

## СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ХРАМОВИХ РОЗПИСІВ КИЄВА XVIII СТОЛІТТЯ

*Зрушення у політичному житті України XVIII ст. позначилися на виборі тематики храмових розписів, що яскраво відбилися у стінописній програмі найбільш репрезентативного храму країни - Софії Київської. У статті розглядається феномен софійності та пропонується атрибуція частини живописного барокового циклу XVIII ст.*

Східнохристиянська культурно-релігійна традиція, на відміну від західнохристиянської, спрямувала свої гносеологічні пошуки у бік цілісного образу, уникаючи прагматичного аналізу частковостей. Тому-то її теорія пізнання перебуває передовсім у річищі художніх форм, межуючи із проблематикою естетики.

Зокрема, Софію як цілісний образ досліджували видатні богослови В. Соловйов, С. Булгаков, П. Флоренський. На сьогодні її феноменологія осмислюється, як правило, особами церковного статусу в межах церковних догм. Проте протягом певного відтинку часу образ Софії був загальнопануючим на тлі вітчизняної християнської культури, що відбито у працях С. Аверінцева, В. Горського та С. Кримського.

Просторовим уособленням ідеї Софії є храми на її посвяту, у тому числі й Софія Київська. Монументальний живопис собору XI ст., атрибуція ктиторської композиції та «світських» баштових циклів, терміни побудови споруди донині становлять предмет гостродискусійних публікацій. На жаль, не тільки малодослідженим, а й маловідомим широкому загалу залишається софійський стінописний ансамбль XVIII ст. Побіжно цієї проблематики торкалися у своїх монографіях П. Жолтовський та Ф. Уманцев. Спеціально досліджувала барокові розписи завідувач сектору живопису та декоративно-прикладного мистецтва науково-фондового відділу Національного заповідника «Софія Київська» Р. Фурман [1].

Мета представленої наукової праці полягає у реалізації таких завдань: по-перше, проаналізувати специфіку національного сприйняття релігійного феномену Софії, по-друге, розглянути частину розписів собору XVIII ст., де відбилися початкова «софійстична» та привнесена «імперсько-соборна» ідеї.

Лівобережна Україна, до якої належав і Київ, протягом XVIII ст. поступово втрачала рештки державності (аж до остаточної ліквідації гетьманства у 1764 р. та створення Малоросійської коле-

гії) й перетворювалася на провінцію Росії. Ідеологічною підвалиною Московської держави була месіансько-імперська ідея «Третього Риму» («і четвертому не бувати»), яка полягала в обґрунтуванні наступності її державності від «Другого Риму» — Візантії, що була, в свою чергу, спадкоємицею «Першого Риму». Легітимацією цієї чужоземної ідеологічної традиції була декларація збереження «істинної православної» віри на етнічних землях росіян. Проте вже у XVII ст. Росія пододала свої етнічні кордони, колонізувавши значні території Європи та Азії. Надконфесійність імперії Петра I (де церковне самоврядування після скасування патріархату в 1721 р. поступилося бюрократичному управлінню Священного Синоду) відкоригувала зміст ідеології «Третього Риму», месіанізм якої вийшов за межі візантійсько-православної ідеї й набув космополітичної спрямованості під личиною демонстративної європеїзованості та показної православної (за часів Катерини II).

У річищі цих глобальних процесів опинилася Україна, суспільно-політичне й церковне життя якої зазнало негативних змін аж до глибоко символічного акта Синоду, що на початку XIX ст. заборонив будувати церкви у «малоросійському» стилі [2]. Уніфікована культура імперського гатунку, що почала поширюватися на колонізованих землях, зіштовхнулася в Україні із культурною зоною, яка протягом століття розвивалася в стилі бароко, що мав тут свою специфіку, позначену згодом терміном «українське».

Ще за доби Київської Русі домінантою сакрального простору Києва був Софійський собор, який і у XVIII ст. зберіг своє виняткове становище як резиденція митрополитів. Посвята собору старозаповітній Премудрості Божій стала уособленням національної інтерпретації східнохристиянської культурно-релігійної традиції, що на давньоруському терені набула свого розвитку «під сигнатурою Софії» (за влучним висловом С. Б. Кримського). Київський митрополит слов'янського походження

Климент Смолятич у «Посланні до пресвітера Фоми» (XII ст.) продемонстрував власне бачення Премудрості як такої, що поєднує профанічний (людство) та трансцендентний (божество) світи [3]. Це тлумачення започаткувало вітчизняну «софіологію», де Софія сприймалася межею між Творцем, стосовно якого вона є споглядально-пасивною, та творінням, стосовно якого вона є перетворююче-активною. Причому це спостерігається в усіх визначеннях Софії, в тих, де вона - сходження Бога до людини, відбиток образу Божого в людині, «іскра Божа» (бо є метафізичною природою тварної сутності), і в тих, де вона - долучення людини до Бога, зокрема й «софійним» життям (бо є діяльністю, гносеологічним і психологічним процесом). Вона є буттям та діяльністю одночасно, одкровенням світу горнього в світі дольнім, сполукою двох світів. Усі визначення, притаманні Софії, можна віднести і до Марії, котра також перебуває там, де велика онтологічна межа перетинається та стає відкритою завдяки події Боготілення. Через Марію, яка є першим одухотвореним християнським храмом (Логосу - Премудрості), прообразом Церкви й прототипом церковної споруди, Софія ототожнюється із Церквою (Земною і Небесною). Отже: Софія-Марія-Церква - це єдиносутня тріада, відтворена у вівтарній програмі Софійського собору, позбавленого персоніфікованого образу Премудрості, бо її образом був увесь храм. Храм Софії був «лицом» Софії [4]. Таким уявляється нам сенс посвяти Софійського собору та специфіка сприйняття цього релігійного феномену на староукраїн-



Рис. 1. Храмова ікона Софійського собору. XVIII ст.

ському ґрунті. Не випадково храмове свято у Софії Київській припадало на день Різдва Богородиці [5], на відміну від Софії Константинопольської, що була храмом втіленого слова Божого (Христа - Логосу), а її храмовим святом було свято Христового Різдва [6]. Восьме диво світу Софія Константинопольська сприймалася як модель Всесвіту, разом з тим і як символ всесвітньої імперії Юстиніана та її столиці Константинополя, її державницько-репрезентативна функція гарно відбита у поетичному описі Павла Сіленціарія «Екфрасіс храму Софії» (563 р.), де образне тлумачення храму подано в душі всесвітньо-об'єднуючої місії Другого Риму.

Аналізуючи посвяту Софії Київської, автор «Краткого описания Софийского собора и монастыря» (1825 р.) добре розрізняв дві культурно-релігійні традиції тлумачення Софії, відбиті у двох її храмах: «Название сего храма Софийским заимствовано также от Константинопольского. Но в Константинопольском оно означало сына Божия по 24 стиху 1 главы 1 послания к Коринфянам, а в Киевском... усвоено оно Божией Матери по 1 стиху 9 главы притчей Соломоновых... как толкует сие св. Игнатий Богоносец и другие» [7]. Зіставлення Софії з Богоматір'ю має своє яскраве втілення у Храмовій іконі Софійського собору, яка, на нашу думку, уособлює тріаду: Софія-Марія-Церква (рис. 1). Зображена тут старозаповітна (разом із старозаповітними пророками та праотцями) Премудрість у своєму домі («Мудрість свій дім збудувала, сім стовпів своїх витесала» [Пр. 9 : 1]) персоніфікована Марією як апокаліптичною Жоною, «зодягнутою в сонце» із місяцем під ногами [Об. 12:1,2]. Богоматір представлена у позі Оранти із немовлям - Ісусом у лоні, тобто «живим» храмом Христа, прообразом створеної Ним Церкви. Храмова ікона безсумнівно відповідає ідеологемі Софія-Марія-Церква, бо неможливо по-суті прямо ототожнювати Софію із Христом-Логосом. За спостереженням С. Кримського та Ю. Павленка [8], Премудрість, як це впливає із Святого Письма, є хоч і довершеним, але Божим творінням [Пр. 8 : 23], в той час як Христос-Логос не може бути створеним за визначенням, бо є другою іпостассю св. Трійці. Всі спроби (єресіарха Арія, ортодокса Афанасія Олександрійського та ін.) дорівняти Софію і Христа, що мали місце, заводили проблему у глухий кут. Вихід було знайдено завдяки співвіднесенню Софії із Богородицею, а вже через неї з Христом-Логосом.

Слід зазначити, що богослужбна практика Заходу не залишила жодних зразків літургійного шанування Софії у вигляді канонів, служб, моли-

тов та її іконографічних зображень. Церковна феноменологія Софії існує виключно у східному православ'ї. Іконографія Софії вкорінена у Київську Русь (започаткована у Софії Новгородській XI ст.) [9] і свідчить про те, що ідея Софії була дуже привабливою, адже спонукала до справжньої релігійної творчості. Різні аспекти релігійного феномену Софії відбиті у різноманітних іконографічних типах: Софія-Хресна, Софія-Янгол, Софія-Богоматір тощо.

Річ у тім, що коли єдиний і цілісний об'єкт релігійного сприйняття переходить у царину розмірковування, то там він розпорошується на безліч аспектів, на окремі грані. В образі Софії ці грані не перебувають в антиномії, бо репрезентують не протилежне, а різне. Зв'язок окремих граней є синтетичним, а не аналітичним, і він надається тільки у вигляді одкровення, тобто як факт духовного досвіду. Отже, у сфері розсудку поняття про релігійний об'єкт можуть бути тільки механічно додані один до одного, бо неможливо з'ясувати, що в трансцендентному світі надається спочатку, що згодом - там все єдино. Йдеться лише про традицію сприйняття Софії на староукраїнському ґрунті. Проте, перебуваючи в тенетах Російської імперії, очевидно не можна було залишатися у межах національної софійстичної ідеї, уникнути її переосмислення під тиском великодержавних амбіцій. Як наслідок, наприкінці XIX ст. П. Лебединцев, аналізуючи зміст храмової ікони, трактує її як зображення втіленого Сина Божого, наголошуючи на «другорядності» постаті Богоматері [10], що, на нашу думку, є дещо спрощеним тлумаченням, бо враховується тільки вертикаль Бог-Отець - Св. Дух - Ісус Христос. Аналогічно відкидається традиція зіставлення Софії з Богоматір'ю, коли йдеться про посвяту собору. «По примеру Константина Великого и Юстиниана, Ярослав, Великий князь киевский, мудрый сын Св. Владимира, пожелал устроенный им в Киеве соборный храм назвать также Софией и без сомнения в том же смысле, т. е. разумея под именем Софии не отвлеченное какое-либо понятие мудрости, а воплощенную Премудрость Божию, Сына Божия, Господа нашего Иисуса Христа и ему посвятил сей храм» [11]. Отже, держава «Третього Риму» ще раз задекларувала свою законну тяглість від «Другого Риму», додаючи аргументів до теорії «єдиної російської державності», в межах якої «мігрувала» тільки її столиця від Києва до Санкт-Петербурга через Москву, що було центральною темою російської історіософії XIX-XX ст.

Зазначені тенденції відбилися у стінописній програмі собору XVIII ст., бо живописні зобра-

ження є своєрідним, адекватним словесному текстом, яким позначена кожна епоха. За свідченням історіографів собору, до його розписів протягом XVIII ст. було додано наступні цикли: у період правління митрополита Іосафа Кроковського (1707-1718) - V Вселенських соборів, у часи митрополита Варлаама Вонатовича (1722-1730) - VI та VII Вселенські собори, при митрополиті Арсенії Могилянському (1757-1770) - розписані хори. Зрозуміло, що нова політична ситуація вплинула на вибір тематики розписів аж до перейменування посвяти вівтарів, зокрема Григорія Богослова (постать якого була настільки вагомою для початкового задуму, що увійшла до «Святительського чину» головного вівтаря) на московських святих митрополитів Петра, Олексія та Іони. Окрема політико-культурна доба репрезентована відповідним національним богословським символом. Якщо Візантія у своїй богословській системі піднесла образ Христа Пантократора, Київська Русь втілила своє світосприйняття в образі Софії (навіть хрещення, згідно із твердженням митрополита Іларіона, сприймалося як прихід Софії-Премудрості на Русь), Козацька Україна висунула на перший план образ Богородиці Покрови, то Московська Русь своїм національним богословським символом задекларувала, безумовно, Св. Трійцю. Ідеалом засновника Троїцького храму Сергія Радонезького було упорядкування Всесвіту подібно до Трійці у внутрішньому єднанні та долученні всіх істот до Бога [12]. Подолання ненависної роз'єднаності світу, збирання всіх у єдиному Храмі - цей лейтмотив богословської думки обернувся шляхом трансформацій, нашарувань та спекуляцій політичними прагненнями «соборного єднання», «розбудови царства», «збирання земель». Ясно, що ці провідні ідеї екстраполювалися на приєднані («об'єднані») землі. Як наслідок, у Софійському храмі постали сім Вселенських соборів, причому I Нікейський розташовано навпроти головного вівтаря (зберігся в оригіналі), решта чотири було розміщено на надарочних простінках південних та північних хорів [13]. Отже, сюжети пишним фризом оточували головний неф храму. Зображення соборів декларують єдність представленої делегатами усіх християнських земель Церкви під проводом імператора (який сидить на троні із царськими атрибутами влади), що символізує непорушну монолітність держави (рис. 2). Не випадково «соборні» цикли, як і «троїчні» посвяти храмів, стали надбанням релігійної традиції України кінця XVII-XVIII ст., як-от зображення у Троїцькій надбрамній церкві (I Вселенський собор) та Успен-

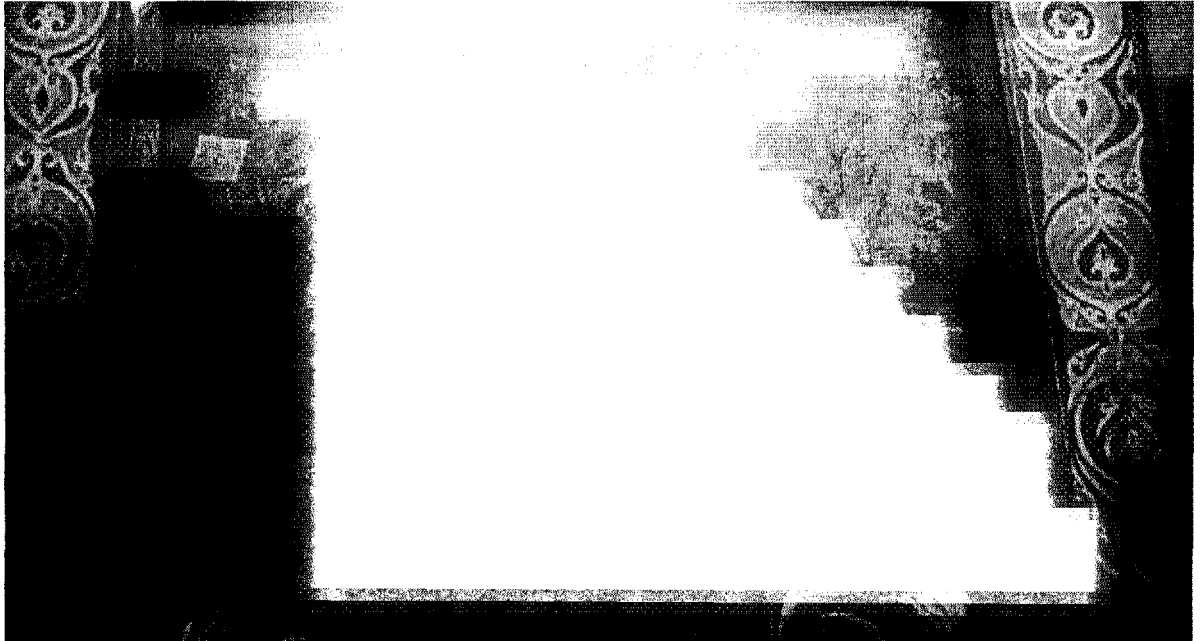


Рис. 2. Композиція «I Вселенський (Нікейський) собор 325 р.». Олійні розписи. XVIII ст.

ському соборі Києво-Печерської лаври (сім Вселенських соборів), де до того ж у головній бані замість Пантократора було вміщено сюжет «Трійця новозавітна» [14]. Розписи Троїцької надбрамної церкви є на сьогодні єдиним повністю збереженим бароковим ансамблем першої третини XVIII ст. Навпроти вівтаря на західній стіні храму розташовано багатофігурну композицію «I Вселенський (Нікейський) собор 325 р.». У горі над синклітом ієрархів церкви під головуванням імператора «Нового Риму» симетрично зображено сучасників-урядовців. Праворуч Константина Великого розміщено постаті гетьмана Івана Скоропадського із почтом, ліворуч зображено членів Малоросійської колегії на чолі зі Степаном Вельяміновим [15]. Очевидно, загальне дійство у наведеному контексті мало символізувати злуку «братніх народів» під егідою самодержця. На західному склепінні трансепта над зазначеною композицією міститься зображення «Св. Трійця новозавітна», причому в інтер'єрі існують ще два аналогічних сюжети (у бані та в консі вівтаря, що відповідає посвяті храму [16]). Отже, третій сюжет Св. Трійці безпосередньо співвідноситься зі сценою «I Вселенський собор», не тільки освячує а й позначає її символічно.

До переліку церковних образів провідних храмів тогочасного Києва активно залучаються зображення російських монархів. Серед постатей, що у вигляді широкого фриза оперізували стіни головного нефа Успенського собору Києво-Печерського монастиря, було розміщено портрети Михайла Федоровича, Олексія Михайловича, Івана Олексійовича, Петра Першого [17].

Так само у композиції «Похід праведників», що прикрашає притвор Троїцької надбрамної церкви, біблійного царя Давида, який канонічно очолює процесуальний хід царів, одягнуто в шати російського самодержця. Вбрання та вінець Богоматері, її постава та урочиста хода нагадує російську імператрицю Катерину I [18].

Проте на хорах Софійського собору у XVIII ст. було розміщено цікавий живописний цикл, який, на нашу думку, є ілюстрацією основної ідеї храму. На жаль, західна частина хорів була перебутована у XIX ст. (у зв'язку із спорудженням нартекса та дугоподібного фронтона, бо попередній було виконано у забороненому «малоросійському» стилі). Стінопис XVIII ст., нині відкритий, зазнав великих втрат і зберігся фрагментарно. Завдяки автору «Краткого описания Киево-Софийского собора и монастыря» [19] можлива часткова (з огляду на змінення або відсутність архітектурних деталей, до яких прив'язаний текст твору) реконструкція решток живопису. Отже, над виходом до Південної башти розміщено композицію «Всесвітній потоп», а на суміжній стіні - «Друге пришествя Христа» («Страшний суд»), навпроти якого по один бік вікна «Лот, що виводить своїх дочок із Содому», а от перша частина цієї композиції (по другий бік вікна) «Дружина Лота, що озирнулася на Содом та Гоморру», не збереглася. У ніші цього ж вікна вціліла частина композиції «Христос, що відокремлює овець від цапів», а саме - фрагмент із вівцями, який П. Жолтовський та Ф. Уманцев помилково, на нашу думку, віднесли до пейзажу, де «пасуться отари овець» [20]. Хоча одразу видно, що овечки не пасуться,

а зосереджено дивляться вгору на фігуру Христа, нині втрачену (рис. 3). Навпроти цього вікна на арочному виступі над добре збереженим фризом, де змальовано пейзаж із дерев та ялинки, можна побачити композицію, що зазнала великих втрат живопису. На її фрагменті у нижньому лівому кутку простежується постать вершника, а у правому верхньому кутку, ймовірно, розміщені фігури двох архангелів зі стрічкою над головами, де колись був напис. З огляду на те, що композиція межує зі сценою «Страшного суду», можна припустити, що сюжет присвячений зламу однієї із печаток. Це апокаліптичне дійство супроводжувалося появою вершника на коні певного кольору [Об., 6 : 1-7] й передувало безпосередньо Страшному суду. На нашу думку, ця композиція є складовою сцени «Другого пришествя Христа» (тому вона не зазначена в «Короткому описі» окремо), що впливає як із її змісту, так і схеми розташування, бо друга бічна частина загального дійства також симетрично переходить на арочний виступ. Над проходом до південних хорів збереглася нижня частина композиції «Бог-Отець, що роздає янголам труби». Добре видно нижню частину престолу, з правого боку - схилену постать янгола з трубою, нижче, ймовірно, зображено спостерігача, автора «Апокаліпсису» Іоана Богослова у молитовній позі. Фрагмент напису, що пояснює композицію, починається зі слова «Труби».

Навпроти цієї композиції, у ніші наступного вікна, в оточенні янголів вміщено Бога-Отця із трикутним німбом, від якого відходить Св. Дух у вигляді голуба. Вікно фланкують сцени на євангельські сюжети (по три з кожної сторони), відокремлені написами. З одного боку - верхня композиція: на тлі архітектурної споруди зображено групу дорослих та дітей, у правому верхньому кутку на хмарі сидить Христос. Середня композиція: на тлі архітектурної споруди зображено Христа, що простягнув руки до людини, яка, очевидно, намагається встати із труни («Воскресіння Лазаря»?); ідентифікувати нижню композицію не виявляється можливим. З другого боку вікна у верхній композиції на тлі міського муру зображено натовп, перед яким стоїть людина у блакитному вбранні, у лівому верхньому кутку скоріше домислюється, ніж читається, постать Христа, так само як і в середній композиції, де збереглася Його погруддя, або ж у нижній композиції, де Христос зображений на одній вертикалі із верхніми сценами. Загалом композиції не ідентифікуються, написи збереглися фрагментарно, хоча можна припустити, що у більшості випадків представлено «явлення» Христа після Воскресіння.

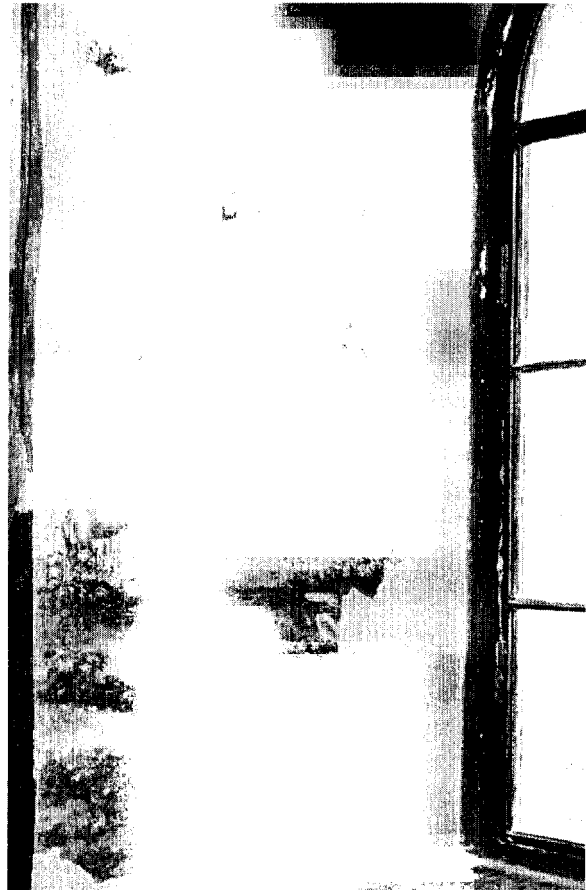


Рис. 3. Фрагмент композиції «Христос, що відокремлює овець від цапів». Олійні розписи. XVIII ст.

Над арочним проходом до центральної частини західних хорів розташована велика композиція, на якій вгорі зображено Бога-Отця (не зберігся), а від Його престолу тече через місто ріка. На фрагменті добре видно міський мур, браму, ріку та гурт праведників, що прямує до міста. Ліворуч стоїть Спаситель із мечем, що виходить із Його вуст, та сімома зірками в руці (збереглася нижня частина фігури Христа). Обабіч Нього зображено сім світильників із запаленими свічками. Біля ніг Христа на камені лежить Іоан Богослов. Отже, ліва частина композиції відтворює початок «Об'явлення Іоана Богослова» [Об. 1 : 12, 13, 16, 17], права - його закінчення, Місто Боже Горній Єрусалим [Об. 22 : 1,3] (рис. 4). Таким чином, якщо проаналізувати зміст південно-західного компартимента хорів, то можна стверджувати, що тут розміщено апокаліптичні сцени та їх старозавітні прототиби - нищівні кари людства за гріхи: «Всесвітній потоп», «Загибель Содому і Гоморри», «Вигнання з Раю» (не збереглося), що, загалом, є типовим для західної частини храмів.

Проте кульмінацією стінописної програми хорів XVIII ст. є монументальна композиція,

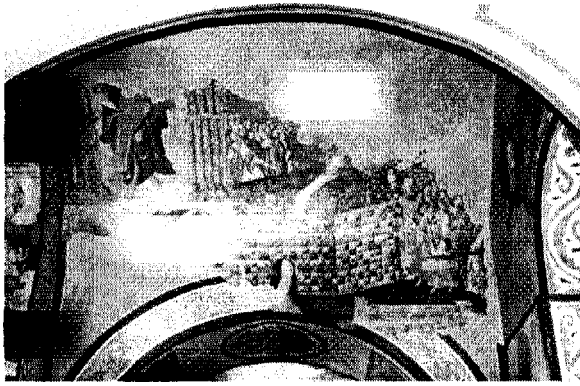


Рис. 4. Композиція, що ілюструє початок та закінчення «Об'явлення Іоана Богослова». Олійні розписи. XVIII ст.

поновлена із внесенням відповідних коректив у XIX ст. Її центральна частина знаходиться на склепінні західної галереї, а бічні спадають до південної та північної арок. Отже, на хмарі на золотому тлі зображено Богоматір у позі Оранти із немовлям Ісусом у лоні. Богоматір оточують Архангели, Янголи, Начала та Сили Небесні (рис. 5). На північному боці композиції зображені пророки і праотці, які замість втрачених при поновленні атрибутів тримають сувої: пророк Захарія із підписом (мав світильник із сімома свічками); пророк Гедеон із підписом (мав зрешуване руно); далі залишено порожнє місце, на якому було зображення праведника Ноя із ковчегом (відсутнє, імовірно, тому, що аналогічну тему відтворено на південно-західних хорах); пророк Ісайя (тримав кліщами розпечене вугілля); першосвященик Аарон із підписом (тримав жезл); пророк Мойсей (був із палаючою купиною). На південному боці композиції зображені: Іоан Богослов із підписом (поруч із ним була Богоматір як апокаліптична Жона, що стояла на місяці у вінці із зірок); пророк Даниїл із підписом (мав камінь);

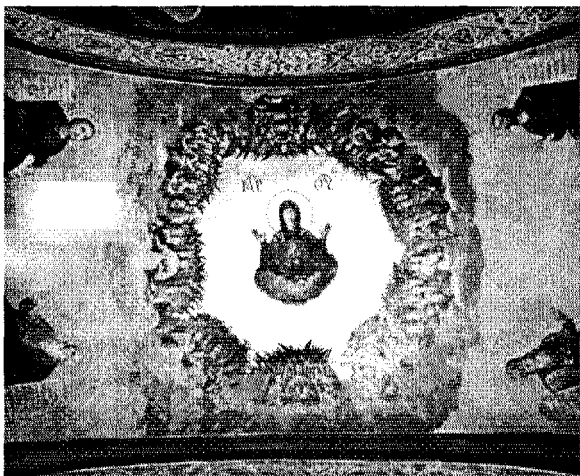


Рис. 5. Композиція «Богоматір у Славі». Розписи поновлено у XIX ст.

пророк Єзикіїль (мав затулені врата); пророк Варлам (мав зірку); пророк Давид (при ньому Спаситель у сонячному диску); патріарх Іаков (мав драбину). Як і в попередньому випадку, атрибути пророків та праотців при поновленні замінено на сувої. До цієї композиції прилягали зображення у ніші вікна (ніша не збереглася при переплануванні) та обабіч нього - фігури царів у вінцях: Соломона (з південного боку) та Єзекія (з північного боку). У втраченій ніші вікна було намальовано сяючого Св. Духа та емблематичні зображення, на жаль, невідомі. Під центральним вікном, що у XVIII ст. мало хрестоподібне планування, було відтворено сцену із Богоматір'ю в позі Оранти, праворуч Неї були зображені Архангели та Янголи, ліворуч — Архіереї, Князі та натовп людей. Проти центрального західного вікна на великій арці було намальовано «град, що сходить з небес» - Горній Єрусалим (композиції не збереглися).

Усі вищенаведені сцени центрально-західної частини хорів, на нашу думку, концептуально об'єднані з фігурою Богоматері на золотому тлі (в зеніті склепіння західної галереї хорів). Більше того, ця загальна композиція перегукується й навіть має прямі аналогії з Храмовою іконою, що оздоблювала бароковий іконостас 1747 р., отже, на час розписів хорів уже перебувала в соборі. Аналіз живописного циклу хорів дозволяє дійти висновку, що зображена тут Богоматір виступає єднальницею двох світів: горнього і дольного (як і Велика Оранта у головному вівтарі), аналогом Церкви (Земної й Небесної), персоніфікацією Софії, як і на Храмовій іконі в іконостасі. Не випадково ці зображення нібито «віддзеркалюють» одне одного.

Таким чином, у Софійському храмі, поряд із привнесеною «імперсько-соборною» традицією, продовжувала реалізовуватися софійна програма розписів у ракурсі національного сприйняття релігійного феномену Софії. Причому всі розписи XVIII ст. (навіть трансплантовані великодержавні ідеї) були виконані у мистецько-художньому стилі «українське бароко», який настільки не сприймався великоруськими прихильниками класицизму, що нищився під будь-яким приводом. Автором запропоновано атрибуцію лише частини барокового стінопису собору, який чекає на подальші культурно-філософські дослідження, бо є інформативною семіотичною системою.

З огляду на багатогранність релігійного феномену Софії, під чийм знаком формувалася вітчизняна християнська традиція, засвідчена муруванням відповідних храмів та пошуком іконообразів, подальша розробка цієї тематики видається нам перспективною та актуальною.

1. *Фурман Р. В.* Древнерусские традиции в монументальной живописи XVIII в. Софии Киевской // Отечественная фило-софская мысль XI-XVII вв. и греческая культура.- К.: Наук, думка, 1991.- С. 80-86; Він же: До історії живописної майстерні Софійського монастиря в Києві // Образотворче мистецтво.- 1991.- № 2.- С. 15-17.
2. *Попович М. В.* Нарис історії культури України.- К.: АртЕк, 1999.- С. 309.
3. *Никольский Н. К.* Послание, написано Климентом, митрополитом Русским Фоме, пресвитеру. Истолковано Афанасием Мнихом // О литературных трудах митрополита Климента Смолятича, писателя XII в.- СПб., 1892- С. 103-136.
4. *Демчук Р. В.* Сакральне і профанічне в ідейній системі Софії Київської // Collegium.- К.: Изд. дом Д. Бураго, 2001.- № 11.- С.32-35.
5. Митрополит Євгеній Болховітінов. Вибрані праці з історії Києва.- К., Либідь - ІСА, 1995.- С. 48, посилання № 18; *Флоренский П. А.* София // Богословский вестник.— 1911.— № 7.- С. 610; *Лебединцев П. Г.* Киево-Софийский собор.- К., 1890.-С. 18.
6. *Флоренский П. А.* София // Богословский вестник- 1911.- № 7- С. 605; *Трубецкой С. Н.* О святой Софии, Премудрости Божией//Вопросы философии- 1995-№ 9.-С. 167 (пос. №23).
7. Краткое описание Киево-Софийского собора и монастыря.- К., 1825,-С. 4.
8. *Крымский С. Б., Павленко Ю. В.* Софийная основа сакральной топографии древнего Киева // Collegium,- К.: Изд. дом Бураго, 2001.- № П.- С. 8.
9. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины.— М., Правда, 1990.-Т. 1.-С. 371.
10. *Лебединцев П. Г.* Киево-Софийский кафедральный собор.— К., 1890.-С. 17.
11. Там само.- С. 7-8.
12. *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи.- М., 1916.- С. 12.
13. *Жолтовський П. М.* Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII ст.-К.: Наук, думка, 1988.-С. 41.
14. Там само.-С. 18.
15. *Уманцев Ф.* Троїцька надбрамна церква.— К.: Мистецтво, 1970.- С. 93, іл. 32; с. 95, іл. 33; с. 99, іл. 35.
16. Там само.-С. 94.
17. *Уманцев Ф. С.* Настінні розписи в мурованих спорудах // Історія українського мистецтва: В 6 т.- К.: Жовтень, 1968.- Т. 3.-С. 180.
18. Там само.-С. 185.
19. Краткое описание Киево-Софийского собора и монастыря.- К., 1825.-С. 55-60.
20. *Жолтовський П. М.* Вказ. праця.- С. 42; *Уманцев Ф. С.* Настінні розписи в мурованих спорудах.- Т. 3.- С. 183.

*Demchuk R. V.*

## SOCIAL-CULTURAL CONTEXT OF KYIV CHURCH PAINTINGS IN XVIII CENTURY

*The author of article shows that changes in Ukrainian political life in XVIII century had influence on thematical choice for church paintings. It was clearly reflected on wallpainting program of the most representative church of Ukraine - Kyiv Sofia Church. The attribution of this part of baroque style in paintings have been investigated in this article.*