Ганни (дияконник).

Послідовність у сюжетах розпису цього вівтаря узгіднена з апокрифами про життя свв. Якима та Ганни і Божої Матері, які були в той час часто подавані в церковних збірниках, ілюстрованих мініатюрами з зображенням їх святодіянь.

Серед фресок цього ж вівтаря є досить складні і цікаві композиції, в яких візантійські мистецькі мотиви виразно переплітаються з відображенням місцевого побуту. Перша за порядком апокрифів сцена зображує св. Якима пастухом з отарою в пустелі, далі бачимо моління св. Ганни в саду перед пташиним гніздом про надання їй плідності. В дуже цікавій наступній сцені зображено радісну зустріч свв. Якима і Ганни коло Золотих воріт; Ганна повідомляє свого мужа, що Господь благословив її. Далі йде сцена народження Богоматері, подана за типом зображень народження Христа. Св. Ганна напівлежить на пишно декорованому ложі з високою спинкою; три молоді жінки підносять їй подарунки, за ними — вхідні двері з завісою; на передньому пляні — баба-повитуха і служниця готують купіль для народженого дитяти.

У події введення в храм Богородиці поєднано дві сцени: праворуч Яким і Ганна підводять дитину-Марію до священника, що стоїть між ківорієм і вівтарною перегородою; ліворуч, в середині вівтаря, зображено св. Діву і ангела, що приносить їй їжу.

Далі за порядком ідуть сцени заручин св. Діви і вручення священником св. Діви пурпуру та вовни на виготовлення тканин до храму; дві сцени Благовіщення св. Марії — спочатку перед колодязем, коли вона йде по воду, а потім вдома, коли вона пряде пряжу; і, нарешті, як останню подію з життя Богородиці перед народженням Христа, подано її зустріч і цілування з праведною Єлисаветою.

В усій серії фресок вражає змістовність і разом з тим безпосередність подання сюжетів. Майже в кожній більшій композиції подибуємо віддзеркалення місцевого антуражу. Так, наприклад, у фресці Благовіщення зображено св. Діву Марію на тлі дніпрових гір; вона приходить по воду до криниці з відром на мотузі, а не до басейну або якогось джерела і не з амforoю, як це бачимо в західних і південних зображеннях Благовіщення.

Всі сцени, що відбуваються в храмі або в середині інших приміщень, є досконалі багатством оздоблення інтер'єру, який виступає

на першому, а переважно на другому пляні як тло за зображуваними сценами — ківорії, вівтарні перегороди, порталі, балюстради і панелі, удекоровані тризубоподібними візантійськими плетінковими орнаментальними мотивами.

У вівтарі архистратига Михаїла відносно добре збереглися (недавно розчищені) фрески святих з виразним відбиттям місцевого типу в обличчях і дуже цікаві сцени низверження арх. Михаїлом сатани, яке в подібному трактуванні зображувалося в українських храмах XVII-XVIII ст., та боротьба архистратига з Ізраїлем. Всю широчінь апсидної конхи цього вівтаря заповнено монументальною фрескою архистратига Михаїла з розправленими крилами. Молодому, мужньому, з правильними рисами обличчя архангела майстер надзвичайно уміло надав виразу величавого спокою і вояцької впевненості в перемозі над злом. На стелі вівтаря бачимо підмальовані олійними фарбами зображення: явлення арх. Михаїла Ісусові Навінові і первосвященникам Захарії та Варлаамові.

Фрески вівтаря апостола Петра (або давнього жертovníка) були дуже підновлені, а частинно і наново переписані олійними фарбами. Тут розташовані зображення сцен з життя цього святого: хрищення в домі Корнілія сотника, виведення апостола Петра з в'язниці та ін.

Вівтар святого великомученика Георгія був багато прикрашений фресковим розписом, що ілюстрував стародавні перекази про подвижницьке життя цього християнського мученика, ім'я якого носив фундатор катедр св. Софії — великий князь Ярослав Мудрий. На жаль, мало що лишилося з цього розпису. Після зняття пізнішого олійного запису фрески виявились дуже пошкодженими і ледве помітними. Подібно до зображення архистратига Михаїла в апсидній консі Михайлівського вівтаря, тут було змальоване — також на всю конху — величне погруддя св. Георгія. Тепер від нього залишились тільки малопомітні сліди.

У вівтарі св. Володимира, де тепер знаходиться саркофаг кн. Ярослава, в 1930-х рр. очищено від пізнішого олійного запису поліровану фреску — погруддя св. Пантелеймона. Ця фреска є покищо єдиним зразком полірованих фресок у Софійській катедрі. В північній бічній (Стрітенській) наві, в східному простві колишньої галерії, розчищено фрески св. Адріана та св. Наталії. З них зображення св. Адріана є зразком фрескового мистецтва, спорідненого більш з іконописним малярством, ніж з монументальним стінописом. Фрески ці були виявлені проф. А. Праховим ще в 1882 р. Час виконання їх звичайно відноситься до другої половини XI ст. (1055-1062), тобто будови зовнішніх галерій¹⁰¹ (ст. 126, 127).

До того ж часу належать і дві фрески в південній галерії (пізніше — приділу дванадцяти Апостолів). Це також зображення святих (погруддя), які збереглися значно гірше, як свв. Адріян і Наталія, проте проф. А. Грабарь, дослідивши їх визначив їм імена: св. Домн — на західній стіні й св. Філіпполл (?) — зображення на східній стіні.¹⁰²

Надзвичайно цікаві фрески поперечного перехрестя катедрі; вони щоправда, як і багато інших, підмальовані або й перемальовані олійними фарбами. На них зображено епізоди Страстей Христових: Христос перед Каяфою, апостол Петро, що зрікається свого Учителя, Розпінання Христа, Зшестя в пекло, Явлення воскреслого Христа мироносицям, Невір'я ап. Фоми, Послання апостолів на проповідь та Зшестя св. Духа.

На хорах зосереджено фрески із старозаповітного циклю у вигляді символічних доповнень до літургічних сюжетів Нового Заповіту. В зв'язку з конечністю розташування їх коло вітарів, вони і написані на східних кінцях південних та північних хорів. На південних хорах зображено сцени: Вечеря з двома учениками після Воскресіння, під нею — чудо в Кані Галілейській; на північних хорах — Тайна Вечеря, а під нею — написана заново по давній фресці сцена зради Юди. Праворуч і ліворуч від цих фресок, в напрямкові до західних кінців хорів, зображено старозаповітні сцени: жертвопринесення Ісаака, Зустріч Авраамом трьох мандрівників, Гостинність Авраама та Три Отроки — мученики в печі.

В деяких місцях пляфонів частинно збереглися фрескові образи херувимів, серафимів і чотирьох євангелістів, зображених навколо восьмираменного хреста, вміщеного в медальйон, та ін. фігури.

Скрізь по всьому храмові — на стінах, на стовпах, що підтримують хори та бані, а також на пілястрах, угорі і внизу — розташовано фрески, що зображують на цілий зріст або погруддя (в медальйонах тощо) апостолів, пророків, святителів, мучеників і святих жон. При цьому чоловічі зображення святих розташовано ближче до вітарів, а жіночі — далі, за ними (праворуч і ліворуч), в напрямкові до західної частини храму.

Такий порядок розташування чоловічих і жіночих зображень святих існував здавна (він додержаний також і в Паладинській капелі, в катедрі св. Марка у Венеції та в інших храмах). Це робилося з метою відокремити т. зв. гінекейон (жіночу частину храму), чого суворо дотримуються також і в сьогочасних українських церквах (загально знаний „бабинець”), бо за давніми церковними приписами жінка не сміє заходити до вітаря і повинна молитися далі від нього. Отже і зображення святих жон розміщували в межах гінекейону.

Правдоподібно, що для гінекейону в катедрі св. Софії була призначена окрема половина хорів, де могла молитися княгиня з князівнами і своїм почотом, а для чоловічої частини родини князя, його почоту, бояр і високих воєначальників була призначена протилежна половина хорів. (Це підтверджується і місцями розташування фресок з зображеннями членів чоловічої та жіночої половини сім'ї князя Ярослав). Звичайний же люд, що молився внизу, мабуть, додержувався порядку, чинного ще і в сьогочасних наших церквах, отже можна припускати, що й тут також існував „бабинець”.¹⁰³

Окрему групу, цілком відмінну від зображень святих, творять фрески, розташовані на стінах, стовпах і склепіннях обох сходових

веж. Ці фрески цінні не тільки високою майстерністю їх виконання, а також і своїми сюжетами: вони малюють нам княжий побут. Ми тут бачимо барвисто зафіксовані епізоди полювання, бачимо забави, музик і колядників, боротьбу, різні процесії, фігури князів і княгинь у супроводі почоту або особистої охорони, окремих вершників, (з них надзвичайно імпозантне зображення котроїсь з князівен, що виїхала на добірному білому коні, ніби на прогулянку), кінські перегони, цілу сцену гіподрому чи суду тощо. Крім того, в окремих медальйонах зображено монограми, декоративні „сонця”, грифонів, голуба, орла (або може мисливського сокола) та ін. Довершуючи мальовничу картину княжого побуту, скрізь стелиться (у вигляді окремих фризів, обрамлень або підкреслень архітектурних ліній чи суцільних заповнень деяких частин стін) вибагливий плетінковий візантійський орнамент у поєднанні зі східними і місцевими мотивами. Стиль цього орнаменту є спільний як для веж, так і для всієї катедри, де цей орнамент також розкиданий по напівколонках піластр, стовпах, лугах, на обрамленнях дверей та вікон і всюди, де тільки бракує зображень постатей святих.

Багато вже було намагань пояснити зміст фресок на сходових вежах нашої катедри. Теорія дослідників кінця минулого століття (Д. Айналов, Є. Рєдін, И. Толстой, Н. Кондаков та ін.), що нав'язує зміст цих фресок до відображення побуту візантійських цісарів,¹⁰⁴ вже не може задовольнити нас своєю аргументацією.

На думку сьогочасного українського археолога — проф. П. Курінного, в сюжетах фресок сходових веж відображено княжий побут часів вел. князя Володимира Мономаха. Він вважає фрески з зображеннями сцен княжого побуту ілюстраціями до біографії в. кн. Володимира Мономаха і його „Заповіту дітям”.¹⁰⁵

На нашу думку, дослідникові можна було б признати рацію відносно сюжетів фресок південнозахідної вежі, яка будувалась разом з зовнішньою партеровою галерією в 1055-1060 рр. (за часів князювання Ізяслава Ярославовича), а фресковим розписом, як вважає проф. П. Курінний, могла бути оздоблена пізніше, тобто в роках князювання вел. кн. Володимира Мономаха (1113-1125 рр.). Щодо північнозахідної вежі, то вона була збудована одночасно або майже одночасно з первісним корпусом катедри, як окремий княжий вхід на хори, а тому важко припустити, щоб вона простояла від того часу аж до князювання Володимира Мономаха без внутрішнього розпису фресками.

В кожному разі розпис сходових веж був виконаний на замовлення великого князя київського, який напевне не мав наміру копіювати сцен візантійського побуту і зображувати візантійських цісарів, а волів бачити зображенням свій місцевий побут з притаманним київським князям замилюванням до полювання, забав і величних церемоніалів.

Котрому ж із великих князів київських належить оздоблення веж катедри св. Софії — Ярославу Мудрому, Ізяславу Ярославовичу —

покажуть наступні найближчі студії. Загальновідомо, що одна з веж збудована пізніше.

Як уже раніше говорилося, всі стіни в середині катедри (крім місць розташування мозаїк) були вкриті окремими фресковими композиціями. Проте далеко не всі вони збереглися до наших часів. Частинно фрески були знищені руками різних здобичників, а решта (майже всі зацілілі) була перемальована олійними фарбами і то часто-густо до невпізнання, при чому в багатьох випадках були навіть змінені зміст і назви фресок, а також і імена святих.

В 1935-38 рр. розкрито з-під олійного малювання близько п'яти сот кв. м. фресок, а всіх фресок у Софії повинно бути коло п'яти тисяч кв. м. В розкритих фресках можна легко пізнати творчість місцевих майстрів, які додержуючися гелленістично-візантійських традицій, свідомо чи несвідомо вносили завжди щось своє: напр.: в обличчях та в одязі святих відображував місцеві типи, малював святих з довгими вусами, коротко стриженими бородами і місцевими зачісками, малював у т. зв. скоморохів місцеві музичні інструменти (бандуру, сопілки, дуди чи трембіти тощо), відбивав давній український побут (боротьба, поводитир з верблюдом, що доставляв десь з далеких східних й південних країн товари до Києва, змальовував цілі сцени з полювання, кінських перегонів і княжих ловів. До того — скільки в композиціях цих фресок властивої місцевим майстрам безпосередності творчої інвенції, граціозності і особливої вишуканості — замість суворого аскетизму в зображеннях святих у візантійських майстрів.

В західній частині центральної нави знаходяться композиції фресок з зображенням родини кн. Ярослава. На найбільш збереженій фресці південної стіни центральної нави зображено (як досі гадають) княгиню Орину і князівен — Ганну, Анастасію і Єлисавету (більш правдоподібно, що тут зображені князівни Ганна, Анастасія, Єлисавета і котрийсь із синів князя Ярослава), (ст. 138).

Під час „реставрації” 1858 р. ця фреска була замальована і навіть переіменована: княгиня і її доньки стали святими Софією, Вірою, Надією і Любов'ю.

На протилежному боці була зображена чоловіча половина сім'ї кн. Ярослава, але від фрески XI ст. залишились тільки дві постаті юнаків, що зображують молодших синів кн. Ярослава. Решта фрески, очевидно обвалились; вважають, що XIV-XV ст. вона була дотинкована і замальована іншими фігурами (мабуть, литовських князів), але і ця композиція була замальована в XIX ст. олійними фарбами. Фреска західньої стіни (під прямим кутом до згаданих фресок) являла собою центральну композицію з зображенням членів княжої родини, зокрема кн. Ярослава, що підносить кн. Володимирові модель якоїсь церкви мабуть, відбудованої ним Десятинної, та кн. Орини. Ця не оцінена фреска загинула безслідно разом з обваленою західньою стіною. Про неї ми маємо уявлення тільки з малюнка 1651 р., зробленого Абрагамом ван Вестерфельдом (ст. 138, 139).

Розчищена фреска з зображенням апостола Павла являє собою один з найкращих зразків фрескових композицій в київській св. Софії. Як і фреска, на якій зображено св. Миколу, виконана вона з додержанням традицій ранньо-візантійського малярства. Обидві фрески робив, очевидно, високовправний майстер. Ту саму вправну руку знати і на виразно українських фресках свв. Фотинії, Поллактії і Надії. Всі вони виглядають як вродливі киянки, а св. Надія навіть закутана в хустку за українським звичаєм. Дуже багато спільного мають ці фрески з зображенням княгині і жінок з її почоту на стінах північнозахідної вежі.

В центральній наві ще виявлено під час останніх розчисток добре зацілілі фрески: свв. Кірік, Троадіос, Василіск, Агафія, Нестор, Михайл, Ловкія, Дорофія, Марінос та ін. (ст. 124, 125, 128).

Як на зразки прекрасної збереженості фресок, виявлених після їх розчистки, можна вказати на фрески св. Лаврентія, св. Захарія та невідомого на ім'я святого (ст. 129). Щодо техніки виконання фресок треба зазначити, що більшість з них написано з винятковою майстерністю. Деякі фрески виконані навіть без попереднього прописування контуру, без графіті. Впевненість мазків, кладених рукою майстрів-виконавців, позначена особливою віртуозністю.

Назагал усі фрески катедри св. Софії дуже споріднені між собою однією теплою гамою барв. Фрески з вівтарів свв. Якима та Ганни і Михайлівського та Богословського бокових вівтарів, відомі вже з попереднього опису, мають багато спільного з новорозчищеними фресками. Можна сподіватись, що й ті фрески, які будуть розчищені в майбутньому, виявлять задум одноцільності в оздобі всього храму фресками і мозаїками. Принаймні композиційні трактування і загальний характер їх кольорової гами підказують цей здогад. Можуть, цілком зрозуміло, виділятися творчі індивідуальності окремих майстрів.

Фрески побутового характеру на стінах обох веж також дуже споріднені зі стилем загального фрескового розпису св. Софії.

В південнозахідній вежі зображено т. зв. Константинопільський гіподром з цісарем і цісаревою в головній льожі, в оточенні цісарського почоту на галеріях. Чи не сам це часом фундатор храму вел. князь Ярослав з княгинею Ориною в своєму київському гіподромі чинить тут свій княжий суд? Але покищо це тільки гіпотеза. На основі аналізу реставрованих фресок і мозаїк св. Софії, Михайлівського монастиря і фресок Кирилівської церкви можна зробити висновок, що вони є витвором місцевих майстрів; можливо, що напочатку (ще під час оздоблення Десятинної церкви) вони творили разом із своїми візантійськими вчителями, але незабаром учні стали самі вчителями (як Аліпій Печерський) і першорядними майстрами.

Надзвичайно важливу, доповнюючу роллю як в мозаїчних, так і в фрескових композиціях відіграють вибагливі орнаментальні мотиви, якими заповнено майже всі ті місця, де немає зображень святих

(на пілонах, арках, склепіннях, на міжарочних площинах, на сходах веж, у віконних проїмах тощо).

За характером орнаментальних мотивів вони в основному поділяються на рослинні (переважно плетінковий мотив арнікового цвіту), геометричні, мішані й звіринні (у вежах). З них переважають мішані композиції із рослинних й геометричних мотивів, де стилізований лист, чи плетінка вписується в прямокутник, квадрат, ромб, трикутник, коло й в овал. Є також чимало окремих композицій, як медальйони, т. зв. сонця, удекоровані хрести й вибагливі тризубоподібні мотиви. Багато орнаментальних композицій нагадують мотив української вишивки; дуже поширений і загально знаний на Україні стрічковий мотив геометричного орнаменту. Проф. Г. Павлуцький відносить мотиви орнаментів св. Софії в Києві назагал до візантійського типу, однак відзначає їх давньоукраїнську своєрідність.¹⁰⁶

Кольорова гама орнаментальних композицій в мозаїках: — трибарвна, де межуються кольори білий з чорним, або жовтий з чорним з червоною облямівкою, та багатобарвна (сині, зелені, червоні, рожеві й білі кольори на золотому тлі). Багатобарвні композиції орнаменту знаходяться під Орантою (другий пояс), під Євхаристією та на Тріумфальній арці. Ю. С. Асєєв вважає, що мотив композиції орнаментального фризу під Орантою та композиції на тріумфальній арці (стилізований цвіт арніки) походить з мотивів поліхромности й техніки славнозвісних давньоукраїнських емалів.¹⁰⁷

Вщерть заповнюючи орнаментом цілі простінки, площі пілонів, арок, горизонтальних поясів тощо, майстер не дбав про абсолютну симетрію рисунку, навіть там, де вона здавалась би необхідною. Його композиції виразно позначені якоюсь, сказати б, нарочитою й тільки наближеною симетрією. В композиційній віртуозності рисунку і в цій наближеній симетрії відчувається, однак, твердість руки майстра й багатство його творчої фантазії. Він тут нагадує добре знамих нам сьогочасних українських народних майстрів (писанчарок, розписувальниць хат, майстрів вибійки, килимів тощо), хоч стилістично їх твори вже далеко відійшли від творчости наших майстрів княжої доби, але характером композиції дуже споріднені.

Майстер орнаменту свідомий був того, що він повинен підпорядкувати свої орнаментальні композиції до архітектурних ліній інтер'єру катедри, але й ці архітектурні лінії не завжди мають суворі геометричні форми. Так, наприклад, луки й склепіння вражають м'якістю окреслюючої їх, не завжди циркульної кривої, конхи апсид бані також відходять від точних сферичних поверхень, але в загальному поєднанні ритму масштабу й форм архітектурних ліній з фресками орнаментальних композицій і постатями святих створено величну мистецьку цілість. Майстер-орнаменталіст творив у тісній співпраці з майстром-іконописцем, можливо навіть, що вони обидва користались тією ж самою палітрою фарб. В цьому випадкові майстер-орнаменталіст був асистентом майстра-іконописця. Вони разом обмірковували загальну композицію фрески: зображення постаті свя-

того й навколишню оздобу орнаментацию. Такий помічник однак не був тільки орнаменталістом, бо він іноді помагав майстрові викінчувати по-стать святого. Це на софійських фресках часто помічається: — найвідповідальніші частини фрески (загальний попередній рисунок-контур, голову, руки) виконано більш вправною рукою, ніж одяг, загальний антураж. Однак, серед великої кількості фресок св. Софії, де працювало чимало майстрів, помічається й інше явище: композиція фрески разом з зображенням постаті святого й орнаментальною оздобою виконана тільки одним майстром.

Про майстрів розпису катедри св. Софії у Києві фресками й мозаїками, як і про майстрів-будівників її, думки дослідників далеко не однозначні. Думку про те, що катедру будували й оздоблювали греки, висловив акад. Кондаков, дарма, що в літописах про запрошення вел. кн. Ярославом „мастеров от грек” немає навіть й натяку. Цю думку багаторазово повторювано з різними варіантами звідки ті майстри приїхали: з Константинополю, Болгарії, Малої Азії, Херсонесу, Кавказу. Однак, ще наприкінці минулого й на початку цього століття вже в деяких дослідників виникає сумнів щодо виключно тільки візантійських майстрів.

Проф. Н. Покровський заявляє, що: „разом з греками працювали в Києві й місцеві майстри”, щоправда тут він відносить участь київських майстрів до часу творчості Аліпія Печерського.¹⁰⁸

Проф. А. Прахов, говорячи про мистецьку перевагу мозаїк Михайлівського монастиря й фресок Кирилівської церкви над мозаїками софійськими (які на його думку виконано греками), зазначає, що XI ст. було для нас століттям навчання, а XII ст. — вже початком самостійної мистецької діяльності, тому що місцевий учень візантійського вчителя вже почав спостерігати дійсність і вносити свої спостереження в мистецтво.¹⁰⁹ Але тут доцільно зазначити, що Михайлівський (Дмитрівський) монастир датовано не XII, а XI століттям.

Таким дослідникам заперечував Д. Айналов, а Ф. Швайнфурт, посилаючись на Кондакова, відкидає можливість участі київських майстрів в оздобленні навіть Михайлівського монастиря.¹¹⁰

Проф. А. Некрасов, аналізуючи розписи київської св. Софії, говорить, що іконографічний зміст мозаїк апсиди частинно споріднений з константинопільською традицією, але засадничо базується на джерелах греко-східного мистецтва. Він знаходить схожість мистецького трактування фресок з мозаїками (особливо з Євхаристією), а про фрески веж зазначає, що вони створюють уяву про княжий побут і оздобу княжих палаців, хоч і відбивають побутові сюжети на мотиви громадського й офіційного державного життя Константинополю. Далі дослідник приходить до переконання, що не можна припускати ніби мистці, які створили ці розписи були родом з Константинополю; константинопільські теми були далеко розповсюджені по периферії візантійського культурного кола, вбираючи в себе своєрідні впливи на сході й на заході. Ця своєрідність виразно виявлена в мистецькому стилі київських розписів.¹¹¹

Найвиразніший представник т. зв. кавказької гіпотези щодо постання перших християнських будов у Києві академік Ф. Шміт, хоч і не визнає зовсім участі місцевих майстрів в оздобленні св. Софії, однак він вважає як увесь архітектурний комплекс катедри так і її розпис за щось надзвичайно оригінальне. Про розпис св. Софії він говорить, що це взагалі загадкова річ, з якого б боку ми до нього не підходили: виконаний він почасти з мозаїк, почасти з фресок, при чому мозаїки й фрески знаходяться безпосередньо рядом — звичайно цього не буває; мозаїки спускаються нижче від того карнізу, що обходить всередині увесь храм навкруги на рівні з спадами склепінь, — цього в XI ст. теж звичайно не бувало. Беручи в лапки означення щодо стилю будови і її розпису „візантійський”, акад. Ф. Шміт говорить, що: „... хто б не були родом та мовою творці св. Софії, ці теорці були тільки виконавцями, тільки руками, а за голову правили самі кияни XI віку. Св. Софія — їх твір. А значить, св. Софія — першорядний документ для їхньої історії, це дзеркало, в якому ми й тепер можемо бачити далеких предків”.¹¹²

Подаючи тут тільки найбільш характеристичні джерела й висновки окремих дослідників розпису св. Софії київської, коротко спинимось на праці сьогочасного російського дослідника В. Н. Лазарева:

„... при настоящем нашем знании материала мы лишены возможности точно сказать, из какой именно области происходили призванные Ярославом мозаичисты. Безспорным фактом остается лишь то, что они были греками, и притом такими греками, которые вплотную соприкоснулись с константинопольской традицией... Вне всякого сомнения, в Софии киевской заезжие греческие мастера прибегали к помощи местных русских живописцев, иначе трудно было бы объяснить наличие чисто русских черт в ряде изображений, от которых идет прямая линия развития к росписям Нередицы (напр., Надежда, София, неизв. святой на юго-западном столбе, святители в приделе Михаила Архангела и др.). Следовательно, уже в XI веке началась кристаллизация национального русского стиля”.¹¹³

Проф. В. Лазарев вважає за незаперечливий факт, що мозаїки виконували греки, а далі признає наявність місцевих київських майстрів, як помічників греків. За В. Лазаревим ці помічники могли бути тільки під час виконання фресок. При цьому проф. В. Лазарев не знаходить жодної спорідненості фресок з мозаїками. Київських майстрів він називає „руськими”.

Мистець С. Гординський, повторюючи тлумачення попередніх дослідників, говорить також про грецьких мистців в св. Софії київській. Посилається він при цьому на „вістки з літопису” які ніколи в зв'язку з св. Софією не існували.¹¹⁴

Безперечно не можна відкидати факту запрошення великими князями до Києва згадуваних у літопису „мастеров от грек”, але вел. князь Ярослав їх не запрошував. Це було припущенням проф. Н. Кондакова й послідовників його школи. Візантійські інструктори чи вчителі київських майстрів могли б прибути до Києва не далі як з Херсонесу, як і будівничий Десятинної церкви — Настас Корсунянин, молодші учні якого (однаково: — кияни й корсуняни) могли безперечно бути будівничими й майстрами розпису св. Софії. Настас Кор-

сунянин — цей спільник (якщо й не змовник проти греків) Володимира Великого під час обложеного Херсонесу, а потім найдовіреніша особа великого князя, якій навіть доручалось десяту частину княжих державних прибутків на будівництво храмів, прийшов також, як каже літопис „от грек”. Правдоподібно він не був греком, а слов'янином з походження. Дуже вірогідно, що такими ж самими були й всі ті вихідці з Таврійської частини України, які прибували звідти з шляхетним, месіянським наміром помагати своїм новим братам у Христі будувати й оздоблювати храми, бож вони були християнами багато раніш ніж кияни. Така знаменна подія, як офіційне прийняття християнства їхньою Батьківщиною могла дуже легко їх спонукати до цього. В щойно охрищеній столиці — Києві вони швидко порозумівалися з їхніми київськими колегами своєю ж мовою. За часів князювання Ярослава Мудрого всі вони були вже громадянами України-Руси, а не Візантії. Тому вел. кн. Ярославові й не було потреби запрошувати „мастеров от грек”, бо він вже мав для свого будівництва в Києві численну й висококваліфіковану мистецьку когорту, яка вже творила такі малозалежні від візантійських безпосередніх впливів перлини українського мистецтва як катедра св. Софії, монастирі св. Орини й св. Георгія, Золоті ворота, палаци та ін. споруди.

БУДОВИ КОЛИШНЬОГО СОФІЙСЬКОГО МОНАСТІРЯ

В наслідок ґрунтовної репарації і одночасного розширення катедри св. Софії в XVII-XVIII ст. набула ефективного зовнішнього вигляду в стилі розквітлого тоді українського барокко.

Замість погорілих у 1697 році дерев'яних монастирських будов, на Софійському подвір'ї за порівняно короткий час постають нові муровані будови в тому самому барокковому стилі.

Велика будівельна діяльність відомого мецената українського мистецтва — гетьмана Івана Мазепи спричинилась до розвитку в цілій Україні національного архітектурного стилю: місцевого українського або, як його інакше звать, козацького барокко, яке тривало досить довгий час і по полтавській битві (1709).

Розпочате гетьманом Ів. Мазепою велике будівництво храмів української столиці, зокрема відбудовування катедри св. Софії та спорудження нових будов на її подвір'ї, продовжується достойними його послідовниками — митрополитом Варлаамом Ванатовичем, Рафаїлом Заборовським та Тимофієм Щербацьким.

Від часів гетьманування Івана Мазепи почавши, в Києві один за одним постають комплекси бароккових будов — цілі архітектурні ансамблі відбудованих і новозбудованих храмів та монастирів, що уквітчали столицю вибагливими формами і золотом бань та надбанних хрестів.

Серед них заслуженої слави набув архітектурний ансамбль будов кол. Софійського монастиря, створений в тому самому стилі українського барокко.

Разом з відбудуванням катедри св. Софії, також за Мазепиних часів, споруджено Софійську дзвіницю, що мала серед киян назву тріумфальної. Її збудовано на місці погорілої дерев'яної дзвіниці, що була поставлена, правдоподібно, митрополитом Петром Могилою.

Нова мурована дзвіниця спочатку мала три поверхи з проїзною брамою на Софійське подвір'я.

В 1744-48 рр. у двох верхніх поверхах дзвіниці з'явилися розколини, тому їх розібрали і перебудували заново. Правдоподібно, що цю перебудову виконав архітект Йоган Готфрід Шедель, який на замовлення митрополита Рафаїла Заборовського виконав у Києві багато будівельних робіт. Новоспоруджені поверхи досить вдало відповідають характерові архітектури мазепинського партерного поверху дзвіниці; дуже можливо навіть, що Й. Шедель точно повторив два розібрані поверхи, заздалегідь обмірявши і змалювавши їх.

В 1807 р. дзвіницю розбило громом, і від цього згоріла баня. Замість неї споруджено нову баню з відповідними до пануючого тоді стилю клясицизму високим шпилем. В середині минулого століття (1851-52 рр.) дзвіницю підвищено за проектом академіка Ф. Солнцева ще на один поверх і покрито визолоченою банею, якій автор надав співзвучного софійським баням бароккового характеру; проте ліпні орнаментальні оздоби, засадничо відповідаючи оздобам нижніх поверхів, вже не мають тієї соковитости, як оздоби нижніх поверхів, не згадуючи вже про удекорування всіх фасад першого поверху.

Всі поверхи дзвіниці виразно розчленовані на окремі частини завдяки широким виступам рясних карнизів, покритих дашками. Проте тонко відчуті пропорції їх, будучи підпорядковані одній загальній висотній композиції, надають будові цілості і завершеності.

Серед ліпних окрас на фасадах другого поверху вкомпоновано рельєфні фігури св. кн. Володимира, архангела Рафаїла, апостола Андрія Первозванного та св. Тимофія.

По осі симетрії над порталами проїзної арки дзвіниці розміщено за порядком поверхів: широкі отвори приміщення для дзвонів, багато удекорований ліпним орнаментом отвір еліпсової форми для дзвіничного годинника та отвори на верхньому (останньому) поверсі.

Перший поверх, що його первісний вигляд залишився непорушним, найбагатше удекорований оздобами, характеристичними для цього періоду українського барокко. Сильно виявлені розкріпи пілястр та їх чоколів і рясно гзимсованих капітелів, розірвані луки, льоджети, а також обрамлені гірляндами рослинного орнаменту і завершені фронтонами віконечка, сміливо вкомпоновані в рельєфні тяги під рясним карнизом — все це влучно допасоване талановитим майстром одне до одного і в своїй гармонійній цілості спеціально розраховане на створення приємного враження від гри світла й тіней. Над арками першого поверху — порталі з розірваними і рельєфно розкріпленими фронтонами.

Черпаючи для цього багатого декору орнаментальні мотиви із скарбниці українського народного мистецтва, майстер дуже доцільно поєднав їх з архітектурними формами дзвіниці. Український характер оздоблення першого поверху дзвіниці завершується чудовими зображеннями ангелів над льоджетами західньої фасади, яким майстер навіть зукраїнізовує одяг, зображаючи їх в запорізьких жупанах, підперезаних по-козацькому поясами (ст. 144-147).

Дисонансом до цієї гармонії форм декору впадають пізніше наліплені, визолочені, російські двоголові орли.

По обидва боки дзвіниці залишилися ще невеликі рештки суцільної мурованої огорожі, якою було оточене все софійське подвір'я в XVII ст. Старі мури огорожі збереглися частинно на Стрілецькій вулиці та в Георгіївському заулкові. Старі мури з боку Велико-Володимирської вулиці та Софійської площі відступили своє місце новим, мурованим у першій половині XIX ст. в формах, властивих добі класицизму з рустованням їх фасадної поверхні.

До Софійського подвір'я можна увійти також і через південну браму, з боку Велико-Володимирської вулиці. Крім того, є окремі входи з Стрілецької вулиці і з Софійської площі до будинку кол. бурси (де колись була брама в старому мурі). З західного боку Софійського подвір'я був колись відкритий в'їзд через т. зв. браму Заборовського.

Південна брама побудована на початку XVIII століття. Вона квадратова в плані, має в своїй нижній частині проїзну арку, а на другому поверсі — приміщення. Фасади другого поверху брами оздоблено півколонками, поміж якими розміщено цікаві бароккові хрещаті вікна (пізніше перероблені). Браму завершено масивною півсферичною банею з шпилем, на якому донедавна був металевий флюгер у вигляді двобічного рельєфного ангела (архистр. Михаїла). Це зображення ангела, було скинуте (десь в 1930 рр.) з наказу влади, й валялося на звалищі в північносхідньому кутку Софійського подвір'я.

На Софійському подвір'ї ліворуч від південної брами (з В. Володимирської вулиці) була споруджена в 1722-30 рр. невелика монастирська партерова будова, т. зв. „хлібня”. Пізніше (в 1853 р.) її перебудовано на консисторію, в наслідок чого вона втратила свій первісний барокковий вигляд. Старші частини цієї будови виходять у суміжний двір.

Праворуч від південної брами, проти південної фасади катедри св. Софії, збудовано в 1722-30 рр. монастирську трапезну. Це гарна бароккова будова базилічної форми (після спорудження бічних добудов), з одноапсидним вівтарем, який був увінчаний чудовою визолоченою банею (за совєтського панування позбавленою хреста). Дах трапезної — з характеристичним барокковим заломом. Західню фасадку прикрашено фронтоном з канелюрованими пілястрами і завершено вазами та визолоченими декоративними рипідами („сонцями”). Вікна першого поверху оздоблено півколонками. Під будинком тра-

пезної — великі льохи кол. монастирських складів з підземними ходами в два боки (ст. 154).

За митрополита Євгена Болховітінова трапезну в 1822 р. перероблено на зимову (теплу) церкву, яка донині має назву „Малої Софії”. В 1872 р. за проєктом архітекта М. Іконнікова до „Малої Софії” добудовано з південного і північного її боків партерові нави з односхилими дахами, що надало будові вигляду тринавової базилики. В середині церкви був іконостас, перенесений сюди з митрополичої палати.

Проти північної фасади Софійської катедри, на кошти зібрані на Запорожжі, збудовано в 1763-67 рр. великий двоповерховий (коло 90 м. довжини) будинок колишньої Софійської бурси. Під будинком — так само, як і під трапезною — великі льохи. Спочатку тут жили ченці Софійського монастиря, а по скасуванні монастиря в будинкові була заснована Софійська духовна школа. На короткий час будинок був пристосований (за митр. Є. Болховітінова) під митрополичу палату, але в 1839 р. в ньому відновлено бурсу. Архітектурний стиль будови витримано в характері українського барокко. Її покрито дуже високим дахом з бароковим заломом. На головній фасаді — мальовничі бічні виступи — ризаліти, що правлять за входи до будинку і утворюють перед ним парадний під'їзд. Фасади оздоблено пілястрами, які надають досить довгому будинкові приємного ритмічного поділу. Вікна гарних пропорцій прикрашено поширеними в київській архітектурі другої половини XVIII ст. наличниками. Автор цієї будови невідомий, але за характером її архітектури можна припустити здогад, що ним міг бути тогочасний київський архітект — Іван Григорович-Барський. В першій половині XIX ст. до ризалітів головної фасади добудовано низькі прибудови — ганки з дорійськими колонами і рустованими в дусі модного тоді класицизму.

Під прямим кутом, на північ від кол. Софійської бурси, був збудований в 1750-х рр. довгастих партеровий будинок братського корпусу Софійського монастиря з мальовничими галеріями на його західній фасаді. В 1760 рр. над ним надбудовано другий поверх. Пізнішими перебудовами будинок зіпсовано (ст. 157).

Напроти західної (головної) фасади катедри св. Софії розташована перлина української цивільної архітектури часів апогею київського барокко — митрополича палата. Вона спочатку являла собою партерову будову, що була споруджена в 1722-30 рр. митрополитом Варлаамом Ванатовичем. Місце будови відповідає здогаданому розташуванню тут за княжих часів палацу князя Ярослава Мудрого. (Можливо навіть, що під час будування митрополичої палати використано фундаменти княжого палацу). Проте митрополит В. Ванатович будувати палату не закінчив, бо в 1730 р. російський царський уряд позбавив його сану і заслав.

Його наступник — митрополит Рафаїл Заборовський (1731-1747) будову закінчив, спорудивши над партером другий поверх. Дальші

будівельні та оздоблювальні роботи провадив наступник Заборовського — митрополит Тимофій Щербацький (1748-1757). Саме обізнаності владик з будівельним мистецтвом завдячуємо ми створення цього кращого зразка цивільної української бароккової архітектури. Митрополит Рафаїл Заборовський навіть сам приймав участь у складанні проєктів (ст. 158).

В Софійській митрополичій палаті неважко пізнати характер українського житлового будівництва. По осі симетрії головної фасади розташовано головний вхід, праворуч і ліворуч від нього, як і в багатших українських хатах, ідуть світлиці. Головний вхід східної фасади підкреслено пишним атиковим поверхом, що завершується оздобленим фронтоном. Оздоба атику і фронтона складаються з пілястр, волют, ліпних окрас, настінного розпису, визолочених зірок і рипід („сонць”), (ст. 157).

По боках східної фасади митрополича палата має два симетричні ризаліти, що утворюють перед ганком головного входу парадний під'їзд. Палату покрито мальовничим, крутим, з барокковими заломами дахом, що має люкарни в своїй нижчій частині. Грубезні стіни партерового поверху прорізані глибоко всадженими в них вікнами з півциркульними перемурками, що підкреслюють монументальність форм початків барокко. Зате стіни надбудованого другого поверху більш грайливі, легші і стрункіші. Гарних пропорцій вікна цього поверху прикрашені трикутними фронтончиками з суцільним заповненням їх тимпанів ліпним орнаментом. Вікна зцентровано в окремі групи (по троє), що виразно підкреслює розташування світлиць у середині приміщення. Внутрішні капітальні стіни цих приміщень виступають на фасадах пілястрами, що в свою чергу розмежовують згруповані вікна і створюють ритмічність фасад. Багатопрофільований карніз, що обгинає вертикальні розкріпи стіни і пілястр, утворює своєрідний ордер капітелі пілястр, органічно поєднаний з тягами карнізу. Попід карнізом тягнеться смугою стилізований геометричний орнамент.

В XVIII столітті митрополича палата мала дві головні фасади: одна була обернена до Софійської катедри, а друга зорієнтована на в'їзд до монастиря з боку Золотих Воріт через браму митрополита Рафаїла Заборовського, споруджену Й. Шеделем (якого вважають також і за автора надбудови другого поверху митрополичої палати). Ця брама вела в парадний митрополичий двір. По боках брами, з середини двору, були побудовані дворові господарські споруди.

Добудовами XIX століття частково було порушено первісний стиль митрополичої палати. Браму Заборовського замурували, дворові господарські споруди, що були розташовані по обидва боки брами зламали, а весь митрополичий двір перетворили на замкнутий сад. До західної фасади палати прибудовано низькі приміщення та великий балькон. В середині палати перебудовано митрополичу церкву, засновану ще за митрополита Рафаїла Заборовського.

Дуже сиротливо виглядає замурована і запущена, а колись прекрасна брама Рафаїла Заборовського, яка після забудовування в XIX т. старого Києва опинилась у глухому і тісному Георгіївському заулкові. Ще й тепер вражає своєю красою її ліплений рослинний орнамент, що в багатьох місцях уже почав відлуплюватись і відпадати. Вибагливий барокковий фронтон брами весь заповнений оздобою. Так само вщерть заповнене орнаментом поле стіни поміж луками брами, розташованими один над одним. Ця оздоба складається з вправно прорисованих волют, акантів, маскаронів, картушів та медальйонів з зображеннями митрополичої тіяри і родового знамена (герба) фундатора брами — митрополита Рафаїла Заборовського. Розкріплені пілястри та бічні колони з капітелями довершують загальну композицію цієї споруди (ст. ст. 159, 160).

З початку окупації України, року 1920, всі будови колишнього Софійського монастиря конфісковано владою. Незабаром було виселене з них усе духівництво, а будови пристосовано до розміщення в них різних советських інституцій; при цьому, у більшості випадків, їх всередині ґрунтовно перебудовано, а також було вилучено все, що тільки нагадувало їх попереднє церковно-релігійне призначення.

Відносно щасливо випало це пристосування лише будинкові Софійської духовної школи (кол. бурси), в якому з 1921 р. був розміщений історичний архів ім. проф. В. Антоновича. Адміністрація історичного архіву держала будинок в належному порядку, час від часу ремонтуючи його без непотрібних переробок.

Зате в значно гіршому стані опинились інші будови колишнього монастиря. Митрополича палата, в якій спочатку був розміщений Київський Архітектурний Інститут, була короткий час під охороною цього інституту, але коли незабаром у ній запанував військовий комендант м. Києва, то її було капітально перепляновано і відповідно пристосовано до специфічних вимог нової установи. Домова митрополича церква була зруйнована, духовну бібліотеку та культові речі з палати викинуто. Підвали її перероблено на бетонове бомбо- і газосховище. Настінний живопис зовні і всередині, а також дуже цінні ікони знищено. В зв'язку з розташуванням у Софійському подвір'ї управи військового коменданта з цілим його штатом, катедру св. Софії відгороджено суцільним високим парканом, що унеможливило оглядати весь архітектурний ансамбль кол. Софійського монастиря.

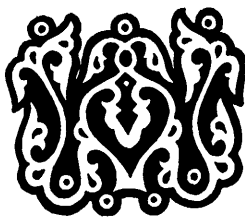
Трапезна церква була перетворена на газетно-журнальний архів. Ентузіястами спілки воїнівних безвірників був скинутий з її бані масивний, гарних бароккових форм хрест. Дзвіниця також мала дуже запущений вигляд (в ній влаштовано житлове приміщення, склепи тощо). Ліпні оздоби з її фасад почали обвалюватись. Майже всі дзвони з неї вилучено на потреби „індустріалізації країни”. Будинок консисторії перетворено на дитячу бібліотеку, а Братський корпус і малі будинки, збудовані колись для потреб монастиря при південному мурові, заселено убогою людністю, яка купчилась тут (як і в чернечих корпусах Києво-Печерської лаври) цілими родинами часто-густо в

одній тільки невеличкій і затемненій кімнаті. Ці будинки не були пристосовані до такого великого скупчення. Тому ці двори виглядали дуже антисанітарно, а крім того весь час загрожували Софійському подвір'ю можливою пожежею.

Під час другої світової війни будови софійського подвір'я прийшли до ще більшого запустіння. З побоювань бомбардування терену військової комендантури було замальовано червоно-брунатою фарбою всі визолочені бані, маківки і навіть хрести катедри св. Софії, бані дзвіниці та трапезної церкви.

Окупаційні німецькі війська, вступивши до Києва в 1941 році, в першу чергу розгромили всі совєтські військові установи і в тому числі управу військового коменданта м. Києва, що містилася в колишніх будовах Софійського монастиря, тим самим привівши їх до ще більшого занепаду.

Після війни, з 1945 року весь комплекс будов Софійського подвір'я знаходиться під опікою Української Академії Архітектури.



THE CATHEDRAL of St. SOPHIA in KIEV
КАТЕДРА св. СОФІЇ у КИЄВІ

ILLUSTRATIONS
І Л Ю С Т Р А Ц І Ї

ARCHITECTURE OF THE CATHEDRAL
MOSAICS AND FRESCOES OF 11th c.

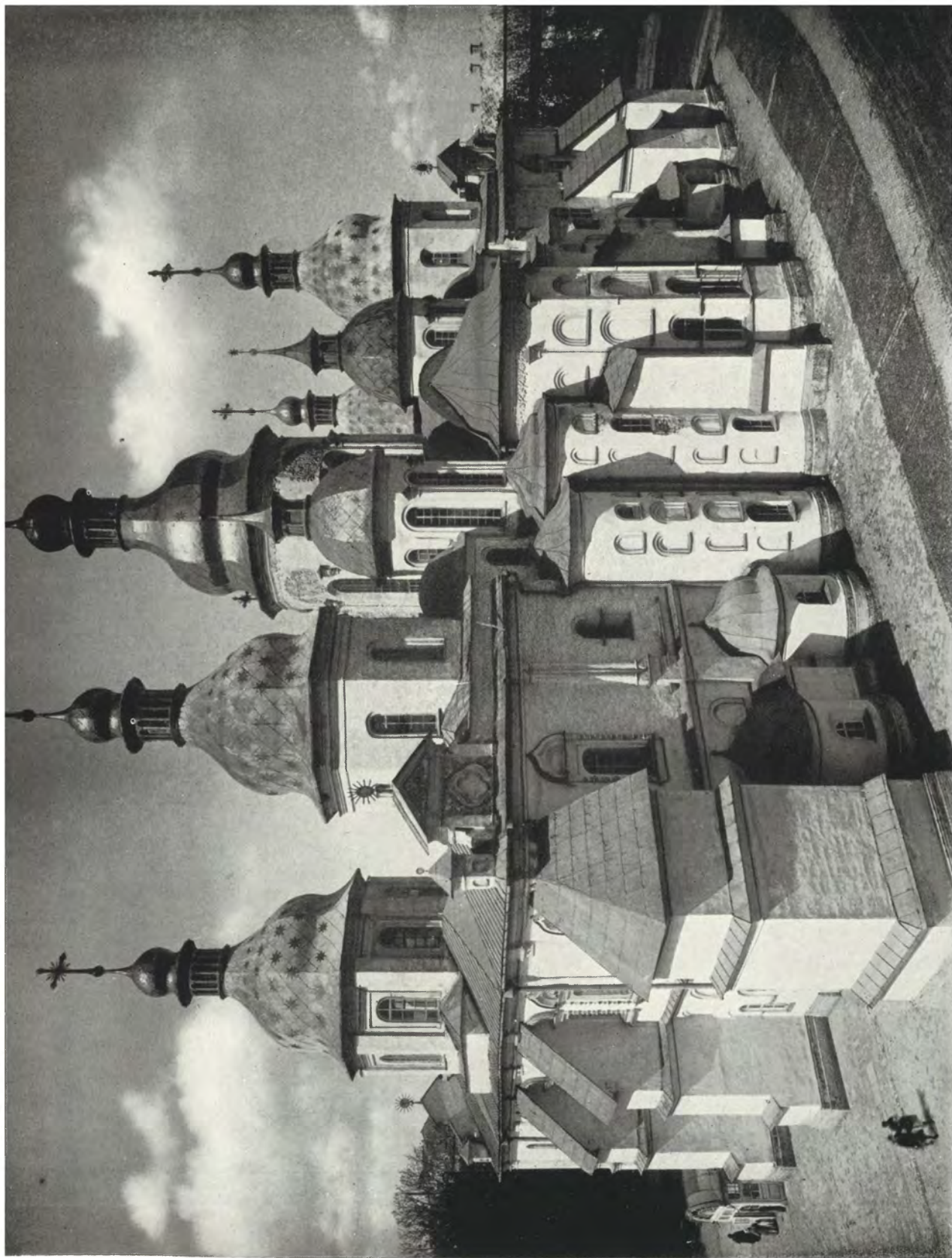
АРХІТЕКТУРА КАТЕДРИ

МОЗАЇКИ І ФРЕСКИ 11 ст.





1. St. Sophia in Kiev. Part of the eastern façade.
1. Катедра св. Софії в Києві. Частина східньої фасади.



2. The Cathedral viewed from the southeast.
2. Південносхідний вид катедрі.