

Можливо, в перспективі, включення до збірки як окремої рубрики прикладів сучасних технологій, практичних порад та професійних “секретів” фахівців-реставраторів не лише Заповідника, а й представників інших майстерень України, показ реставраційної “кухні” могли б суттєво розширити коло читачів за рахунок колекціонерів, власників приватних колекцій і музеїв та посилити “комерційну” привабливість проекту, створюючи одночасно легальний майданчик для залучення цього кола любителів старовини до науково-дослідних та реставраційних проєктів.

Олександр Маврін

Н.М. Нікітенко, *Бароко Софії Київської*, К. (Либідь) 2015, 272 с.: іл.

Як перлина українського бароко Софія Київська водночас відома і невідома. Відома, бо кожен, хто заходить на територію Софійського подвір'я, бачить перед собою вишуканий храм у стилі українського бароко, з його біло-зелено-золотою барвою, грушоподібними куполами, бароковими фронтонами тощо. У той же час, у науковій та популярній літературі Софія Київська – це середньовічний, український, візантійський чи киеворуський храм. Чи не єдиний, хто у світовому мистецтвознавстві чітко виділяв середньовічний і бароковий пласти Софійського собору, був Володимир Січинський, однак ці пласти він окреслив лише штрихово, не подавши цілісного ґрунтового дослідження. Безумовно, деталі інтер'єру та екстер'єру Софії присутні в новітніх працях з українського бароко, однак всі ці напрацювання не похитнули реноме собору як суто середньовічної, візантійської пам'ятки, хоча ще І. Шевченко в одному зі своїх есе відмічав, що Софія Київська в українській культурі демонструє синтез Сходу і Заходу, будучи всередині розписаною візантійськими мозаїками та фресками, а зовні обрамленою у західні барокові форми¹.

Таке ігнорування “барокової” Софії не було випадковим. З одного боку, в історії російського мистецтва власного оригінального стилю бароко не існувало, а українське мистецтво в царську й радянську імперські епохи можна було досліджувати лише в контексті загальноросійського. Тому, досліджуючи барокову Софію, вона поставала б як суто українська пам'ятка, а не “общерусская”. З другого ж боку, бароко – це стиль козацької

¹ І. Шевченко, *Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття*, авторизований переклад з англійської М. Габлевич, під. ред. А. Ясіновського, Л. 2001, с. 1.

України, символ української культури як складової загальноєвропейської, мистецький вислів української ранньомодерної державності, що найвищого свого розвитку досягла в добу гетьмана Івана Мазепи – постаті, що стала вододілом української та великоруської культури та історії. Самі позитивні згадки про Мазепу в імперську добу трактувались як націоналістичні, що тягнуло за собою відповідні каральні акції режиму, а говорити про бароко оминаючи “гетьмана Івана” було неможливим. Таким чином і виникли безликі “реставраційні роботи в Софії Київській наприкінці XVII – на початку XVIII ст.”, хоча у них був конкретний ініціатор і ктитор – гетьман Іван Мазепа. Не сприяла дослідженню барокового пласту собору й збереженість барокових розписів, більшість яких була безповоротно втрачена в середині XIX ст. під час реставраційних робіт під керівництвом російського вченого Ф. Солнцева.

Протягом тисяч років Софійський собор був центром українського культурного і державного життя. У період середньовіччя саме в Софії Київській коронували князів на київський стіл, приймали іноземних послів, відбувались церковні собори, існувала бібліотека, скрипторій та школа, відповідно, зі втратою державності, атрибутом української нації стає православ'я, центром якого й надалі залишається Софія Київська. Не випадково і в ранньомодерну добу, Богдан Хмельницький саме в Софійському соборі проголошує свою політичну програму на створення незалежної української держави. Так само в новітній період політичне життя як УНР, так і Української Держави неодмінно протікало під знаком Софії Київської. Відтак, саме “Софія Київська – священний паладіум Русі-України, її духовне осердя впродовж сторіч – була і залишається символом нашої державності й культури”, – наголошує Н. Нікітенко (с. 5).

Таким чином, поверненню в українську науку цілої епохи в історії Софії Київської – бароко й покликана нова монографія відомої дослідниці цієї видатної української пам'ятки професора Надії Нікітенко.

Книга, що складається з шести розділів, побудована за хронологічно-тематичним принципом, у ній освітлюються як епохи реставраційних робіт у соборі, що відповідає й окремим етапам у періодизації українського бароко, так і розкриваються окремі мистецькі комплекси, як то іконостас та барокові монастирські споруди на території Софійського монастиря.

Перший розділ монографії “Могилянське відродження” зображує як перші масштабні реставраційні роботи в Софії Київській, так і раннє бароко, етап відродження української Церкви, духовності та культури загалом.

Цей період тісно пов'язаний з активною діяльністю першого визнаного польською владою по Берестейській унії 1596 р. київського православного митрополита Петра Могили. Однак, власне могилянському періоду передують унійний, протягом якого були здійснені перші ремонтні роботи в соборі – 1622 р. та реставраційні роботи отців-василіан протягом 1629–1633 рр. Протягом того періоду в 1619 р. на одній зі служб у Софії Київській побував польський король Жигмунд III. Однак, саме “Могилина реставрація собору – то окрема важлива сторінка в історії Софії Київської, сторінка, що дає змогу усвідомити історично визначену роль собору в розбудові православної Русі-України” (с. 26). З того, що вдалося зробити Могилі в Софії Київській, Н. Нікітенко називає реставрацію центрального ядра собору, спорудження дерев'яного комплексу Софійського монастиря (с. 27), коли до робіт було залучено й низку іноземних фахівців, серед них відомого тогочасного італійського архітектора Октавіано Манчіні (с. 29–30).

Проте, на думку дослідниці, Могила не просто реставрував Софію Київську, а втілював власну церковно-політичну програму уславлення хрестителя України – київського князя Володимира Святого (с. 30). Про це промовляє 1) ктиторський напис Петра Могили 1634 р. про закладення собору 1011 р., правда Ярославом (с. 30–34). Однак варто відмітити, що, якщо дата закладення собору не викликає сумніву, то, на жаль, під питанням залишається віднесення цієї події до Ярослава, при тому, що за 40 років перед тим Еріх Лясота чітко називав будівничим Софії князя Володимира; 2) уведення Петром Могилою постаті князя Володимира Святого в композицію “княжий груповий портрет” та 3) влаштування вівтаря св. Володимира і спорудження поруч з ним у північній галереї собору т. зв. Могилянської каплиці, в якій митрополит мав намір встановити раку з мощами святого князя. Відродження культу Володимира йшло в руслі ідеї відродження слави Києва як Нового Єрусалима, що, в той же час, підносячи православ'я в Україні, суперечило політичним маніпуляціям Москви (с. 42), тому не випадково, що усипальня князя Володимира в Софії Київській зникла одразу по підпорядкуванні Української Церкви московському патріархату наприкінці XVII ст. В аналізі розпису каплиці, оригінальним і перспективним є висновок авторки, що в образі святого, що фрагментарно зберігся на стіні каплиці, зображено самого Петра Могили, постаті якого ймовірно відповідало зображення Володимира Святого, при цьому Могила символізував священство, а Володимир – царство (с. 46–47).

До часів Петра Могили належить і влаштування в Софії Київській усипальні Макарія Київського, дзеркальної щодо усипальні князя Володимира. Усипальня Макарія була влаштована до Київського Собору 1640 р. і “надання загальнонародного значення шануванню Макарія Київського було одним з найважливіших кроків Петра Могили на шляху етноконфесійної консолідації українського суспільства”. Таким чином, за висновками Н. Нікітенко, за задумом Могили, “Софія втілила у собі концепцію духовного єднання нації на традиційних православних цінностях, стала символом ствердження неперервності історичного розвитку України як спадкоємиці Київської Русі” (с. 51). З іншого боку, влаштуванням усипальниць князя Володимира та митрополита Макарія Могила стверджував візантійську політичну концепцію симфонії держави і Церкви, божественної сутності держави, на чолі якої стоїть ідеальний володар, соратником якого є її духовний лідер (с. 58). Проте розгортання Козацької революції середини XVII ст. та період “Руїни”, що настав по ній, не сприяли втіленню започаткованих Могилою ідей, негативно позначились і на долі собору.

Дальше відродження Софії, як і взагалі української культури та державності наступило лише з обранням на гетьманський уряд одного з найвидатніших українських діячів – гетьмана Івана Мазепи. Історії Софії Київської в добу Мазепи й присвячено *другий* розділ монографії “Тріумфальна церква Івана Мазепи”. У церковному плані доба Мазепи співпала з першим періодом підлеглості Української Церкви московській, що вносило й свої корективи в церковну політику гетьмана. Проте, попри всі складнощі, підносячи українську державність, Мазепа повертається й до церковних ідеалів українського духовенства часів Петра Могили, тим самим відроджуючи ідею Києва як другого Єрусалима, про що промовляє й присвячення освячення вівтаря Йоанна Предтечі до 50-літнього ювілею гетьмана (с. 87). Духовним сподвижником гетьмана у його культурній програмі, у тому числі відбудові Софії Київської був митрополит Варлаам Ясинський. На підтримку й віднову собору гетьман виділяв як значні кошти, так і надавав всілякі привілеї та охоронні універсали, у тому числі на володіння мастностями. Особливо активно гетьман підтримував собор і монастир після масштабної пожежі 1697 р., що знищила всі дерев’яні споруди монастиря. До доби Мазепи Н. Нікітенко відносить спорудження (в основній масі) кам’яного муру, триярусної Тріумфальної дзвіниці з боку Софійського майдану та південної в’їзної вежі, увінчаної шпилем з постаттю небесного покровителя Києва та гетьмана Мазепи –

архангела Михаїла. Власне до Мазепиних фундацій належить і перебудова самого собору, який саме тоді набув того вигляду, який зберігає й до сьогодні (за винятками деяких перебудов кінця ХІХ ст.). Таким чином перебудована Софія з її подвір'ям “втілювали ідею української державності у стилістиці Мазепиної доби” (с. 84). Та попри масштаб проведених робіт та їх значення для історії Української Церкви, держави та культури, доба Мазепи в історії Софії Київської вивчена недостатньо. Фактично, ґрунтовні монографічні статті з цієї теми підготовлені лише Н. Нікітенко. Таким чином, цей розділ монографії є своєрідним узагальненням попередніх досліджень авторки, а з іншого – їх логічним продовженням.

За гетьмана Мазепи, як і за Петра Могили знову в українській культурі актуалізується культ Володимира Святого, що знайшло свій вираз у драмі Теофана Прокоповича “Володимир”, в якій великий гетьман порівнюється з рівноапостольним святим князем Володимиром, та у влаштуванні т. зв. “Капели Івана Мазепи” у Св. Софії (термін та виділення в архітектурному комплексі собору Н. Нікітенко). Як наголошував В. Січинський, реконструюючи Софію Київську Мазепа прагнув поєднати українську середньовічну державність з козацькою його часу².

Розпис “Капели Івана Мазепи” був відкритий з-під тонування 1960-х років лише в 2008–2009 рр., тому ця тема в дослідженнях Софії Київської є новою, і саме Н. Нікітенко здійснила перше її осмислення та опрацювання. Особливу увагу в “Капелі Івана Мазепи” привертає українська іконографія св. Ольги та св. Володимира. Цей образ Ольги чи не єдиний в українському мистецтві, що зберігся з доби бароко. Він чітко вирізняється від “традиційного”, властиво нав'язаного українській іконографії російського образу княгині. Княгиня Ольга в стінописі Софії Київської наділена рисами української знатної міщанки, на ній традиційний український одяг, з переважанням золото-синіх кольорів, подібно до образу Богородиці. У руках Ольга тримає замість хреста посудину з відкритою накривкою, що є символом духовного зцілення (с. 94). У цьому іконографічному типі київська княгиня постає в образі “рівноапостольної Марії Магдалини, через який рельєфно проступає образ Марії Магдалини Мазепиної” (с. 95). Можна лише припустити, якби не Батуринська, а за нею Полтавська катастрофи, дальший розвиток української іконографії св. Ольги, очевидно, орієнтувався б і на софійський її образ.

З інших композицій “Капели Івана Мазепи” привертає увагу “Хрещення киян”, що, за переконливим висновком дослідниці, стала прото-

² В. Січинський, *Іван Мазепа – людина і меценат*, Філадельфія 1951, с. 36.

типом однойменної композиції В. Демут-Малиновського на пам'ятнику князю Володимиру в Києві, та “Вбивство Макарія”, яка “взагалі не має аналогів і є унікальним мистецьким твором” (с. 111).

Окремо Н. Нікітенко розглядає такі видатні пам'ятки українського бароко доби Мазепи, як вхідні двері в Софійський собор та композиція “Перший Вселенський Собор” на західній стіні. Попри мистецьку й історично-інформативну цінність цих пам'яток, вони залишались майже не дослідженими, не уведеними на належному рівні в науковий обіг і, як наслідок, не спопуляризованими. Аналізуючи композицію “Перший Вселенський Собор” дослідниця підтримує ідентифікацію одного з зображених світських персонажів як портрет гетьмана Івана Мазепи, вперше запропоновану і обґрунтовану відомою дослідницею О. Ковалевською³. Відтак Н. Нікітенко підтримує і запропоноване О. Ковалевською датування створення композиції 1707–1708 роками (с. 137–138), що, як відомо, є дискусійним у науці.

Наступний, *третій* розділ, окреслений як “Барокові новації XVIII ст.”. Цей розділ відображає постмазепину добу Софії Київської. Насамперед це приділ Пресвятої Богородиці, влаштований у соборі на межі XVII–XVIII ст. і розписаний одразу по Мазепі (до 1721 р.), при цьому, за висновками дослідниці, цей живопис має помітний західноєвропейський вплив (с. 147). Детально Н. Нікітенко зупиняється на композиції “Вибір віри Володимиром”, яка, на її думку, постала в контексті проголошення Петра I імператором 1721 р. і покликана зримо засвідчити зверхність світської влади над духовною (с. 148). Однак, якщо це дійсно так, то ця композиція демонструє і повну капітуляцію українського духовенства перед російським самодержавством. Прикметно, що в Успенському приділі зображено ще одну композицію “Хрещення киян”, яка концептуально відрізняється від такої самої композиції в Мазепиній капелі. Не містить українських національних рис і зображення княгині Ольги з цього ж приділу. Та попри це все, загалом “цей живопис позначений історичністю, світськістю, яскравим місцевим колоритом, мальовничістю і належить до взірців українського монументального живопису доби Гетьманщини” (с. 155). Важливим є й висновок Н. Нікітенко, що “софійський стінописний ансамбль XVIII ст. за своїми композиційними принципами відповідав давньому монументальному живописові собору” (с. 159), тим самим дослідниця показує тяглість українського мистецтва і державної

³ Див.: О. Ковалевська, *До питання ідентифікації світських постатей композиції “Перший Вселенський Собор” стінопису Софії Київської*, УІЖ 1 (2012).

традиції від середньовіччя до модерного часу. Зі стінопису часів митрополита Арсенія Могиляньського – відомого мецената дослідниця детально зупиняється на великій композиції “Страшний суд”, яка з’явилася в соборі лише у XVIII ст.

Далі – в *четвертому* розділі Н. Нікітенко окремо зупиняється на дослідженні перлини українського бароко – іконостасі Софії Київської. Прикметно, що цей іконостас також є вододілом українського та російського православ’я, адже для російського київського митрополита Антонія (Храповецького) він є “безобразним іконостасом католического характеру”⁴.

Звертаючись до софійського іконостасу, дослідниця подає історію іконостасу в соборі, починаючи від первісного візантійського темплону, який проіснував до кінця XVI ст. Відтак появу першого високого барокового іконостасу в Софії Київській Н. Нікітенко відносить на часи митрополита Петра Могилы. Прототипом же головних намісних ікон іконостасу Рафаїла Заборовського, за концепцією Н. Нікітенко, стали однойменні образи, виконані І. Мигулою на замовлення митрополита Варлаама Ясинського та гетьмана Мазепи (с. 188). Прикметно, що й іконостас Рафаїла Заборовського мав західні елементи, наприклад, образ Трійці третього ярусу іконостаса був виконаний за традицією Католицької Церкви: коронування Божої Матері Святою Трійцею, що також засвідчує синтез української православної традиції з західною – католицькою. Західні, безпосередньо італійські традиції прослідковуються і в іконах “Різдво Пресвятої Богородиці”, “Покров Пресвятої Богородиці” та інших.

Непроста була доля софійського іконостасу в XIX ст., коли він неодноразово ремонтувався і перебудовувався. Наклало свій відбиток і драматичне XX ст., коли більшовиками був пограбований і Софійський собор, хоча його музеєфікація і сприяла дослідженню та збереженню пам’ятки. Джерелознавче значення має опис реставрації Царських врат іконостасу, в якій безпосередню участь брала й авторка монографії. Вагоме джерелознавче значення має й публікація акварелі Ф. Солнцева іконостасу XVIII ст. з реконструкцією іконописного ряду, запропонованою Н. Нікітенко (с. 221).

Бароковим у виконанні є й архітектурний ансамбль Софійського монастиря, якому присвячено *шостий* розділ монографії. До цього ансамблю входять такі визначні мистецькі пам’ятки української архітектури, як дзвіниця, бурса, трапезна, хлібня, південна вежа, будинок митрополита,

⁴ В. Ульяновський, *Проблема реставрації Святої Софії Київської в 1918 р.: позиція церковної влади, Відродження пам’яток: Часопис Науково-реставраційної майстерні Національного заповідника “Софія Київська”, ч. I, К. 2016, с. 184, 190.*

братський корпус та одна з перлин українського бароко – брама Заборовського. Заслугує на увагу уточнення хронології спорудження софійського муру. Так, на основі археологічних досліджень М. Нікітенка та В. Корнієнко, авторка приходиться до висновку про етапність побудови муру, першу частину якого було споруджено ще за гетьмана Івана Мазепи (с. 253–254).

Дещо відокремленим щодо теми монографії є *п'ятий* розділ, присвячений некрополю Софії Київської. Бароко є мистецьким стилем і не визначає саму історичну епоху, в яку жили поховані в соборі владики. Проте і цей розділ має свою логіку, адже поховані в соборі ієрархи кінця XVII – початку XIX ст. напругу були причетними до барокового оздоблення Софії Київської. За цей час у соборі було поховано сім київських митрополитів: Гедеон (Святополк-Четвертинський) (1690), Рафаїл Заборовський (1747), Арсеній Могилянський (1770), Гавриїл Кременецький (1783), Самуїл Миславський (1796), Єрофей Малицький (1799) та Серапіон Александровський (1824) та перший києво-софійський протоієрей І. Леванда (1814).

У той час у соборі була влаштована і відповідна архітектурна споруда – митрополичий склеп під Успенським вівтарем. Спираючись на дослідження М. Нікітенка, авторка відносить появу склепу до часів ремонтно-реставраційних робіт у соборі за гетьмана Івана Мазепи та митрополита Варлаама Ясинського. При цьому перспективним є висновок про первісне призначення склепу для поховання гетьмана Мазепи (с. 235). Позаяк “Склеп Івана Мазепи” є симетричним похованню Ярослава Мудрого та смислово пов’язаний зі створеною тоді ж “Капелою Мазепи”, він, знову ж, мав засвідчити тяглість Гетьманщини від середньовічної Київської держави Володимира та Ярослава.

Таким чином, “Софія Мазепи” – барокова Софія постала в період найвищого злету стилю бароко в Україні, піднесення української державності за гетьмана Мазепи. Барокова Софія чітко символізує й соборність України. Попри те, що меценати і більшість майстрів були наддніпрянцями, в її реставрації, прикрашенні новими розписами та спорудженні споруд на території Софійського подвір’я брали участь і майстри з Галичини, наприклад, Степан та Іван Стобенські з Жовкви та інші. Галичанином був і митрополит Рафаїл Заборовський – видатний київський митрополит та меценат української культури. І в той же час – це був період напруженої боротьби України за збереження своєї незалежності, драматичний час Батуринської та Полтавської катастроф, що наклали трагічний відбиток і на дальшій долі України та її культури.

Завершуючи, варто відмітити, що виклад матеріалу в книзі йде в контексті тогочасної історії та загального розвитку української культури.

Авторка наводить численні цитати з ранньомодерних джерел, що мають не лише суто інформативне значення, а й дають можливість читачу більш повно, цілісно відчуту епоху.

Однак, у книзі є й дискусійні моменти, наприклад, дослідниця період бароко (XVII–XVIII ст.) інколи називає модерною епохою (с. 9, 11), на противагу загальноприйнятому визначенню як ранньомодерної, що присутнє і в цій монографії (с. 23). Дискусійним є й українська транслітерація грецького імені Ἰωάννης як Іоанн та інших подібних (наприклад, Ієрополь), що йде з російської традиції, де “І” (йота) з 1918 р. почала передаватись через “И”. В українській традиції варто було б передавати ближче до грецького оригіналу як Йоанн, Єрополь тощо, при тому, що за цією традицією названий київський митрополит Йоаникій (с. 195, 196). Подібно в описі іконостасу Н. Нікітенко вживає “узвичасний” термін “празниковий ряд” (с. 192, 202), хоча в українській традиції доречніше говорити “святковий ряд”. Власне, українське *свято* й походить від *святість*, *святий* день, на відміну від російського *праздник* – бездіяльний день. Не чітко визначаються й деякі ключові події української історії. Наприклад, в одному місці вживається “Полтавська катастрофа” (с. 142), в іншому – “Полтавська битва” (с. 143, 144).

Та попри все, нова монографія Н. Нікітенко є вагомим проривом української та загалом світової гуманітаристики, що відкриває широке поле для дальших досліджень як власне Софії Київської, так і інших барокових пам’яток України, насамперед періоду Мазепи. Однозначно, “Бароко Софії Київської” Н. Нікітенко можна впевнено поставити поруч з кращими працями з історії українського бароко Д. Чижевського, В. Січинського, Д. Степовика чи А. Макарова.

Дмитро Гордієнко

ПОЛІТИЧНА ДУМКА УКРАЇНСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

О.Б. Киричок, *Писемність як політичний феномен: зміст, атрибути, форми репрезентації (на прикладі дослідження писемної спадщини Київської Русі)*, К. (Український Центр духовної культури) 2016, 331 с.

Сучасна українська медієвістика демонструє потужний прорив як у тематичному, так і методологічному плані. В умовах, коли країна-агресор всіма засобами політизує минуле, пропагує неоімперську концепцію “руського міра”, важливим є протиставити їй строго науковий підхід,