

## СОФІЯ КИЇВСЬКА – ОБРАЗ НОВОГО ЄРУСАЛИМА

Відомо, що з глибокої давнини Київ мислився Новим Єрусалимом, себто священним градом нової Русі як невід'ємної ланки християнської Ойкумени. Центром цієї Ойкумени для середньовічної людності був Царгород-Константинополь з його сакральним осердям – Св. Софією, яка акумулювала в собі вселенську святість: «Царьград был некоторым огромным храмом, в котором алтарем была Святая София, и потому он почитался древней Русью, как храм, ибо для нее и самое христианство было, без сомнения, больше, чем на Западе, связано с храмом» [Дурьлин, 1915, с. 19].

Давно помічене відтворення феномену града-храму на київському терені з його випромінюючим святість образом Оранти у вівтарі св. Софії Київської [Аверинцев, 1972, с. 25–49] спонукає до спроби прочитання семантики архітектурно-художнього образу (своєрідного тексту) цієї програмної для свого часу споруди.

Сьогодні ми бачимо собор у бароковому вбранні межі XVII–XVIII ст., коли його екстер'єр був підданий значним перебудовам. У давнину він являв собою величезний п'ятинавовий, п'ятиапсидний храм, оточений з півночі, заходу й півдня подвійними відкритими галереями: внутрішньою – двоярусною і зовнішньою – одноярусною. Над одноярусною галереєю проходив відкритий балкон – гульбище. По кутах з західного фасаду височіли дві сходові вежі, що вели на хори – «полаті». Увінчувала собор ступінчаста композиція з тринадцяти бань, які в поєднанні з відкритими галереями надавали храму виразної пірамідальності.

Належачи до візантійської архітектурної школи, Софія Київська є цілком оригінальною спорудою, автором якої, на думку вчених, був геніальний зодчий, котрий виконав сміливе новаторське замовлення. [Асеев, 1982, с. 67]

Які ж чинники вплинули на формування самобутнього художнього образу собору? В останні десятиріччя у істориків архітектури склалося переконання, нібито специфіка цього образу зумовлена

насамперед конструктивно-функціональними та інженерними вимогами. Вважають, наприклад, що багатобаневість і пірамідальність собору зумовлені потребою освітлення п'яти нав, або що його оригінальний образ породжений ідеєю влаштування великих і світлих хорів. Стосовно ж семантики художнього образу собору – допускають, що Св. Софія, як і інші перші давньоруські храми, в сакральній схемі успадкувала усталені візантійські зразки.

Свого часу знаний історик архітектури М. Брунов слушно зазначив, що архітектурна композиція Софії Київської є єдиним комплексом ідейних, функціональних, техніко-конструктивних і художніх елементів, які варто розглядати в їх взаємозв'язку і взаємодії [Брунов, 1950, с. 155]. Але що було провідним у формуванні архітектурного образу собору? Тут, на наше переконання, треба виходити з принципів побудови архітектурного простору людиною середньовіччя, яка сприймала світ символічно подвоєним, у якій духовне превалювало над матеріальним.

У цьому зв'язку Г.Вагнер цілком слушно звернув увагу на форми старозаповітної скинії, що слугувала священним прообразом християнського храму: в її архітектурному образі, натхненному Божою настановою, все є абстрактно спіритуалізованим і символізованим [Вагнер, 1990, с. 8–12].

Семантику старозаповітної концепції скинії як попередниці Єрусалимського храму ввібрав у себе візантійський храм, який передав свої традиції церковному зодчеству країн візантійського культурного ареалу, причому у цій творчій еволюції новація найперше позначилися на ідейній сфері, тобто на символічному змісті художнього образу храму.

Верховенство ідейних засад у задумі київських першохрамів та історичну конкретизованість їхньої сакральної концепції чітко ілюструє текст Києво-Печерського патерика. У легенді про створення Успенського собору розповідається, що образ майбутнього храму тричі був явлений Бого-

родицею на небі; крім зорового образу «згори» були повідомлені цілком певні розміри й пропорції собору. Все це було спрямоване на навернення язичників у християнство [Києво-Печерський патерик, 1931, с. 1–12].

Відтак можна припустити, що саме семантична структура художньої композиції Софії Київської відігравала провідну роль у формуванні неповторного образу собору, який втілює в собі цілком оригінальні думки, синтезувавши універсальні й національні ідеї.

Зовсім не випадково митрополит Іларіон, сучасник зведення Софії Київської, згадуючи її, проводить символічну паралель з Єрусалимським храмом: як і храм Соломона, Св. Софія є Домом Премудрості Божої, що освячує собою Новий Єрусалим – християнський Київ [Молдован, 1984, с. 97]. Вислів митрополита є ключем до розуміння ідейної концепції художнього образу Св. Софії.

Оскільки ідейний прототип Софії Київської – храм Соломона як Дім Премудрості Божої – є біблійним образом Нового Єрусалима, в образній символіці Св. Софії переплітаються поняття Священного Града (Раю), храму як сакральної споруди і Церкви як общини вірних. Позаяк у Біблії ці поняття ідентифікуються, можна гадати, що в семантику художнього образу собору закладено «архітектурні» параметри апокаліптичного Града Божого, які наводяться в Об'явленні Іоанна Богослова (Об.: 21). Звичайно, в Св. Софії на цей символіко-ідейний стрижень традиційно «нанизана» й інша християнська символіка, котра набуває тут певного цілеспрямованого звучання, підпорядкованого загальній концепції ансамблю.

У Новому Заповіті ідея домобудування характеризується через просторові величини: у Посланні до Ефесян апостол Павло говорить про дану йому благодать «благовістити язичникам недосліджене багатство Христове та відкрити всім, що то є домобудування таємниці», аби люди «змогли зрозуміти зо всіма святыми, що то ширина й довжина, і глибина й вишина» (Еф.: 3), тобто збагнути «вищу небесну математику». Саме тому образ Небесного Єрусалима проступає крізь числову символіку архітектурного вирішення Св. Софії.

В основу споруди покладено візантійську хрещатобаневу систему, яка добре читається в перекритті собору: у центрі височить головна баня, до якої прилягають хрещато розміщені склепіння. Між раменами хреста розміщені останні дванадцять бань, які оточують центральну двома рядами, що поступово знижуються. Перший ряд утворюють чотири середні бані, другий – вісім малих; з них чотири підвищуються над вівтарною частиною, вісім – над західними кутами. Залежно від

цього, композиція бань по-різному читалася з різних боків собору: з заходу було видно сім бань, зі сходу – п'ять, з півночі і півдня – шість.

Щоб зрозуміти числову символіку архітектурних форм собору, слід згадати, що він є образом упорядкованого Богом космосу, котрий, за давніми віруваннями, пронизаний сакральними злагодженими числовими співвідношеннями. Числовий символ сприймався як вираження безмежного через обмежене, як фізичний образ вищих понять. Отож, в архітектурі собору він відіграє не просто інформативну роль, а є проявом Божественного.

Урочисте п'ятиглав'я, що увінчує центральну частину храму, символізує Христа і чотирьох євангелістів. Ця ж ідея закладена і в комбінації п'яти вівтарів з п'ятьма банями, що височать над ними. Західний фасад з центральним порталом означав вхід до Церкви як громади вірних, тому над ним бачили сім бань – символ Церкви як дому Премудрості, що утверджується на семи стовпах (таїнствах). Число 7 є символом Діви Марії як земної Церкви, котра поєднує в собі небесне і земне, духовне і тілесне, бо воно утворене з чисел 3 і 4:3 – це Св. Трійця, символ усього духовного, а 4 – символ матеріального світу, який складається з чотирьох елементів (землі, води, вогню й повітря) [Керлот, 1994, с. 457–460, 574–584].

Оскільки просторова і стінописна структури Св. Софії є не окремими ланками ансамблю, а сприймалися в єдиному синтезі, значущим є вибір для декору цієї частини собору сцени «Сорок севастьянських мучеників», яка зображена на стіні південної вежі, вбудованої в західну галерею. Коли вчорашні язичники входили до Св. Софії, вони бачили сцену «водного хрещення» мучеників-воїнів, котрі не зреклися Христа, навіть замерзаючи на льоду озера. Над головами воїнів – мученицькі вінці, що асоціюються з язиками полум'я Св. Духа, який зійшов на апостолів у день П'ятидесятниці, коли народилася християнська Церква. Отже, тут відчувається натяк на хрещення Св. Духом язичників, адже севастьянські мученики були за походженням еллінами, як у давнину називали язичників.

Число 40 символізує також місіонерську роль вождів «обраного народу», а в Новому Заповіті – служіння Спасителя: у 40-річному віці почали свою місію Мойсей і Ісус Навін, по 40 років царювали Давид і Соломон; цим числом позначені в Біблії періоди, на які поділяється історія Спасіння: 40 днів спілкувався на Синаї з Богом Мойсей, стільки ж він схилявся перед ним, просячи за Ізраїль. 40 днів постив Христос після хрещення, 40 днів минуло від Воскресіння до Вознесіння Христа, коли він являвся апостолам і говорив про Царство Боже.

Єднання Церкви небесної і Церкви земної через сходження з неба Премудрості символізує ієрархічне пониження бань від центральної великої до чотирьох середніх і восьми малих: 1 – символ Єдиного; 4 – символ чотирьох кінців землі, про-світлених Христовим вченням; 8 – символ освячення як укладення союзу з Богом, тобто хрещення. Цю священну піраміду можна було бачити як з землі, так і з неба, отже, духовно сприймати від Бога, бо храм, подібно до Св. Письма і молитви, є спілкуванням Бога з людиною і людини з Богом.

Найбільш наближеним до людей є число 8, адже, складаючись із чисел 1 (Бог) і 7 (Церква), воно містить у собі ідею входження Бога в Церкву, під якою розуміється і сам храм, і християнська Русь як нова спільність вірних, і кожен русич-християнин. Із Св. Письма і Св. Передання знаємо, що вісім днів освячувався Єрусалимський храм, на восьмий день приносили немовля в церкву і давали йому ім'я (вцерковлювали). Ось чому вісім бань розміщено над західною частиною храму, яка символізує прихід до християнства. Що найважливіше, число 8 і є символом загального воскресіння при настанні Царства Божого: у Св. Переданні «восьмий день», або «день після суботи» – це день Господній, неділя. Недаремно таїнство хрещення означає воскресіння з Христом, Спасіння. Ідея Спасіння пов'язується з числом 8 вже у Книзі Буття. Коли людство було покаране всевітнім потопом, врятувалася лише родина праведного Ноя, яка складалася з восьми душ. Родина Ноя є символом спасенного людства, а Ноїв Ковчег – символом Церкви, в якій усі отримують Спасіння. Сакральне число 8 набуло надзвичайно важливої ролі у формуванні розпланувальної структури православних храмів: на всьому християнському Сході були розповсюджені октогональні (восьмикутні) церковні споруди і найчастіше цю форму мали баптистерії (хрестильні). Взагалі, у середні віки вісімка була емблемою хрещення водою [Керлот, 1994, с. 126–127, 578]. Цікаво зазначити, що у Великому палаці візантійських царів Октогон був місцем, де зберігалися священні царські вбрання, які в коронаційному обряді освячували особу василевса [Беляев, 1891, с. 96–107].

Символіка архітектурних форм, так само, як і стінопис храму, позначена «літургійним рухом» із заходу на схід, від минуло до майбутнього, від Закону (Старого Заповіту) до Благодаті (Нового Заповіту). Літургійний день розпочинається з вечора, і так само, як від вечірні, символу Спасіння у Старому Заповіті, до утрени, символу викуплення у Новому, – 6 годин, так і над бічними фасадами Софії, що ведуть із заходу на схід, бачили 6 бань – це маніфестувало есхатологічне звершення часу, рух Церкви до кінцевої перемоги.

Для Церкви, як для общини вірних і водночас для кожної людини окремо, це означало потужну творчу напругу на шляху духовного вдосконалення, перемогу духу над плоттю. Саме шість днів творив Бог світ і саме на шостий день він створив людину і дав їй найвищий дар – дух. Саме тому вождь народу Божого – цар Давид, котрий у давньоруській літературі є прототипом св. Володимира, через кожні шість кроків приносив Творцеві жертву, коли переносив у Єрусалим ковчег Заповіту, що був помешканням Бога. Шлях Спасіння відлічує ритміка арок відкритих галерей, які утворюють нижній ярус ієрархічної піраміди. Стовпи арок нагадують собою ряди колон християнської базиліки, в якій, як пише відомий мистецтвознавець Г. Вагнер, віруючі розподілялися в міру Спасіння: хто біля кращих стовпів, хто тільки біля входу, хто біля жертовника в центрі храму; отож, шлях Спасіння був фізично відчутним [Вагнер, 1990, с. 13]. Арки означають священні портали, через які народ Русі входить до Церкви Христової: «Я – двері: коли через Мене хто ввійде, спасеться» (Іоан, 10, 9). Мабуть, алюзією на Єрусалимський храм є оточуючі Софію відкриті галереї, оскільки Соломон «до стіни храму збудував...прибудівку навколо» (1 Цар. 6, 5).

Увінчаний хрестом, компактний 13-баневий масив ніс ідею освяченої Богом єдності (13 – символ Христа і 12 апостолів), що дає змогу згадати 13 східнослов'янських племен, об'єднаних Володимиром під знаком Христа. Новий світ був явлений їм як храм, створений Богом для людини, де вона єднається зі своїм Творцем.

Сакральними числами є й розміри собору, освячені авторитетом новозаповітного Одкровення. В описі Небесного Єрусалима, образом якого є Св. Софія, говориться, що стіна Священного Града має довжину 144 лікті, чому відповідає ширина фасадів собору – 55 м. З цим числом не випадково пов'язана саме ширина споруди: вона орієнтована по двох головних фасадах – східному й західному, причому західний із вежами та центральним входом сприймався як міська стіна з вежами і головними воротами Небесного Єрусалима – Церкви Христової.

Втілюючи в собі найвищу мудрість буття, монолітний масив Софії породжував могутнє творче піднесення для досягнення великої таїни. Ще не потрапивши у храм, прочани сповнювалися колосальною напругою очікуваного чуда, вміщеного в його надрах. Ледве переступивши поріг Св. Софії, людина відчувала своє прилучення до Церкви. Вона потрапляла у світ, пронизаний Божественною гармонією, де завершеність форм, вишуканість ліній і чарівна краса фарб симво-

лізували Рай, Премудрість, що перебуває у храмі. Архітектурно-художній ансамбль породжував зримий образ соборності, єднання всіх у Христі. Відчуття поєднання з Богом особливо глибоко переживалося під час Літургії, яка є спільним священнодійством віруючих.

Архітектура, живопис і обряди становили єдине ціле, недарма православне Богослужіння визначають як синтез мистецтв. Краса церковної відправи, що вразила послів Володимира у Константинопольській Св. Софії, та складна і витончена символіка обрядів спонукали людину полишити житейські турботи, підносили її душу до Бога: «Всяке нині, нині житейське, обличим піклування, обличим піклування», – співається в Літургії.

Певна річ, храмовбудівництво потребувало високої кваліфікації майстрів, котрі не лише довершено володіли прийомами монументального мистецтва, але й добре розумілися в тонкощах богослов'я. Літописи мовчать про зодчих і художників Св. Софії, але її архітектура й живопис свідчать, що тут працювали кращі візантійські майстри, почерк яких є близьким до художньої традиції Десятинної церкви. Хоч ми й не знаємо імен цих талановитих майстрів, але їхня духовна і творча звитяга увічнена у храмі Св. Софії. Тут немає нічого випадкового, все вражає своєю продуманістю, ясністю і взаємозв'язком, все наділене глибоким символічним змістом.

Архітектурне вирішення інтер'єру сприяє тому, щоб відправу було добре чути й бачити більшості віруючих, щоб людина, де б вона не стояла, була введена у храмове дійство і відчувала таїну Богоприсутності.

Високий сакральний зміст закладено у хрещатобаневій композиції храму: тут висловлено ідею єднання через Хрест небесного склепіння і чотирикутної земної тверді. Відповідно до цього прямокутний інтер'єр членується дванадцятьма стовпами на п'ять поздовжніх коридорів (нав), які перетинаються поперечними коридорами (трансепами). Перетин центральної нави й головного трансепта утворює рівнокінцевий просторовий хрест, над центром якого височіє головна баня, що підтримується чотирма високими арками. Центральний хрест замкнений зі сходу стіною головного вівтаря, а з півночі, заходу й півдня – двоярусними трипрогоновими аркадами (західна аркада не збереглася). Прорізи першого ярусу аркад утворюють урочисті входи в центр собору, а другого – відкривають сюди П-подібні хори. У підбаневому просторі, що являє собою композиційний центр собору, стояв амвон, довкола якого розгорталося літургійне дійство і на який були спрямовані погляди віруючих. Грандіозність цього

простору свідчить про урочистість митрополичого Богослужіння, котре могло включати «всіх єпископів Руської землі». Осяяне світлом з вікон центральної бані і вівтаря – символів Неба, священнодійство породжувало у віруючих світле й радісне почуття Спасіння, повноти життя з Богом. До яскраво освітленого центру – образу небесного світу – прилягали занурені в таємничу сутінь квадратні приміщення, що символізують землю. Тут стояли віруючі, споглядаючи літургійне дійство під банею. Таке освітлення інтер'єру не лише притягувало погляди віруючих до центру, але й створювало у них інтимне містичне почуття особистого спілкування з Богом.

Розмальовані світськими фресками функціонально двірцеві приміщення сходових веж, по яких еліта київського суспільства піднімалася на хори, були відділені від основного об'єму собору глухими стінами і мали окремі входи з подвір'я. Це дозволяє згадати, що сакральний простір Єрусалимського храму теж відділявся від бічних прибудовок, «щоб не тримати їх у стінах храму» (1 Цар. 6, 6).

На просторих хорах, добре освітлених вікнами численних бань, перебували князь і його оточення. Грандіозні, залиті світлом хори, незвичні своїм вирішенням для візантійської архітектури цього періоду, підкреслювали значення й авторитет великокняжої влади. Архітектура хорів поєднувала в собі приміщення храмового та двірцевого типів: у східній частині були влаштовані вівтарі, у західній – світлі урочисті зали, що нагадували княжі та царські палати. Ймовірно, на хорах містилася бібліотека і скрипторій, були приміщення, пов'язані з потребами князя та митрополії.

Як і зовнішній вигляд храму, архітектура інтер'єру Св. Софії сповнена сакральних числових символів, які означають новий Єрусалим – християнську Русь. Зокрема, Небесний Град Апокаліпсиса має чотирикутну форму і 12 воріт (по троє з кожного боку), його стіна спирається на 12 основ, обабіч його вулиці росте дерево життя, яке 12 разів приносить плоди, тощо. Сакральне число 12, що є символом Божого Єрусалима, архітектура собору відтворює в низці варіацій: 12 хрещатих стовпів центрального ядра храму змушують згадати 12 основ Священного Града, 12 аркових прорізів центральних аркад асоціюються з 12 воротами Єрусалима, розташованими з чотирьох сторін світу. Мотив 12 воріт повторюють трипрогонові аркади відкритих галерей, що разом з трьома арками функційно взаємопов'язаних вівтарів (центрального, жертвенника і дияконника), де відбувалися обряди Літургії, утворюють ту саму символічну схему.

Ідею 12 священних порталів несе в собі й загальна кількість аркад-трифоріумів (їх 9), які



сполучаються з трьома високими вівтарними арками, що ведуть у найбільш сакральну зону храму. Спрямоване до вівтарних арок урочисте шість аркад утворює три концентричні кола, центральне з яких виділене розміщенням аркад у два яруси.

Найважливішим є те, що число 12 читається в основних розмірах храму – це 12 футів, або 3,75 м. Розміри 12x12 футів має більшість просторових членувань, що становлять розпланувальну структуру собору. Внутрішній радіус головної апсиди також дорівнює 12 футам; його центральна точка позначає місце древнього престолу. Саме тут під час закладення храму поклали його наріжний камінь, над яким установили хрест. Ця ж величина закладена і в основу конструктивної системи перекриттів будівлі, позначеної в'язями у трьох вертикальних рівнях: у п'ятах арок нижнього ярусу, на рівні підлоги хорів і в п'ятах малих арок над хорами. Отже, число 12 покладено в основу горизонтальних і вертикальних членувань собору.

Новозаповітному Єрусалиму відповідають і пропорційні співвідношення головних розмірів центрального ядра храму: як і в Града Божого, довжина, ширина і висота його однакові – 31 м (з урахуванням товщини стін, які маркують межі священного простору) або сакральні 100 футів – розмір, що вперше згадується в «Іліаді» Гомера, де йому дорівнює діаметр поховального вогнища Патрокла; 100 футів становить і діаметр бані Константинопольської Св. Софії, яка є символом Всесвіту.

Отже, центральний п'ятинавовий об'єм Київської Св. Софії являє собою священне ядро, що має кубічну форму. Таку саму форму мало Святеє Святих Єрусалимського храму, зведеного за типом Мойсеевої скинії Заповіту. За словами св. апостола Павла, Христос прийшов «з більшою і досконалішою скинією», яку він освятив своєю кров'ю. Мабуть, зіставленням з Єрусалимським храмом зумовлена і наявність у давнину біля центрального входу Київської Св. Софії двох великих мармурових колон (нині вони експонуються у нартексі). У Біблії говориться, що перед храмом Соломона було встановлено два стовпи з капітелями, які мали імена Іахін («він утвердить») і Воаз («сила»). Знаменно, що і перед входом у Десятинну церкву, вірогідно, стояли два стовпи, виявлені при розкопках перед її західним фасадом, що свідчить про актуальність ідеї Нового Єрусалима в період будівництва обох головних храмів Києва.

Цікаво зазначити, що багаторазово повторюваний в архітектурі собору числовий символ Нового Єрусалима пов'язаний у давньоруській літературі з іменем хрестителя Русі – Володимира.

Ним визначається кількість слов'янських племен – 12+1 (біблійна символіка встановлює тотожність чисел 12 і 13: 12+1 коліно Ізраїлеве, 12+1 апостол тощо), об'єднаних Володимиром у християнській державі. Це ж число – 12 травня є днем освячення Десятинної церкви. 12+1 баня увінчували зведену Володимиром дерев'яну церкву Св. Софії в Новгороді. Крім того, 12 вважалося священним числом родини, числом Божих обранців, і саме це символічне значення пов'язувалося з 12 синами Володимира. Не випадково його сім'я у давньоруській літературі зіставляється з сім'єю патріарха Якова, батька 12 синів. Сакральне значення, яке надавалося за середньовіччя числу, дає змогу припустити, що тут вбачалася не просто міра відліку, а прояв Вищого Промислу в історичній долі Давньоруської держави.

Концепції християнської Русі як другого Єрусалима відповідає кількість шиферних плит парапетів хорів, які оперезують центральний просторовий хрест, – їх також 12. Не виключено, що кількість плит пов'язана з поділом християнського календаря на 12 місяців, але тут важливо внести суттєве уточнення: 12 плит, що оточують сакральну зону храму, ймовірно, символізують дерево життя, яке росте по боках вулиці Божого Града і дає щомісяця свій плід. Для християн деревом життя є хрест, який окреслюється розташуванням плит. Плодами дерева є 12 головних християнських свят, які відзначають служіння Христа у творенні Церкви. Зображення цих свят бачимо на стінах центрального хреста. Символіка різьблення плит пов'язана з ідеєю Царства Небесного, образом якого було дерево життя. Орнаментальні композиції плит містять у собі мотиви багатопелюсткової розетки, хрестів, трилисника, риб. Біблійне дерево символізує також святих царів, тому під плитами розташований княжий портрет, а одна з них навіть втілює ідею небесної інвестиції, тобто Божественного походження княжої влади. На ній вирізьблено три медальйони (символ Св. Трійці), в центральному з яких вписано геральдичного орла, фланкованого медальйонами з шестипелюстковими розетками.

Не випадково й те, що христологічний цикл підбаневого простору розміщений над трипрогоновими аркадами, кожна з яких спирається на два восьмигранні стовпи. Один із стовпів має не вісім, а дев'ять граней. Це не може бути простою випадковістю, якщо врахувати класичну злагодженість архітектурних форм собору. У зв'язку з цим є сенс звернути увагу на загальну кількість граней, яка могла означати кількість священних днів, подібно до того, як загальна кількість розташованих над аркадами шиферних плит сим-

волізувала кількість священних місяців. У давні часи було прийнято вести рахунок дням вертикальними рисками, які нагадують грані (до речі, на стінах Софії були видряпані риси, які фіксували дні відправ). Шість стовпів аркад мали загалом 49 граней, а це число вказує на свято П'ятидесятниці, яке відбувається через 49 днів після Великодня. П'ятидесятниця є днем явлення вірним Духа Божого. Вона знаменує народження Церкви: у св. Софії сцена «Зішестя Св. Духа» завершує христологічний цикл. Під цією сценою і розташований дев'ятигранний стовп південної аркади, який, якщо рухатися за годинниковою стрілкою, тобто «читати» архітектуру собору, замикає собою колове розташування стовпів аркад. Власне кажучи, безпосередньо над стовпом – сцена «Відіслання учнів на проповідь», а поруч, на сусідній стіні, – «Зішестя Св. Духа», тобто через даний числовий символ проводиться ідея творення Вселенської Церкви.

До центрального просторового хреста прилягають прямокутні приміщення, на які членуються бічні нави. Ці приміщення, що увінчуються баневими склепіннями, нагадують невеликі храми, в яких стояли віруючі, споглядаючи на відправу, що розгоргалася під банею. Таких своєрідних «храмів у храмі» вісім, і це знову підкреслює ідею хрещення народу, його Спасіння. Спасіння є реальним, фізично відчутним, адже народ-неофіт уже перебуває в Небесному Єрусалимі, який непохитно стоїть на 12 хрещатих стовпах, кожен з яких має 12 площин. Усі разом вони утворюють Непорушну Стіну (Церкву), яка, як і в Божому Граді, має довжину 144 лікті. Число 12 є містично тотожним числу 144, і це означає ідеальну відповідність нової Русі її священному прообразу.

Ключовим символом ідейної побудови виступає величезний посвятний напис над постаттю Оранти – Непорушної Стіни, як її величають у церковному гімні: «Бог серед нього – нехай не хитається. Бог допоможе йому, коли ранок настане» (Пс., 45, 6). Напис цитує слова псалму, який оспівує Небесний Єрусалим, захищений Богом від сил зла. У даному контексті цей напис асоціюється з християнською Руссю – «новим Єрусалимом».

Літературознавець-культуролог Є. Аверинцев чудово показав, як це позначилося на іконографії Оранти, котра являє нам живий образ молодого київського християнства. Недаремно народна традиція пов'язала з Орантою акафістний образ Непорушної Стіни [Аверинцев, 1972, с. 46–47].

Важливим є те, що цитовані написом слова являють собою сакральну молитовну формулу чину освячення храму, запозичену від візантійської відправи давньоруською православною цер-

ковною обрядовістю. Молитва промовляється тоді, коли закладаються підвалини храму і над його наріжним каменем, де буде влаштовано престол, ставиться хрест [Лебедев, 1890, с. 142]. Застосований у монументальному комплексі Київської Софії, вірш псалма символізує хрещення Русі, адже, за теологічними міркуваннями, освячення храму є тотожним освяченню християнина, тобто хрещенню; сам же храм є образом живого Храму Божого, який становлять усі віруючі.

Заключним акордом цього величного гімну хрещення Русі було світило небесного Єрусалима, яке в Апокаліпсисі порівнюється з дорогоцінною яшмою. Завдяки свідченням іноземних мандрівників Мартина Груневега і Еріха Лясоги знаємо, що ще наприкінці XVI ст. навпроти головного вівтаря у плити парапета західних хорів був умонтований «великий зелений камінь, подібний до дзеркала». Вже до 1594 р. на місці каменю залишився лише заліплений вапном круглий отвір [Сборник материалов..., 1874, с. 16–17; 3 подорожніх записок Мартина Груневега..., 1982, с. 125]. Пізніше, під час ремонтних робіт, цю плиту перемістили в північну аркаду хорів, де вона знаходиться й нині. А в давні часи поліроване дзеркало великої смарагдової яшми відбивало промені золотого мозаїчного тла навкруги Оранти, осяваючи її феєричним неземним світлом, і давало вражаючий образ нової Русі, просвітленої Христовою вірою; адже Христос і є світило Небесного Града. Враження було таким сильним, що в Києві ходили легенди про чудесні якості цього каменю: його вважали чарівним дзеркалом, що відбиває в собі невідоме, показує людям таємне [Сборник материалов..., 1874, с. 16–17; 3 подорожніх записок Мартина Груневега..., 1982, с. 125].

Цікаво, що в Софії Константинопольській, яка була для візантійців образом Небесного Града, праворуч від головного порталу з нартекса в основне приміщення існувало зображення на мрамурі Спасителя, перед яким таємно сповідувалися ті, хто входив у храм [Комеч, 1987, с. 222–223].

До єдиного ідейного задуму входили й інші елементи архітектурно-декоративного вбрання собору. Особлива увага приділялась оформленню підлоги – долішнього, яке є віддзеркаленням горішнього. Рештки давньої мозаїчної підлоги, відкриті в соборі, являють собою фрагменти величезних орнаментальних композицій. Уся площа підбаневого квадрата була оформлена багатим орнаментальним бордюром з двох смуг. У центрі квадрата розміщувалась якась колова композиція. Відомо, що за візантійською традицією посеред храму мав знаходитися кам'яний круг пурпурового кольору – омфалій (пуп), звідки державці

у званні депутатів, тобто покровителів і старших синів Церкви, очолювали Малий і Великий входи до вівтаря із запаленими свічками в руках. У символічному сенсі композиція підлоги втілювала головну ідею архітектури хрещатобаневого храму – поєднання круга небес і квадрата землі, образами яких є баня і підбаневий простір.

Цю центральну ланку орнаментальної композиції підлоги трансепта фланкували дві менші. З півночі, навпроти жертовника (місця митрополита) мозаїчний килим складався з переплетених вісімками кіл; навпроти дияконника (місця князя) візерунок підлоги утворювали переплетені між собою квадрати із вписаними в них колами. З заходу і сходу до мозаїчних композицій бічних членувань трансепта прилягали орнаментальні доріжки простішого малюнка. Між трипрогоновими аркадами, що обмежували трансепт з півночі та півдня, лежали інкрустовані смальтою великі шиферні плити.

Композиція вівтарної мозаїки підлоги являла собою вигадливе поєднання ромбів і кіл, облямованих стрічкою з прямокутних мармурових чи шиферних плиток. Півколо горнього місця (синтрона) оперезувала орнаментальна доріжка складного малюнка [Каргер, 1961, с. 185–206].

З мозаїчним килимом підлоги головного вівтаря органічно поєднувався пояс полілітії над синтроном, складений з великих прямокутних плит проконеського мармуру, що чергувалися зі смугами мозаїчного орнаментального набору. У центрі синтрона розташовувався митрополичий

трон, мармурова спинка якого та шиферні поруччя були інкрустовані різнобарвною смальтою. Малюнок інкрустації спинки трону повторює ідею п'ятибаневого завершення основного ядра храму – символу Церкви Нового Заповіту (Христос і чотири евангелісти). Символіку Церкви містить у собі й мозаїчна інкрустація шиферної плити, вмонтованої в стіну над північним краєм синтрона. У центрі композиції – великий хрест, вміщений в арку, обабіч хреста – два світильники. Перед нами – символічний біблійний образ світського й духовного вождів (князя і митрополита) народу Божого, котрі «предстоять Господу усїєї землі».

Мозаїчна підлога центральних частин Софії поєднувалася з великими майоліковими плитами на периферії храму – на княжих хорах, в галереях, сходових вежах. Темно-зелена полива плит, оживлена вишневими (пурпурними) та жовтими (золотими) розводами, теж символізує єднання небесного і земного, адже зелений колір – символ земної природи, пурпур і золото – символ земної й небесної влади. Хоча за своєю технікою, мотивами та композиційною побудовою давня підлога Софії пов'язана з декорацією константинопольських храмів, однак у межах візантійської традиції відбилися місцеві запити й уподобання.

Отже, монументальний комплекс Софії Київської розкриває концепцію Русі як нового Царства Божого, ототожнюваного з Новим Єрусалимом, доля якого включена у встановлений Богом світопорядок сакральним актом хрещення народу Володимиром.

## ЛІТЕРАТУРА

*Аверинцев С.С.* 1972. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М.

*Асеев Ю.С.* 1982. Архитектура древнего Киева. – К.

*Брунов Н.И.* 1950. Киевская София – древнейший памятник русской каменной архитектуры // Византийский временник. – Т. 3.

*Вагнер Г.К.* 1990. Искусство мыслить в камне. – М.

*Дурылин С.* 1915. Град Софии. Царьград и Святая София в русском народном религиозном сознании. – М.

З подорожніх записок Мартина Груневега (уришок про Київ). 1982. / Ісаевич Я.Д. Нове джерело про історичну топографію та архітектурні пам'ятки старо-

давнього Києва // Київська Русь: культура, традиції. – К.

*Каргер М.К.* 1961. Древний Киев. – М.-Л. – Т. 2.

*Керлот К.Е.* 1994. Словарь символов. – М.

Києво-Печерський патерик (вступ, текст, примітки). 1931. / Підгот. до видання Д. Абрамович. – К.

*Комеч А.И.* 1987. Древнерусское зодчество конца XI – начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. – М.

*Лебедев П.* 1890. Наука о богослужении православной Церкви. – М. – Ч. 1.

*Молдован А.М.* 1984. Слово о законе и благодати Илариона. – К.

Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. 1874. – К.

N.M. Nikitenko

### ST. SOPHIA CATHEDRAL AS IMAGE OF NEW JERUSALEM

#### Summary

The monumental complex of St. Sophia Cathedral is a figurative personification of an idea of Christian Rus' as the Kingdom of God - New Jerusalem, which destiny is included into the history as a sacral act of public christening by the prince Volodymyr.