

85.1/44

Д.П. КРВАВИЧ, В.А. ОВСІЙЧУК, С.О. ЧЕРЕПАНОВА

К-28

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

II



Д.П. КРВАВИЧ, В.А. ОВСІЙЧУК, С.О. ЧЕРЕПАНОВА

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

II



Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів

НБ ПНУС



673623

ЛЬВІВ
Видавництво "СВІТ"
2004

БК 85 (4 Ук) я 73
К-789

Рекомендовано до друку вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 3 від 28 березня 2002 р.)
та вченою радою Інституту народознавства НАН України
(протокол № 3 від 24 лютого 2004 р.)

Рецензенти:

- Андрущенко Віктор** — доктор філософських наук, академік АІН України,
ректор Національного педагогічного університету
імені М.П.Драгоманова
- Боднар Олег** — доктор мистецтвознавства, професор
Львівської академії мистецтв
- Козак Богдан** — народний артист України, професор,
декан факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка,
член-кореспондент Академії мистецтв України
- Скотний Валерій** — доктор філософських наук, професор,
ректор Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

Редактор *Діана Карпін*

Загальна редакція, художнє оформлення — *Світлана Черепанова*

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(лист № 14/182-289 від 07.02.2002 р.)

Кривавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О.

К-789 **Українське мистецтво:** Навч. посібн.: У 3 ч. /Передмова проф.
С. Павлюка. Ч. 2. — Львів: Світ, 2004. — 268 с. + 80 вкл. Іл.
ISBN 966-603-202-3; 966-603-333-X (ч. 2).

У навчальному посібнику розглянуто витоки християнізації мистецтва,
архітектуру візантійських міст Півдня України (III–VIII ст.), ранньохристи-
янська скульптура, феномен іконоборства і мистецтво Тавриди (VIII–XI ст.);
теоретичні засади християнського світогляду, мистецтво Київської Русі,
синтез мистецтв у християнській традиції; мистецтво XIV–першої половини
XVI ст. (мотиви готики) та ін.

Для студентів педагогічних, художніх, інших вищих закладів освіти
гуманітарного і технічного профілю різних рівнів акредитації, викладачів,
науковців.

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
код 02125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

БК 85 (4 Ук) я 73

© Кривавич Д.П., 2004

© Овсійчук В.А., 2004

© Черепанова С.О., 2004

© Павлюк С.П., передмова, 2004

ISBN 966-603-202-3

966-603-333-X (ч. 2)

67 36 23

ПЕРЕДМОВА

Достатньо повного естетичного образу особи і народу
можна досягнути внаслідок синтетичного аналізу всього
спектра способу життя, зокрема його духовної сфери, якій
притаманне асоціативне, образне сприйняття середовища.
Світоглядні позиції, накопичення інформації переливались
у певний візуальний образний ряд не лише з реально ба-
ченого, а й з уявного, містичного світу.

Образний лад формувався багатьма чинниками, насам-
перед ландшафтно-кліматичними умовами, що безпосеред-
ньо впливали на господарський вибір осілого чи кочового
способу життя. Філософія буття як відповідна співрозмір-
ність раціонального й ірраціонального, оречевленого та
духовного вилилась у біполярну форму: красиве–потвор-
не, духовне–бісівське, добре–погане, корисне–непотрібне,
чим заклалась етико-естетична, соціально-моральна осно-
ва народного світосприйняття і реального творення свого
неповторного образу буття. На первісній стадії осмислено-
го буття народ як історично і генетично споріднений люд-
ський колектив заклавав домінуючі орієнтири естетичного
сприйняття світу. Стабільність їх полягала у пасіонарній гур-
товій силі, яка вирізнялась сталістю і тривалістю генетич-
но-спорідненої людської спільноти, творіння котрої у пев-
них ландшафтно-кліматичних умовах трансформувались у
відносно сталі традиційні компоненти як стабілізуючі чин-
ники соціального і естетичного однолінійного розвитку спо-
собу життя. У такому руслі кожен народ стає творцем і
носієм культурної, етико-естетичної неповторності. Щоправ-
да, соціально-естетична однолінійність зазнає змін внаслі-
док масштабних історико-політичних колізій та інших форм
суспільної рецепції іноетнічного естетичного матеріалу. Мо-
жливість засвоювати цивілізаційні мистецькі набутки й ет-
нічно їх естетизувати засвідчує достатньо високий розви-
ток етносу. Це своєрідний механізм пробудження власних
рецесивних ознак на концептуальне переосмислення вже
усталених поглядів і уявлень.

Запропонований тритомний посібник “Українське мистецтво” має на меті розкрити генезу, природу, логіку, особливості, естетичний рівень, суспільну потребу мистецької культури українців.

Другий том присвячений періоду активного формування основ українського мистецтва, творення національної естетичної стилістики у час кардинальної ідеологічної переорієнтації протоукраїнських племінних союзів від язичницьких сакральних поглядів на світ уявних образів божеств до їх витіснення із суспільної свідомості монументальним образом Христа.

У раньоукраїнську свідомість ввірвалася могутня християнська ідеологія, як духовний феномен і підсилилась не менш помпезною й імпазантною мистецькою сферою (візантійський храмовий стиль, візантійське малярське, пластичне оздоблення тощо). Християнська ідея, яка наприкінці I тис. н.е. опанувала європейським простором, стала стрижневою при зміцненні європейських держав і їхнього культурного розвитку, була також сприйнята молодією давньоруською державою. Розмах і успіх давньоруського суспільства можна також пов'язати зі значним взаєморозумінням князівської влади і церкви у всіх сферах буття. Життя монастирів як своєрідних і чи не єдиних осередків освіти, культурного творення, початків науки активно підтримувала тогочасна влада.

Унікальна архітектура, малярство, літописання, послання, хроніки, перекладацька та переписувальна справа, розвиток народної традиційної культури і побуту заклали основи української етносвідомості, енергетичного заряду якого вистачило на тисячоліття етнічного самовідстоювання; були створені естетичні мистецькі орієнтири.

В процесі пізнання небувалого розквіту Києворуської держави варто зосередитись на особливо важливому моменті — характерові суспільних взаємовідносин, коли русичі уникнули принизливого рабського цілковито безправного статусу, а їхня взаємозалежність регулювалася унормованими писемними правилами, викладеними у “Руській правді”. Зауважимо, що європейські народи збройно відстоювали своє природне право рівності впродовж декількох століть, поки привернули увагу правителів до людини, організувавши суспільний гуманістичний рух, згодом окреслений як ренесансний, тобто оспівуватиметься Людина — творець усіх здобутків тодішньої цивілізації. Європейські народи запропонували гуманістичні ідеї, що могли

виникнути на ґрунті освіченості, потребі людинолюбної філософії життя, високої духовної культури, морально-етичних поведінкових настанов тощо. Українцям такі засади були притаманні, тому ренесансна стихія Європи так глибоко проникла в українське середовище.

Київська держава втратить свою цілість, а згодом і перестане існувати, будучи окупованою сусідніми державами, але закладений енергетичний імпульс живитиме народні сили впродовж довгих підневільних століть. Народ регулюватиме свій розвиток, безпомилково сприйматиме нові гуманістичні тенденції західноєвропейських народів, їх напями філософського обґрунтування людської рівності, а засобами мистецтва передаватиме людську неповторність, постійно зосередженої на прагненні бути вільним.

Читачі зрозуміють, що довіра людини до духовно-мистецьких творів стане найважливішим психологічним компонентом етнічної самоідентифікації і водночас етнічної консолідації. В прийнятті русичами-українцями християнства виявиться суспільна унікальність, коли за неповне півстоліття будуть зведені архітектурно довершені храми, внутрішньо оздоблені високомистецькими іконами. Відомий американський художник, мистецтвознавець українського походження Святослав Гординський напрочуд проникливо окреслив процес ікономалювання у давньоруський час. Він зазначив, що у Києві це мистецтво впродовж XI–XII століть перейшло своєрідну еволюцію, злокалізувалося і частинно позбулося свого грецького характеру.

Виятково вдало у посібнику автори застосували синтетичне подання мистецького процесу і наслідків художньої творчості історичних поселенців на українській етнічній території впродовж другої половини I тис. н.е. аж до XVI ст. Естетично-художні набутки вконтекстовані у суспільне буття як сфери формування потреб, їх оціночної шкали, естетичних вимог, світоглядного осмислення. Якраз естетичні вимоги мають здатність порушувати заспокійливу усталеність способу життя. Дії на забезпечення матеріального достатку, добробуту настільки суспільно активні, як естетичні спонуки, водночас закладені у прагненні збагачення.

У посібнику чітко простежується мистецька палітра — і діахронно, і синхронно, тобто аналізується історична поступовість мистецької спадщини різних епох і водночас подається локально-територіальна оцінка художніх пам'яток. Вдумливо розкриті спонукальні чинники актуалізації ре-

несансних ідей в Україні. Зауважується фундаментальна готовність українського етносу сприйняти цю європейську течію і водночас бути її учасником, творячи власне духовно-естетичне буття. Наголошуючи, що античне мистецтво міст-полісів Північного Причорномор'я мало академічно повчальний характер, як і західноєвропейська філософія та культура, котрі суттєво переосмислювалися у контексті вже існуючої етнічної традиції.

Тритомний посібник укладений так, аби була зрозумілою природа, генеза, ідеологія українського мистецтва. Уважний читач збагне, що відомі або неznані нам майстри створили пам'ятки як частину світової мистецької культури. Без повновартісної їх подачі світова цивілізація була б збідненою.



Степан Павлюк,

член-кореспондент НАН України,
професор, директор Інституту
народознавства НАН України



Розділ I

МИСТЕЦТВО ПЕРІОДУ СТАНОВЛЕННЯ ХРИСТІЯНСТВА

1.1. Витоки християнізації мистецтва. Архітектура візантійських міст Півдня України (VI–VIII ст.)

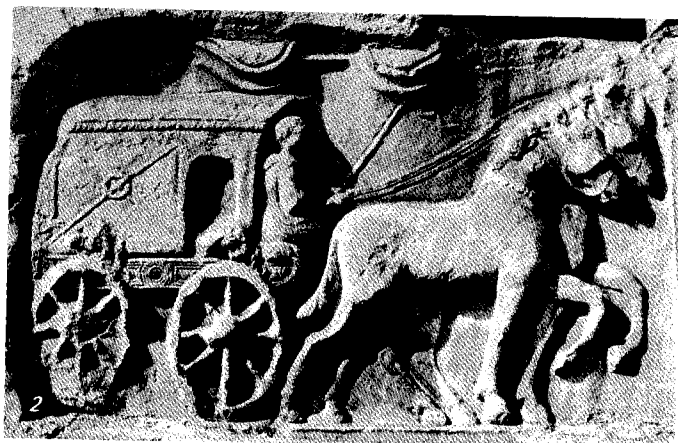


У IV–VI ст. н.е. європейський світ переживає чи не найстрахотливіший катаклізм історії — велику мандрівку народів. Племена-кочівники витісняли одні одних із захоплених земель, на теренах середньоазійської смуги розгорнулись суперечливі міжплемінні процеси. Не маючи змоги розміститись на азійських просторах, войовничі кочівники ринули на терени Європи рівниною поміж Уралом та Каспійським морем і далі, очевидно, територією степової смуги сучасної Південної України.

Кочівники винищували все на своєму шляху. Перестали існувати більшість античних міст-полісів Північного Надчорномор'я, які (ймовірно, за винятком Пантікапею та Херсонеса) були зрівняними зі землею. Одна з величезних битв на наших землях між готами та гунами відбулась 375 р. Перемогли гуни, які пройшли європейськими просторами і досягли мурів Риму. Античний світ лежав у руїнах. Почалась епоха Середньовіччя. Безперечно, племена лісостепової смуги не зазнали таких ударів, як ті, що були “при битій дорозі”. Хоча конфліктних ситуацій і вони не уникали.

Другою великою подією кінця античності, яка зрушила основи суспільного життя Близького Сходу, Європи та всього Середземномор'я, була поява християнства. Релігія, яка ніби залишала на узбіччі соціальні проблеми, акцентувала на питаннях етично-духовного розвитку людини, вплинула на свідомість усіх прошарків суспільства Римської імперії, стала державною релігією. Її активний розвиток відбувався в центрі Римської імперії та на периферії. Впродовж перших двох століть нашої ери територія Таврійського півострова перебувала під римським володінням. Римські гарнізони зосереджувались переважно у Боспорі, Херсонесі, Фанагорії та інших полісах Таврики і Таманського півострова. Населення цих колись грецьких міст адаптувалось із надчорноморськими племенами тавро-русів, меотів, синдів і численним праслов'янським етносом, зосередженим на узбережжях Азовського моря та самого Боспора. Відомо, що цариця Динамія впродовж I ст. “во хвалу імператора Октавіана Августа” перейменувала Пантікапею на Кесарею, а Фанагорію — на Агриппу тощо. На вулицях і площах Пантікапею було встановлено три пам'ятники на честь Октавіана Августа, виконані в мармурі. У Римі пам'ятників Октавіанові Августу відомо близько 70 (пам'ятники виконувались зі срібла).

Подібна пересадна верифікація і сакралізація правлячих осіб становила ознаку еллінізації культури, якої не уникав навіть Рим. У містах Таврійського півострова поширилась портретна статуарна скульптура, зразки якої у фрагментах та



1. Період “великої мандрівки народів”:

1 — лицарський камінь (місцевість Горнгаузен). VII ст. Краєзнавчий музей для передісторії. Німеччина. Галле; 2 — римський подорожній віз (місцевість Марія Зааль поблизу Клягенфурта. Австрія).

цілісних неушкоджених мармурових статуях дійшли до нашого часу (ці пам'ятки переважно зберігаються в музеях Москви, Санкт-Петербурга та ін.).

Очевидно, основна кількість праслов'янського і праукраїнського населення зосереджувалась тоді на теренах північної, лісостепової смуги України, Волині, Прикарпаття та східних Карпат.

Період, про який ідеться (тобто IV—кінець XIV ст.), — час жахливих катаклізмів, де утверджуються насильство, беззаконня, жорстокість. На тлі цих суспільно-політичних негараздів, загальної втрати віри в ідеологію, філософські та релігійні ідеали античності на суспільну арену виходить одночасно як історична реальність і символ постать Ісуса Христа. Незважаючи на те, що ця релігія виникла на ґрунті юдаїзму, в юдаїстичному середовищі Єрусалиму, вона була сприйнята грецькомовним і латиномовним елліністичним суспільствами, зокрема Александрією й Антіохією. Низка традиційно юдейських постулатів була сформована у філософсько-етичну систему, яка поширилась у тодішньому світі, оскільки за постулатами стала універсальною релігією, зокрема для незаможних прошарків суспільства.

На теренах України християнство поширюється впродовж усього першого тисячоліття. Тут відомі мистецькі пам'ятки, характерні для периферійних варіантів християнської іконографії, переважно пам'ятки скульптури. Щодо пам'яток живопису, то збережених тогочасних зразків немає.

Падіння Давньої Римської імперії 375 р. н. е. означало кінець давньої античної історії, античної духовності та мистецтва, проте культурно-мистецькі традиції античності триватимуть ще довго. Образотворче мистецтво християнства ґрунтуватиметься вже зовсім на інших засадах духовності.

В історії українського мистецтва I тис. н.е. можливо навіть назвати “тисячоліттям витоптаного культури”. Адже минулі століття залишили нам Кам'яну Могилу, антропоморфні стели індоєвропейців, кераміку Трипілля — Кукутені, скіфське золото, античні мармури Ольвії, Херсонеса, Пантікапею, Фанагорії. Блискучий розвиток монументального та станкового мистецтва Русі княжого періоду немислимий без видатних майстрів іконопису та їхніх учнів, пам'яток творчості, відомих на той час у храмах Херсонеса чи Корсуня, Корчеська,

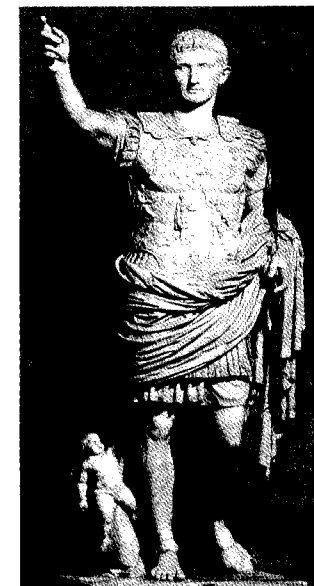
Тмутаракані, інших міст Таврійського півострова, Приазовській Русі. Історично ініційовано мистецтво X—XI ст. у Києві, Чернігові, Переяславі. Духовна своєрідність сакральних образів, створених на теренах Русі, яскраво відрізняє їх від творів митців візантійського Константинополя.

Близько 400 р. н. е. на наших землях закінчився період античності. Це період, коли у V ст. н. е. розпочалась так звана *слов'янська експансія*. Окремі праслов'янські племінні угруповання, що сягали європейського індоєвропейського праякореня, існували, час від часу мігруючи, ведучи переважно осілий спосіб життя, займаючись хліборобством і тваринництвом. Окремі з цих груп у V ст. перейшли із теренів України на територію сучасної Росії, де, асимілюючи угро-фінське населення, створили умови для виникнення у цих краях початків московського, чи з 1721 р. — російського етносу. Інші групи слов'ян перейшли на територію сучасної Білорусі, асимілювали тодішнє балтійське населення, з якого вилонився білоруський етнос. Колишнє слов'янське населення України майже впродовж 800 років поступово інтегрувалось зі скіфами, сарматами, греками, готами, фракційцями й іншими дрібними кочовими чи напівкочовими племінними угрупованнями. В Європі утворилась так звана Слов'янська провінція, в середовищі якої формувалися й інші слов'янські нації.

З IV ст. відомі два слов'янських союзи: анти та склавіни. Видатні історики цього періоду Йордан і Прокопій Кесарійський зазначають, що обидва народи мають спільне коріння. Інші історики констатують існування третього подібного племінного угруповання, так званих венетів або венедрів. Слов'яни відомі як угруповання, котрі постійно мали ворожі стосунки з Візантією та готами. Доходило до того, що Візантія, бажаючи забезпечити кордони від нападу антів, платила їм щорічно данину. Слов'яни утворили на цей час кілька державних формувань, очолених королями або князями. Вони займались ремеслом, будували міста.

Відомо, що Київ як феодальне місто існував з V ст. і, очевидно, був центром слов'янського союзу. Можливо, до V ст. існувало слов'янське об'єднання на території України, князя котрого звали Бож (Бог або Боз). Автори VII ст. згадують про цю державу як про таку, що розпадається. Вони називали ще декілька подібних об'єднань, зокрема “Держава Само” у центральній Європі, держава “Семи родів” у південно-східній Європі.

Візантійські історики VI—VII ст. — Йордан, Прокопій Кесарійський, Менандр, Протиктор, Псевдо Маврикій, Феофілакт Сімокатта та інші пишуть про слов'ян, маючи на увазі їхні тодішні назви, — тобто венедрі, анти, склавени, котрі займали важливе місце у Південно-Східній і Центральній Європі. В історичних розвідках візантійські вчені висвітлюють різнобічну діяльність слов'ян: питання внутрішньої організації, соціально-економічної структури, розвиток військової справи, взаємовідношення між імперією й іншими народами. Історик Йордан визначав територію слов'янських поселень. На його думку, починаючи від місця витоків ріки Вістули, на безмежних просторах розташувалось велике плем'я венедрів, і хоча назви змінювалися відповідно до різних



2. Статуя імператора Августа із Прімапорти (тепер Ватикан). I ст. Мармур. Капітолійський музей. Рим.

видів їхнього походження і місцевості, вони переважно називали себе склавенами й антами.

Аналогічні відомості подавали інші візантійські історики, котрі описували перебування слов'ян у VI ст. на просторах поміж Дунаєм та Дніпром. За Прокопем Кесарійським, слов'яни поселилися також на північному березі Дунаю ("Історія війн", зокрема — "Війна з готами", кн. 1 і 2). На відміну від Йордана, Прокопій називав не лише склавів, а й антів, яких вважав одним народом.

Християнство входило на терени України поступово. Перші його початки зафіксовані на Таврійському півострові ще у II ст. н. е. У IV ст. хрещення прийняли готи в офіційному та несторіанському варіантах. Своєрідним візантійським центром християнства на Півдні України став Херсонес VI ст. — період Юстиніана. Приблизно в цей час приймала християнство так звана Придунайська Русь, а 860 р. охрестився в Царгороді Аскольд.

Ситуація змінилася у VIII–середині X ст. — це другий етап першого періоду Середньовіччя. Оточення Русі було ворожим. На південь та схід від Русі мешкали кочові тюрки, які не вдовольнялись теренами південної степової смуги, нападаючи на центральні регіони молодої держави. Вони організували декілька напівкочівних — напівосілих державних об'єднань. Деякі з них стали могутніми у територіальному та військовому відношенні. Такою була Хозарія, якій Русь певний час платила данину. Однак, незважаючи на цю обставину, Русь не вважалася слабкою державою. Доказом цього слугував факт, що перші князі цієї держави — Аскольд, Олег, Ігор здійснили успішні походи проти тодішньої величезної держави — Візантії. Отже, цей складний етап став початковим періодом Русі.

Розквіт могутності Русі припадає на другий період Середньовіччя — X–XIII ст. Завдяки діяльності княгині Ольги та її онука Володимира Русь у X ст. почала активно християнізуватися.

Архітектура візантійських міст Півдня України (VI–VIII ст.). Своєрідним феноменом мистецтва першої половини–середини I тис. н. е. є пам'ятки Півдня України і Таврійського півострова. В цей період постійних війн, міграцій народів та племен культуру Півдня України і Тавриди, архітектуру та будівництво не можна розглядати як щось єдине. Простежувалися суттєві відмінності культурного рівня сформованих міст-полісів, існуючих півтисячоліття (наприклад, Боспор чи Херсонес), і житла кочівників, вперше пристосованих тоді до осілого способу життя, хоча процес інтеграції відбувався постійно.

У IV ст. н. е. колись могутнє Боспорське царство вже не існувало, його міста були повністю зруйновані. Осілі хліборобсько-тваринницькі племена Приазов'я та Прикубання, з якими Боспор постійно підтримував зв'язки, завоювали гуни. В V ст. вони на деякий період завоювали і територію степової Тавриди. Із Боспору їх витіснили на початку VI ст., коли тут встановився візантійський протекторат.

Єдиним містом у Тавриді, що зуміло зберегтися і пережити всі жахи "великої мандрівки народів", став Херсонес. Це місто у V ст. візантійці перетворили в основний економічно-політичний і християнський форпост на Північному Причорномор'ї. Херсонес був головним центром поширення християнства на землях, розташованих на північ від Чорного моря. Південно-західний район Тавриди з його грецьким, готським, аланським і, очевидно, переважно слов'янським та праукраїнським осілим землеробським населенням, тяжів до Херсонесу, куди мешканці могли продавати сільськогосподарські продукти, а сіль і рибу — доставляти у візантійську столицю. Завдяки цим зв'язкам Херсонес VI ст. вирізняє розвинута міська структура, архітектура та будівництво.

Візантійська імперія намагалась зміцнити економічне і політичне становище багатой митрополії, зокрема при імператорові Юстиніані (527–565), котрий доклав чимало зусиль для побудови в Тавриді низки укріплених поселень, захисту півострова від нападів з моря та зі сторони напівкочових або кочових племен. На узбережжі Тавриди було побудовано фортецю у Корчеську (тепер Керч), Алустоні (тепер Алушта), Горзовитах (тепер Гурзуф). Ймовірно, найміцніші укріплення мав Херсонес (тепер Херсон).

Монументальна архітектура Херсонесу, як й інших найкрупніших поселень Тавриди, перебувала під сильним впливом Візантії. Це відобразилось, насамперед, на міських фортечних укріпленнях і величавих християнських храмах. Останні здебільшого споруджувались за зразком староримських базилік, були водночас релігійно-культурними будівлями і залами для громадських зібрань.

У Херсонесі — державному центрі — важливе значення надавалось утвердженню християнства. Виникали численні базиліки. Ймовірно, у кожній з дільниць міста та на головних майданах розміщувались окремі базиліки, побудовані у найімпульсивнішому за міським рельєфом місці, переважно вздовж берега, щоб було видно море.

Розкопана 1853 р. А. Уваровим базиліка Херсонеса становила, правдоподібно, найбільший храм міста. Розташовувалась базиліка в районі Феоли і була названа іменем апостола Петра. На жаль, від неї залишилися лише фундаменти та невеличкі частини стін.

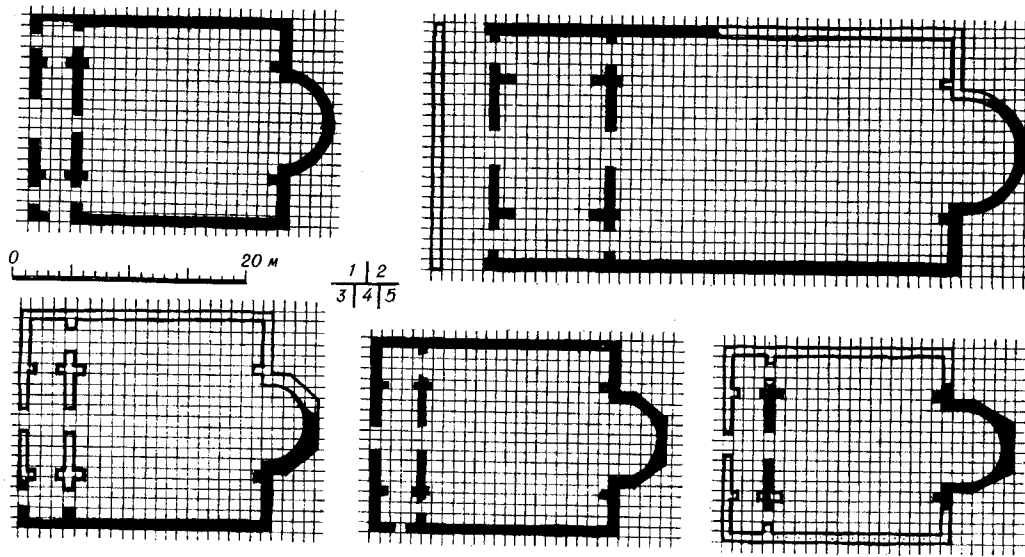
Будівля цієї величавої споруди органічно вписувалась у планувальну систему Херсонеса. Базиліку побудовано V ст., а в VI ст. фундаментально перероблено; поновлено її в X ст. Базиліка мала складну планувальну систему, засновану на найкращих архітектурних храмових зразках святинь Малої Азії, — стіни, півкупольне склепіння нартекса і підлога викладені високохудожніми мозаїчними композиціями, колони завершували пишні капітелі тощо. Такими гарно оздобленими зі середини були й інші храми Херсонеса, навколишніх міст і поселень.

Цікаво, що форма базиліки характерна не стільки для храмів Константинополя, скільки для прибережних міст Малої Азії, де розташовувалось чимало тринефних базилік, подібних до херсонеських. Водночас не виникає сумнівів щодо будівничих, котрими зазвичай були місцеві майстри, які поєднували традиції малоазійських міст і візантійської столиці.

Однак базиліка — не єдиний тип християнського храму в містах ранньосередньовічної Тавриди. В Херсонесі розкопано ще декілька споруд центрального, купольного осевого характеру. Така архітектура представлена будівлею хрещальні VI–початку VII ст., що входила до комплексу Уваровської базиліки. Стіни хрещальні облицьовано мармуровими плитами та мозаїками.

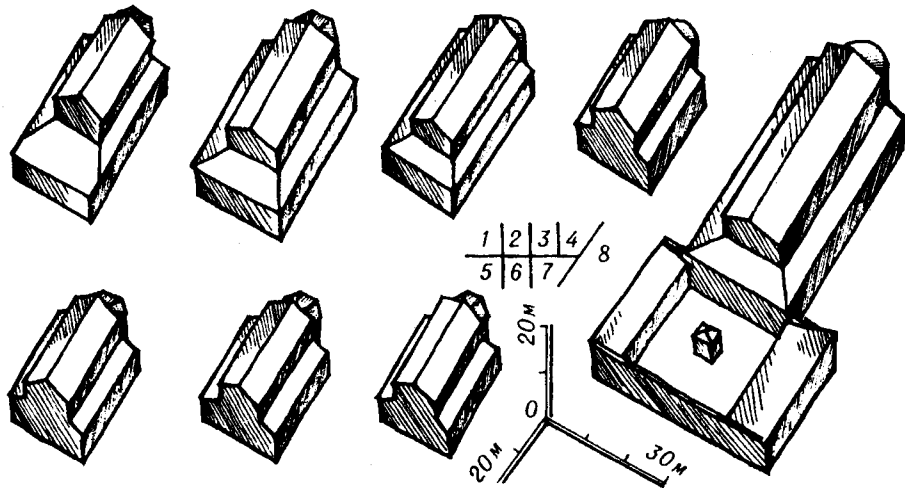
В VI ст. була побудована чотириабсидна споруда в західній частині Херсонеса — це центральна купольна будівля, підлога якої повністю вкрита мозаїкою. Центричною є також хрестокупольна композиція у вигляді хреста в плані споруди, рамена його мали бочкове склепіння, що переходило в купол на барабані у центрі. Малоазійське походження такої композиції безперечно, вона представлена у Херсонесі кількома спорудами. Декоративне оформлення візантійських храмів, різьблені плити вівтарних перегородок, карнизи, перегородки давали яскраві ефекти. (Додаток 1, іл. 5).

Християнство глибоко вкорінилось у Тавриді. Прийняте готами, воно поступово поширювалось серед слов'янських племен лісостепової смуги, стало повсякденним явищем у цих регіонах, проникаючи на простори майбутньої Русі майже впродовж всього I тис. н.е.



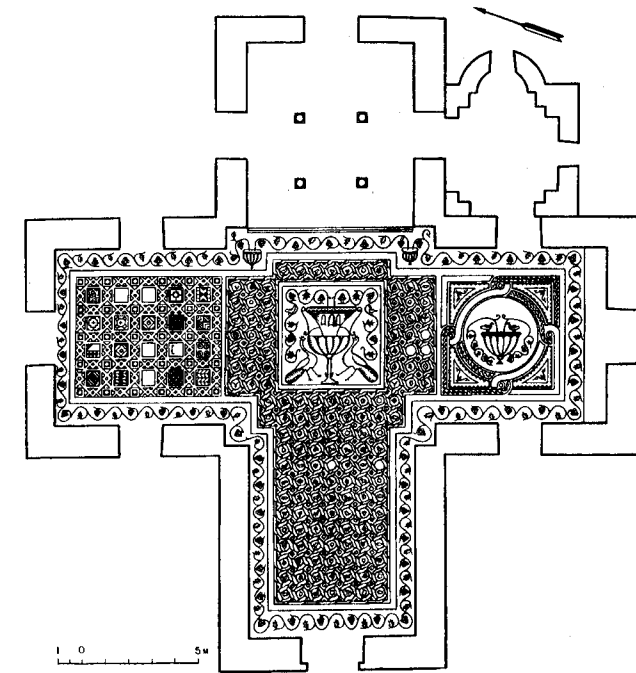
3. Модульна побудова планів:

1 — “Базиліка в базиліці”; 2 — “Уварівська базиліка”; 3 — “Північна базиліка”; 4 — “Базиліка 1932 р.”; 5 — “Базиліка біля собору” (заливкою позначені існуючі залишки планів).



4. Реконструкція об'ємно-планувальної структури херсонеських базилік:

1 — “Східна базиліка”; 2 — “Західна базиліка”; 3 — “Базиліка 1935 р.”;
4 — “Базиліка в базиліці”; 5 — “Базиліка біля собору”; 6 — “Північна базиліка”;
7 — “Базиліка 1932 р.”; 8 — “Уварівська базиліка”.



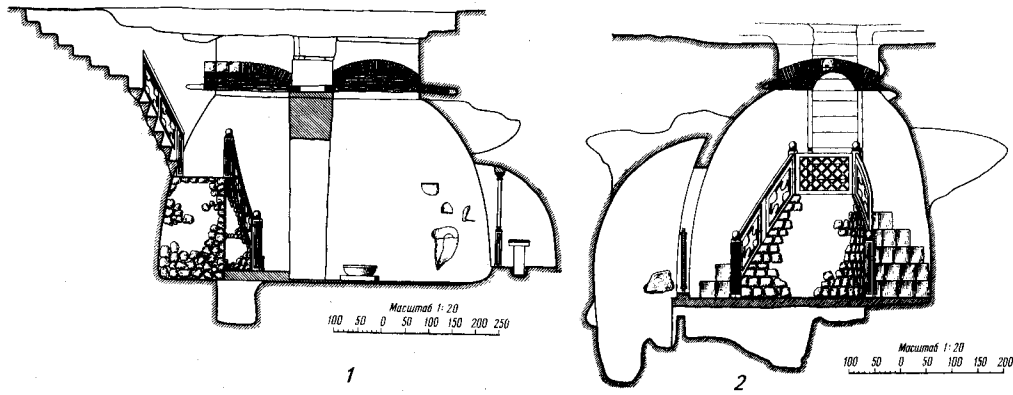
6. План та рисунок підлоги храму за містом у Херсонесі. X ст. (за М. Скубетовим).

Відомо, що у Херсонесі розкопано понад десять ранньовізантійських храмів, переважно базилік, їх археологи віднесли до VI і пізніших століть. За письмовими джерелами, бурхливе, активне життя тогочасної християнської громади важко пов'язати з результатами роботи археологів. Мимоволі виникає питання про точність датувань розкопаних фундаментів храмів. (Додаток 1, іл. 7).

Певний виняток становить один із культових пам'яток катакомбного характеру. Рання дата його не викликає сумнівів, а деякі дослідники схильні навіть датувати цей пам'ятник II–III ст. н. е. Йдеться про фрагментарно збережений печерний храм у III кварталі (північно-східна частина Херсонеса) на головній вулиці міста. Розкопки велися у 1883–1884 рр., публікацію про них здійснило Одеське товариство історії старожитностей, однак схематично і неточно. Остаточне дослідження храму проводилося лише у 1980–1984 рр. Результати опублікував у 1989 р. С.Беляєв. Згідно з дослідженнями, печерний катакомбний храм мав тричасне членування, оздоблену мозаїками підлогу, був перекритий зімкнутим склепінням. Храм декоровано мармуровими прикрасами не менш пишно, ніж інші херсонеські церкви. Наукова реконструкція пам'ятника здійснена на основі збережених археологічних решток і тогочасних аналогів. Храм ніколи не перебудовувався, не був зруйнованим і продовжував стояти до кінця існування міста. Збережені серед решток інтер'єру храму підставки для скульптур засвідчують наявність у ньому скульптурних, ймовірно, сакральних елементів. Пам'ятка дає змогу стверджувати, що на ранньому етапі християнства у Херсонесі, як і в Боспорі, паралельно із греко-римським та іншими античними культурами існували підпільні, ґрунтовані на елліністичних культових традиціях, християнські угруповання, які здійснювали релігійні практики і, можливо, для власних потреб формували нову християнську іконографію тощо.



8. Загальний вигляд печерного храму на головній вулиці Херсонеса. III ст. (1880 р., світлини академіка Я.Смірнова).



9. Реконструкція печерного храму:

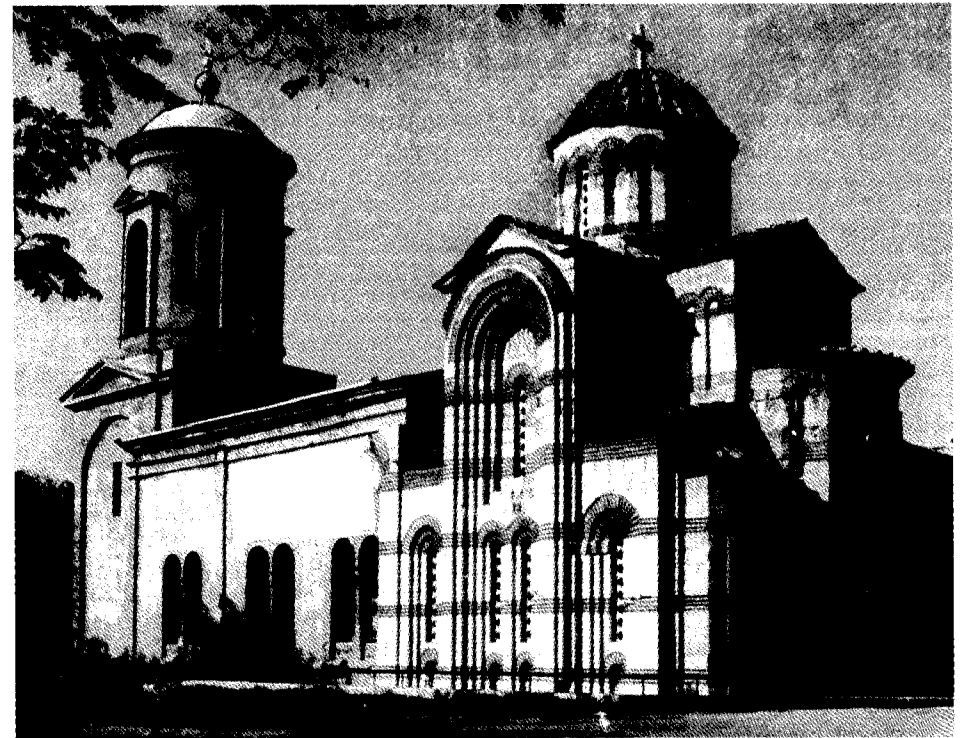
1 — поздовжній розріз; 2 — поперечний розріз. Вид на захід.

Південь України мав декілька епархій, які підлягали патріархові Єрусалима.

Дещо відокремлено в той період відбувся розвиток міст Боспору, колишньої грецької колонії Пантікапей (VI ст. до н. е.—IV ст. н. е.), пізніше столиці Боспорського царства. Міста Боспору в IV ст. н. е. знищили готи. Особливо м. Боспор (місто Візантійської імперії) розвинулось у VI ст. Воно ще у I ст. до н. е. втратило грецький характер і, будучи спочатку поліетнічним, поступово поповнилось праслов'янськими елементами, які поступово почали домінувати на Приазов'ї. У X—XI ст. Боспор (під назвою Корчева) увійшов до складу давньоруського Тмутараканського князівства. В XIII—XV ст. Корчев опинився під владою генуезців, а потім — під турецьким пануванням. З кінця XVIII ст. місто перебувало у складі Російської імперії, під назвою Керч. Назва міста — Керч, — збереглася і в сучасній Україні.

Населення Боспору в V—VI ст. стало переважно слов'яно-руським, хоча тут збереглась значна кількість руськомовних, меотів, синдів тощо. Візантія VI ст. спорудила міцні фортечні укріплення для захисту міста від нападів кочівників. Християнство існувало з III ст., тобто періоду, з якого відомі підпільні катакомбні святилища християн, відкриті археологами у XIX ст.

Із візантійського періоду Боспору збереглась видатна пам'ятка архітектури — церква Іоанна Предтечі, побудована у VIII ст. Це найдавніший збережений християнський храм на українських землях свого часу — зразковий вид храму, що пізніше поширився у княжій Русі та на Балканському півострові. За довголітню історію храм багато разів перебудовували. Це значно ускладнило його датування, яке розтяглося між VIII і XIV ст. Зовнішні стіни храму були захоронаними під товстим шаром бутового мурування, що місцями досягало 1 м.



10. Храм Іоанна Предтечі (Керч). Пам'ятка VIII ст. Сучасний вигляд. Реставрація.

Облицювання спотворило форму апсид, унеможливило бачення їх справжньої архітектури та конфігурації. Це стосувалося й інших форм споруди. Зважаючи на виняткову унікальність пам'ятки 1965 р., розпочато її фундаментальне наукове дослідження з метою підготовки об'єкта до реставрації на чолі з архітектором Є. Лопушанською.

Дослідження 1967–1979 рр. встановили, що підбаневий барабан у нижній частині зберіг давнє мурування, підпружні арки, на які спиралася баня, складені з плінфи в два перекати, над котрими біля основи підбаневого барабана простягнувся прихований тинком білокам'яний шов у вигляді валика. В парусах виявлено голосники у вигляді амфор з рюфленими стінками, подібними до голосників, якими заповнювались пазухи склепін під хрестоподібним об'ємом. Амфори датовано VIII–IX ст. Завдяки ґрунтовному вивченню архітектурних форм храму, його датування визначено VIII ст. (Є. Лопушанська). Зрештою, це підтвердив грецький напис на південно-східній колоні: *“Тут спочиває раб Божий — син Георгія. Упокоївся місяця червня 3 / дня години 10 / в роді / від Адама 6. 260 / від Р. Х. 752”*.

Старовинна частина церкви — хрестокупольний триапсидний храм, західна частина якого розібрана при реалізації добудови, необхідної, очевидно, для збільшення площі святині. Хрещаті стовпи храму спираються на мармурові колони із капітелями коринфського ордеру. Величну споруду на терені майбутнього давньоруського м. Корчева, що належало до Тмутараканського князівства, ймовірно, зводили за участю давньоруських майстрів, оскільки місто впродовж століть мало давні високомистецькі традиції, витоки яких сягали часів глибокої античності.

Реставрацію храму завершено 1980 р., після чого він сприймається як винятково компактний, із великим художнім смаком задуманий архітектурний об'єкт. Цей величавий храм дає змогу уявити архітектуру Херсонеса та інших християнських міст Північного Причорномор'я.

Відреставрований храм Іоанна Предтечі у колишньому Корчеві — нова початкова точка відліку збережених християнських храмів України.

1.2. Ранньохристиянська скульптура. Ідеоластика кочівників степу і слов'ян

Християнство поступово проникало і розвивалося на землях України впродовж усього I тис. н. е. Як і скрізь, воно на початку було носієм своєї ранньої символічної емблематики, сформованої на теренах Александрії, Антіохії, Ефесу, римських катакомбних сакральних споруд, а пізніше і катакомбної іконографії. Активно раннє християнство розвивалося на Таврійському півострові та у Приазов'ї, мабуть, завдяки тісним торговельним контактам із Сирією, зокрема на теренах Боспорського царства у його столичному Боспорі (колишньому Пантікапею), місті, різноманітному за етнічним складом, де у відсотковому співвідношенні більшість становили праслов'яни, предки пізніших антів, а потім українців.

Боспор можна назвати найдавнішим християнським містом в Україні. Перші, хоч і скромні археологічні знахідки, що стосуються християнства, походять вже із III ст. н. е. У Боспорі археологи знайшли ранньохристиянський склеп того часу, де зображено судно зі щоглою, а над ними — символ хреста, утворений із двох перехрещених ліній. Під знаком хреста вирізьблені грецькі

літери “альфа” та “омега” — початкова і кінцева букви грецького алфавіту (у Біблії зазначено, що Бог є “альфою” й “омегою” всього у Всесвіті).



11. “Альфа” (б) і “омега” (щ) — перша й остання літери грецького алфавіту; в ранньому християнстві — символ всемогутності й нескінченності Бога.



12. Перстень із зображенням Христа і двох риб. Бронза. III–IV ст. (виявлений на Керченському півострові).

У Боспорі 1989 р. виявлено надмогилю плиту, на якій вирізьблено хрест із розширеними кінцями. Над хрестом прочитується напис: *“Тут спочиває Євтропій. 512 р.”* (за боспорським літочисленням — 304 р. після Різдва Христового). Це унікальна, найдавніше датована пам'ятка християнства в Україні та, ймовірно, й у всьому світі.

Серед археологічних знахідок на терені Боспору вирізняється бронзовий перстень, виявлений у похованні III ст. Овальна декоративна його вставка містить зображення хреста овальної форми із перехрестям на кінцях, по обидва боки якого зображено дві рибини — символ раннього християнства.

Місто Боспор у I ст. н.е. перебувало під римським володінням, що забезпечувало йому захист і спокійне життя. Боспор 700 років існував як великий торговий центр. Будучи своєрідною факторією грецького м. Мілета, Боспор активно сприймав здобутки високої культури тогочасної античної Греції, її економіки, торгівлі, мистецтва. У місті побудовано численні визначні будівлі, храми, навіть акрополь. Ймовірно, Боспор об'єднував високопрофесійних майстрів із найрізноманітніших ділянок образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва. Тут створювалися шедеври золотарства для скіфської і сарматської знаті, сюди приїжджали відомі майстри скульптури із материкової Греції, процвітало малярство. Безумовно, численні майстри еллінізму в мистецтві могли створити в своєму середовищі творчі угруповання, які прагнули художньо втілити образи нового вчення — християнства. Люди, котрі звикли до фігуративних зображень античності, не могли уявити собі нової релігії без образотворчого втілення її основних божеств.

Християнська іконографія формувалася на периферіях Римської імперії. Розвивалась іконографія в Александрії, Єгипті тощо. На той час міста Північного Причорномор'я, зокрема Боспор і Херсонес, мали активні торговельні контакти із Сирією й іншими містами римських периферій. Поліетнічний Таврійський півострів був особливо сприятливим тереном для поширення християнських ідей.

У музеї м. Анапи зберігається надгробок із хрестом (виявлений у цьому регіоні 1971 р.). Це пам'ятка, яка була знайдена 1898 р. в м. Керч. Виготовлена із черепашиного шельма.



13. Надгробок із раннім зображенням хреста на теренах Боспору. 304 р.



14. Надгробок з хрестом.
IV ст. до н.е. Пам'ятка
виявлена 1971 р.
Музей м. Анапи.

щоб ви від цих марнот повернулись до живого Бога, який створив небо й землю, і море, і те, що є в них, 16. який за минулих поколінь дозволяв усім народам ходити своїми шляхами, 17. Хоч і не лишив се бо без усякого свідoctва, добро творячи, даючи вам з неба дощ та врожай пори, сповняючи харчами й радіощами серця ваші". Текст датовано згідно з боспорським літочисленням, що у перекладі на християнське становить 305 р. н. е.

До важливих християнських пам'яток Боспору належать надмогильні плити із Пантікапею, зокрема плита Агораса сина Луя. Її увінчують два хрести між епітафічним написом, палеографія якого датується IV ст. Першим десятиліттям IV ст. датовано епітафійний напис плити Трифона із Пантікапею; плиту прикрашає велика монограма Христа.

Надмогильні плити зберегли для нашого часу імена боспорських християн IV ст.: Лавніка, Марія, Платона, Евпретія. В IV–V ст. у колишньому Пантікапею існували три християнських некрополі, що засвідчує значне поширення цього вірування. Християнами стають не лише греки. Тут поховані подружжя Савага і Фаїспарти, представники місцевих сарматських племен, яких 492 р. ховали за християнським звичаєм. Стіни склепу, де вони поховані, прикрашені зображеннями і текстами молитв, написаними червоною фарбою.

У 70-х роках IV ст. на Боспорське царство напали гуни, внаслідок чого воно перестало існувати. Християнські традиції на Таврійському півострові перейняв Корсунь (античний Херсонес). Хоч сама столиця Боспору залишилась, доцентру були знищені античні міста Танаїс при гирлі Дону, Мірмікій, Тірітака та Фанагорія над Понтом Евксінським (Чорним морем).

Із усіх полісів Північного Причорномор'я Корсунь найбільше заселяли греки. Вони шанували грецькі традиції, побут, звичаї, культуру, мову, хоча жителі Корсуня не цуралися й елементів побуту місцевого населення півострова, запозичуючи їхні звичаї, навіть головні божества — богиню Діву, богиню Кібелу, бога Гапала, котрого слов'яни адаптували як Купала, а греки як Апала — Аполлона.

103x64x14 см у вигляді фасаду будинку, на фронтоні якого зображено хрест. Внизу між опорами фронтона, що утворюють на стелі раму, вирізьблено дві фігури: чоловіка, вдягнутого в гіматій, і юнака в хітоні. Рельєф виконано в традиціях пізньосарматського Боспора. Датування рельєфа (IV ст. до н.е.) уточнює хрест — знак, який відтоді зображується в християнській символіці (Салов, 1985). За описом дослідників, три верхні кінці хреста мають приблизно рівну довжину, а нижній кінець — майже вдвічі довший. Усі кінці закінчуються трикутним розширенням в обидві сторони. Така форма хреста простежується на багатьох пам'ятниках V–VI ст. у всьому християнському світі (Кулаковський, 1896).

Унікальну християнську пам'ятку становить бронзовий циліндрик із двома вушками, знайдений археологами на терені боспорського міста Китея, в якому зберігся християнський амулет-заклинання. Простежуються аналогії цієї пам'ятки з Новим Завітом, передусім, Діяннями Апостолів (Діяння 14–15), де зазначено: "... проповідуємо Вам,

Незважаючи на те, що античні релігійні традиції трималися міцно, існують дані, що наприкінці I ст. сюди було заслано і потім страчено Римського Папу Климента і що в Херсонесі близько 324 р. був свій єпископ. У цей період тут розпочалося будівництво християнських храмів, вшановувалися могили мучеників тощо. Безумовно, доцільно простежити процес християнізації цього міста, але, на жаль, жодного культового християнського пам'ятника не лише IV, а й усього V ст. (за винятком базиліки, побудову якої відносять зазвичай до кінця V ст.) не виявлено.

Гераклейська експедиція Інституту археології АН СРСР розкопала античну садибу, що виникла, ймовірно, наприкінці IV–початку III ст. до н. е. Антична садиба розміщувалась на обширній земельній ділянці. Садибу оточували фортечні укріплення (у вигляді мурів із баштою), і вона за тривалий період існування багато разів перебудовувалась.

При розкопках башти в археологічному шарі перших століть нашої ери виявлено вапняковий рельєф у вигляді хреста із людською фігурою, розп'ятою на ньому. Фігура одягнута в довгий одяг, що нагадує туніку. Автор (напевно, аматор) не зумів впоратися до кінця із завданням — роботи не закінчив. Таке зображення розп'ятого, одягнутого у довгий одяг Христа, відоме як *антиохійський тип зображення Спасителя*. В цей ранній період Христа намагалися зображати у розп'яттях одягнутим і не акцентувати моменту прибиття до хреста, а також широкого розведення рук.

Пам'ятка, відкрита відносно недавно, опублікована 1981 р. і вимагає додаткових спеціальних досліджень, хоча належить до найдавніших спроб зображення Розп'яття у мистецтві, тобто є найдавнішим зразком фігуративної християнської іконографії на українських землях. Скульптура частково збереглася завдяки матеріальній витривалості.

Якщо згадане Розп'яття із Камишової бухти виконане правдоподібно, ще в період підпільного побутування християнства у Херсонесі, то група скульптурних пам'яток на християнську тематику припадає вже на IV ст., тобто період проголошення християнства офіційною релігією Римської імперії. Це виявилось водночас у мистецтві, поховальних обрядах, громадському житті міста. (Додаток 1, іл. 16, 17).

Велич оздоблення сакральних споруд Херсонеса засвідчують високохудожні капітелі гігантських колон херсонеських базилік, хоча тут була поширена і фігуративна пластика. До цієї групи можна віднести два варіанти фігури "Добрий пастир", статуї "Орфей", "Жертвування Ісаака", "Чудовисько, що пожирає рибу".

"Добрий пастир" — мотив, характерний для мистецтва раннього християнства в усьому світі та Україні. Він простежується в інтер'єрах базилік; існували й об'ємні мармурові статуї, навіть по декілька варіантів у одному храмі. Статуя зображала Ісуса Христа-Еммануїла (тобто у молодому віці). Прикраси у вигляді повнооб'ємних статуй поширені в інтер'єрах храмів раннього християнства. Мотив Доброго пастиря відрізняє рельєфну пластику і в катакомбний період, коли він слугував своєрідним розкриттям образу Ісуса Христа, і пізніше — при державному утвердженні нової релігії у Візантії.



15. Рельєф із розп'яттям.
Вапняк. III ст.
Камишова бухта
поблизу Херсонеса.

В музеї Херсонеса зберігаються фрагменти двох статуй Доброго пастиря. Перший — це верхня частина повнофігурної композиції, тобто голова юнака, і частина тулуба вівці, яку він тримає на плечах. Збережені овал обличчя, зачіска, шия засвідчують високий рівень елліністичної скульптурної пластики, досконале художнє опрацювання великих пластичних форм, утвердження високих критеріїв античної краси. Другий фрагмент — рештки високохудожньої античної статуї (голова юнака і частина тулуба вівці). Поверхня каменю остаточно обкатана, внаслідок чого рельєф фігури зовсім згладжений. Збереглися лише добре модельована шия і частина одягу фігури. Обидва фрагменти статуй ранні за періодом виконання, датуються IV–V ст. і знайдені на руїнах християнських храмів Херсонеса.

Ми можемо дуже приблизно уявити за римськими аналогами, як вписувалися ці твори в контекст архітектурних ранньохристиянських базилік і хрещатих храмів Херсонеса та інших античних міст Причорномор'я. Ці збережені рештки архітектури — яскравий приклад високої християнської культури, яка була на рівні тодішніх християнських центрів у світі.

Ранньохристиянська мармурова чи виконана з інших каменів пластика — носій, на перший погляд, усіх прикмет, характерних для пізньоелліністичної пластики. Однак при уважнішому ознайомленні не побачимо низки пластичних ознак, властивих пізньому еллінізму. Тут відсутні посилені настроєва афектація, динаміка жестів, певна театралізація постатей та їх дій. Навпаки, у круглих статуях і рельєфах панує спокій і задумливість. Юний Христос-Еммануїл одягнений на зразок античних філософів, сповнених мудрості, доброти. Винятково витончено передане внутрішнє благородство; образи випромінюють якесь внутрішнє світло, що простежується у творах іконопису княжої доби.

Це стосується і статуй або рельєфів Доброго пастиря. Вони передають настільки глибокої християнської божественності, християнського спіритуалізму, —



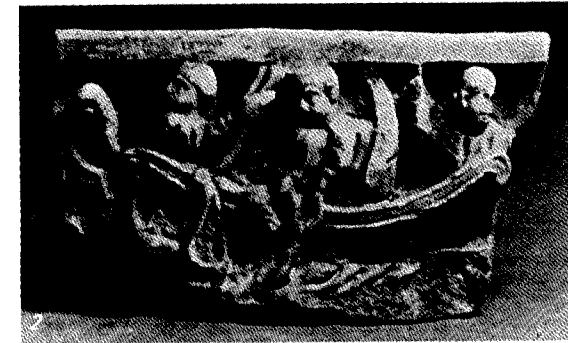
18. Статуя Христа Доброго пастиря. Візантія. V ст. Мармур.



19. Добрий пастир. Фрагмент статуї. Мармур. IV–V ст. Краєзнавчий музей. Херсонес.



20. Орфей. Фрагмент статуї. IV ст. Херсонес.



22. Фрагменти рельєфу саркофага:

1 — сюжет "Поклоніння волхвів";

2 — сюжет "Історія Іони".

IV ст. Мармур.

Державний музей образотворчого мистецтва ім.О.Пушкіна.

Москва.



21. Христос Еммануїл з учнями. Фрагмент рельєфу саркофага. IV ст. Мармур. Сирійська ремінісценція художнього виробництва Херсонеса.



23. Сюжет "Пастухи поспішають до новонародженого Христа". Фрагмент рельєфу саркофага. IV ст. Мармур. Державний музей образотворчого мистецтва ім.О.Пушкіна. Москва.



24. Фрагмент композиції
“Жертвування Ісаака”. IV ст.
Мармур. Краєзнавчий музей.
Херсонес.



25. Сюжет “Чудовисько, що пожирає рибу”.
Алегорія історичних подій загибелі християн
періоду їх переслідування Римом. IV ст.
Мармур. Краєзнавчий музей. Херсонес.

рис, яких не знала елліністична античність. Такі статуї відомі на вівтарях у храмах Боспору, Херсонеса, Фанагорії, перед ними молилися ранні християни, сповнені глибокої віри та духовності. Автори статуй молодого Христа-Емануїла, безумовно, — глибоко віруючі християни. Їхнім творам властиві християнське благородство і моральна чистота, які простежуються вже у ранньохристиянському мистецтві.

В XIX ст. під час спорудження грандіозного палацу для графа Воронцова в Алушці робітники знайшли значну кількість архітектурних елементів античних будівель. З-поміж розбитих, різьблених у мармурі фрагментів античних давньоримських саркофагів вдалося виділити такі, що належали саркофагам із ранньохристиянської тематики. Йдеться про сцени “Поклоніння волхвів”, “Історія Іони”, “Христос Емануїл з учнями”, “Пастухи поспішають до новонародженого Христа”, “Філософ” та ін. Завдяки збереженню фрагментам встановлено, що вже у V ст., перед навалою гунів, активно розвивалася християнська скульптура. Існувало багато повторень і копій столичних зразків, ймовірно, деякі речі — імпортовані. Колекція цих знахідок збереглась у музеї Алушкінського палацу, а 1945 р. її вивезено з метою поповнення зібрань античної скульптури музею ім. Пушкіна (Москва). Подібна доля спіткала безліч інших мистецьких цінностей, виявлених на теренах України.

Ранньохристиянські храми Херсонеса вміщували й скульптурні сюжетні композиції. В Херсонеському музеї зберігається фрагмент статуї “Жертвування Ісаака” — рідкісний сюжет раннього періоду. Непогано збереглась невелика композиція, яка за сюжетом не є безпосередньо християнською, але віддзеркалює настрої християн катакомбного періоду, тобто періоду римських переслідувань. Скульптура з Херсонеського музею — “Чудовисько, що пожирає рибу” — передусім своєрідна пропагандово-антиримська композиція: риба — символічне втілення християнства, чудовисько, яке її пожирає — Рим. Композиція компактна і гостра за образністю виразу, теж знайшла, можливо, певне місце у катакомбних храмах.



27. Золотий римський медальйон, викарбуваний на честь імператора Констанція II
(виявлений у с. Верхівня):

1 — лицьова сторона (аверс); 2 — зворотний бік медальйона.

Окремий різновид ранньохристиянського мистецтва становить *портрет*. Так сталося, що всі твори портретного жанру із музейних колекцій, які збереглись, виконано у техніці металопластики. Вони возвеличують одну особу — візантійського імператора Констанція II і походять із кінця IV ст. Ймовірно, найбагатша із них — карбована у сріблі чаша із зображенням триумфу імператора Констанція II. Тут всю площину кругової композиції займає кінна постать імператора у повному військовому обладунку, зі списом у руці. На оточеній німбом голові триумфатора — діадема. Із боків центральну постать фланкують крилата фігурка Ніки з пальмовою галузкою та переможним вінком у руках і фігура охоронця, що несе великий круглий щит із хризмою. Під ногами коня — щит, який, очевидно, зображає переможеного ворога. Карбування збагачує золочення і чернь. Відчувається рання стадія відходу від античності, певне нехтування рисунком, що засвідчує формування нових засад візантійського мистецтва. Цей твір знайдено у Пантікапею, де також виявлено дві срібні карбовані золочені чаші з профільними зображеннями Констанція II, возвеличувальними написами, орнаментикою тощо. (Додаток 1, іл. 26).



28. Блюдо-дискос єпископа
Патерна. 491–518 рр.
Срібло, позолота
(с.Мале Перещепине
на Полтавщині).

На високому мистецькому рівні виконано римський пам'ятний двосторонній золотий медальйон, присвячений перемозі імператора Констанція II над сарматами (пам'ятку знайдено у с. Верхівня). Зображення голови на медальйоні подано в ідеалізованому плані: узагальнений рисунок чіткий, портретність особи загострена, зображення голови і шиї вирішено цілісно і монументально. Реверс потрактовано дещо жанрово: тут імператор тримає за волосся пропорційно невелику фігурку переможеного сармата із зв'язаними за спиною руками. Зверху, біля голови імператора, — прапорець із хризмою.

Знахідка візантійського медальйона у с. Верхівня засвідчує широкі зв'язки місцевого населення з центрами Візантії, звідки, так само як і з причорноморських міст, поступово, зокрема серед черняхівських племен, уже на ранніх етапах поширювалося християнство. Ця знахідка — не єдина. Поблизу с. Малє Перецепине на Полтавщині також виявлено два розкішні срібні блюда — *дискоси**.

Ймовірно, впродовж I тис. подібних Херсонесу осередків християнізації українських земель було декілька. У містах Боспорського царства християнство стало офіційною релігією після Медіаланського едикту 313 р. Тут з'явилися перші християнські дієцезії (общини) — Боспорська і Готська. Існують відомості Прокопія Кесарійського про поширення християнства серед антів, дані про хрещення Кия у Константинополі при імператорі Маврикію (582–602). Не маючи змоги утриматися серед слов'янського населення на Дунаї та заснувати нову столицю — Києвець, він прибув тоді на Середнє Подніпров'я і заклав Київ.

Безумовно, перші християнські храми тих невеликих осередків нової віри були дерев'яними і не збереглися, як і тогочасні ікони, без чого не можемо уявити християнських громад. Не збереглась і дерев'яна різьба, кругла чи плоска, яка напевно там була. Однак пам'ятки кам'яної пластики і ювелірного мистецтва все-таки дають підстави стверджувати про існування в добу Київської давньої культури періоду I тис. — ранньохристиянської пластики.

Скульптура степу. *Степ*, або *Великий степ* — величезний низинний простір, який починався від кордонів Китаю, охоплював увесь середньоазійський простір, рівнину між Уралом та Каспієм, степовий Південь України і завершувався на долині Паннонії, тобто терені сучасної Угорщини. До цього довгого територіального ланцюга входили і терени Північного Причорномор'я. З часів міграції індоєвропейських етносів та античності Північне Причорномор'я становить своєрідне перехрестя різних світових цивілізацій.

З IV до XII ст. на теренах Півдня України зосереджувались інтереси Візантії, яка намагалась оволодіти Чорним морем із усіма його узбережжями, затоками, опорними пунктами у Тавриді та на Північному Кавказі. Ситуація змінилась лише після 1204 р., коли Константинополь захопили хрестоносці й утворилась могутня монголо-татарська держава, яка у XIII ст. змінила маршрути торгових шляхів. Два великих порти Чорномор'я — Трапезунт і Каффа (Феодосія) стали вузловими точками між Заходом і Сходом, у системі товарообміну між великими італійськими торговими республіками, такими, як Генуя та Венеція, Золота Орда і Центральна смуга України й Московщина Півночі.

У III–V ст. настав період консолідації племен, які утворили основу праукраїнського етносу. В цей період йдеться вже про занепад рабовласницької Римської імперії, котра на той час окупувала Таврійський півострів і південні регіони України. Відбувався перехід від первісного ладу до класового суспільства періоду Середньовіччя.

Готи. У II ст. н. е. не зі Сходу, а з теренів Прибалтики на Середньому та Нижньому Подніпров'ї й у Тавриді з'явилися готи — одна із найбільших груп кочівного населення. Племена готів упродовж перших століть нашої ери утворювали достатньо сильну, на зразок військової демократії, державну коаліцію, спрямовану проти Риму. Для їхнього мистецтва характерна кам'яна архітектура,

* *Дискос* — ритуальна літургійна посудина, блюдо (тарілка) на ніжці зі зображенням новонародженого Ісуса, який лежить у яслях. Дискос використовують для освячення частини просфори (так званого *agneца*) під час таїнства Святого Причастя.

тобто це був кочівний етнос, що поступово переходив на осілий спосіб життя. Споруди створювались безпосередньо під впливом архітектури античних полісів причорноморських міст — Херсонеса, Пантікапею, Ольвії. Таке будівництво відоме із розкопок городищ Нижнього Дніпра (Любимівське, Козицьке, Гаврилівське) та пов'язаних з ними поселень. З технічного боку воно певною мірою нагадувало будівлі кочівників, що лише починають опановувати будівельну техніку (необтесаний камінь, груба кладка, глина як головний засіб скріплюючого розчину та ін.). Стосовно вертикальних архітектурних форм будівель, технологія яких мала переважно “варварський характер”, важко що-небудь сказати, оскільки розкопками виявлено лише форму фундаментів.

Готи стали сусідами осілих тут ще з III ст. до н. е. скіфів, сарматів і ранніх слов'ян, у яких запозичили багато чинників осілого життя. Поступово готи стали осілим населенням, наслідували мистецькі прийоми племен Таврійського півострова, зокрема сарматського ювелірного мистецтва, котрі створювали ювелірні предмети, прикрашені великою кількістю коштовних каменів. Виробництво прикрас готами поступово набуло особливих прикмет і приблизно в IV ст. досягло високого мистецького рівня. Готський єпископ-місіонер Ульфїла в IV ст. поширював ідеї християнства, здійснив переклад Біблії. (*Додаток 1, іл. 29 (1, 2)*). Готські ювеліри творчо розвивали стилістику, форми, мотиви художніх виробів, які виготовляли ранньохристиянські етноси, зокрема різноманітні фібули*, лунниці, підвіски, дзвоники, прорізнi бляшки, пряжки до ременів, декоровані головою орла, та ін. Ці предмети готи занесли до Центральної та Західної Європи під час їхньої міграції на Захід у IV–V ст.

Анти. В районі Півдня України, Причорномор'ї наприкінці IV–початку VII ст. існувало перше із ранньоукраїнських державних об'єднань — держава антів, про яку збереглося чимало історичних свідчень різних, переважно візантійських авторів і “Велесової книги”.

Візантійський історик часів імператора Юстиніана зазначав, що анти та слов'яни розмовляли подібними мовами; управляв ними не хтось один — управління здійснювало народне зібрання. Усі справи вирішували спільно. На випадок загальної небезпеки вони вибирали з-поміж себе царя (рекса), авторитет якого визнавав увесь народ. Одним із таких володарів був Бож. Наприкінці IV ст. він організував союз для боротьби із готським царем Германаріхом. Останній захопив антську державу, полонив антського володаря Божа (Буса), його синів і 70 старійшин, яких розіп'яли на хрестах. Згодом антів об'єднав молодий воєвода Вендеслав і вщент розгромив готів, убив у бою сина Германаріха, котрого цар, маючи вже 110 років, готував у наступники. Остаточно готи були розбиті 375 р. у битві з гунами (Прокопій Кесарійський, 1941). Оселившись на теренах Півдня України, готи прийняли християнство: частина в офіційному державному варіанті, частина у варіанті аріанської ересі. Із території Півдня України вони мігрували не всі, деякі з них поселились на теренах Тавриди у печерних містах Чуфуг-Кале, Іске-Кармен у Мангупі, де, крім жител, пізніше побудовано християнські монастирі.

Гуни. Навала гунів, що прокотилася землями України у IV ст., спустошуючи її, не залишила оригінальних пам'яток мистецтва. Дорогоцінні речі, які знайшли археологи у похованнях гунської знаті, становлять переважно вироби

* *Фібула* (лат. fibula) — металева застібка для одягу, вишукано оздоблена, яку зазвичай виготовляли з бронзи. Використання фібул дає змогу припустити існування спадкоємного одягу, ймовірно, плаща або тоги. Найраніші фібули датуються близько 1300 р. до н. е.

ранньовізантійського походження, що потрапили до гунів внаслідок грабунку або воєнної здобичі. Такими є, зокрема *відро-ситула*, оздоблена міфологічними сюжетами високохудожня посудина для черпання води. Її використовували з ритуальною метою (поховальний склеп у Концештах у Молдові, срібний глек із поховань у Великому Кам'янці біля Суджі).

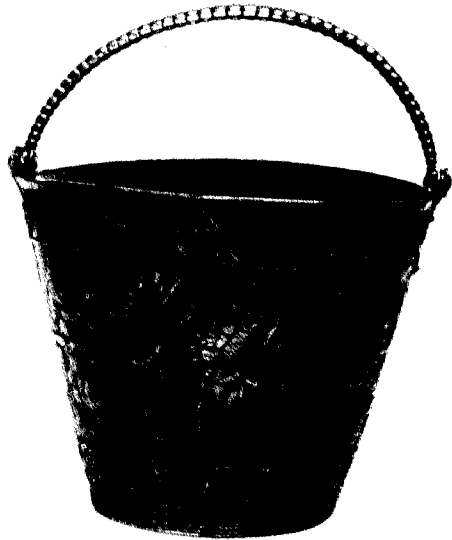
Іноді трапляються й оригінальні твори мистецтва. Наприклад, виконана у плані сарматського інкрустаційного стилю птахориба, поліморфічна, фантастична істота з головою птаха і тулубом риби, декорована вставками із коштовних каменів.

Інкрустаційний стиль у мистецтві гунів набув значного поширення. Збережені пам'ятки гунського ювелірного мистецтва засвідчують, що вони запозичували готові мистецькі надбання інших народів, дещо по-своєму їх інтерпретуючи. Гунське державне об'єднання перестало існувати у V ст.

Авари. Як і гуни, племена аварського об'єднання, численні групи котрих промайнули через українські степи у вирі бурхливої міграції народів, не залишили помітних пам'яток мистецтва.

Салтівські племена. Культура цих племен сформувалась близько VII ст. на змішаній етнічній основі й проіснувала аж до X ст. Терен її розташування — Схід Європи, точніше землі на Схід від Дніпра. Терміном "*салтівська культура*" називають також археологічні знахідки басейну Сіверського Дінця та Дону (під якими розуміються пам'ятки салтівської культури у вужчому значенні цього слова), а також могильники, розкопані поблизу с. Зливок і характерні особливим обрядом поховання, чим, власне, і відрізняються від пам'яток салтівської групи. Ці пам'ятки дещо різноманітніші, а назва стосується різних культурних явищ, які хоч і мають багато спільного, але різняться походженням та етнічними коренями. Вони трапляються і серед північнокавказьких знахідок VII–X ст., окремих пам'яток Таврії. До них належать виробничі комплекси, знайдені в балці Канцировка у Надпоріжжі.

Історичними чинниками, що сприяли формуванню салтівської культури, можна вважати процеси етнічних переформувань і просторових передислокацій у період після закінчення "великого переселення народів". До цієї групи етносів увійшла частина племен аланів на Північному Кавказі, болгари у Приазов'ї та



30. Відро-ситула, декороване міфологічними сюжетами: Леда із Лебедем і Еротом; Дафна й Аполлон з лірою у супроводі Ероса з факелом та ін. Кінець IV–початок V ст. (виявлено 1812 р., с. Концешти. Молдова).

Болгарії, куди вони перенесли певні салтівські традиції, крім того — хозари і народи басейну Дону та Волги, які брали участь упродовж VII–VIII ст. в утворенні хозарського каганату. Окрему групу становили з-поміж них слов'яни, які рано почали заселяти райони Приазов'я, тобто терени майбутнього руського Тмулараканського князівства.

Ужиткове мистецтво салтівських племен представлено головню зразками бронзових прикрас. Особливо виразна група прикрас із салтівського могильника поблизу Харкова. Загальні ознаки цих ювелірних мініатюр — схематизація і спрощення форм, декоративність, ґрунтована на силуетності й ажурності речей; тут відсутні риси помпезності чи строкатості; навпаки, вироби витримані та лаконічні за формою і конфігурацією.

Схематизований характер мають дрібні вироби зі зображенням людей і тварин. На деяких виробах салтівської культури помітний вплив культури слов'ян, власне, більшість форм цієї культури запозичені у слов'ян, зокрема в кераміці, хоча доцільно зауважити і прикмети зворотного впливу.

Хозарія. В VIII ст. у басейні Північного Кавказу, Приазов'я, Дону, Волги та Болгарії утворилось державне об'єднання Хозарського каганату. Держава існувала завдяки митним відрахуванням, оскільки їй підпорядковувались шляхи зі Східної Європи на Близький Схід, Хорезм, інші володіння Халіфату. Хозарський каган брав величезні мита за користування шляхами, нерідко грабуючи каравани з товарами.

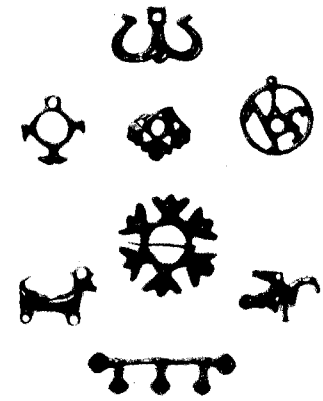
Культура хозар входила до системи культур салтівського зразка. Хозарський каганат побудував близько 833–836 рр. фортецю Саркел — один із державних організаційних центрів. Візантійські та херсонеські будівельники зводили оборонно-житловий комплекс. Відомо, що будівництво очолював Петрона Крематор. Споруда витримана в традиціях візантійської будівельної техніки.

Датування спорудження фортеці здійснено завдяки збереженим писемним джерелам. Відповідний опис залишив візантійський імператор Константин Багрянородний. Згідно з описом, хозарський каган просив імператора Феофіла надіслати інженерів і архітекторів для будівництва цегляної фортеці на березі р. Танаїс (Дон), що і було зроблено. Так археологи встановили історичний час зведення фортеці Саркел.

Археологи знайшли уламки мармурових колон і розвинутої композиційної форми капітелів, зокрема капітелів комбінованих візантійсько-іонічних та візантійсько-коринфських ордерів; уламки фрагментів фігуративних капітелів із зображеннями баранячих голів по кутах, капітелів, аналогічних тим, що прикрашали пишні базиліки Херсонесу.

У 965 р. князь Святослав спрямував війська на фортецю Саркел, яка тоді вже переросла у великий торгово-перевалочний пункт і ремісниче поселення міського зразка. Потім він у 968–969 рр. розгромив Хозарський каганат. Від X ст. Саркел став давньоруським містом з назвою *Біла Вежа*.

Недавно побачила світ перша публікація і дослідження колекції, що містить 1300 виробів із кістки і рогу з території Хозарського каганата (Фльорова, 2001). Колекція зібрана під час розкопок городища Саркел–Біла Вежа, які здійснила Волго-Донська археологічна експедиція на чолі з М.Артамоновим 1934–1936 рр. і



31. Салтівська культура. Ювелірні вироби із могильника на Харківщині. VIII–X ст.

1949–1951 рр. Близько 800 із виявлених предметів зберігається в Ермітажі (С.-Петербург). Певні з них — високофахові пам'ятки мистецтва, аналогів яким немає. Це передусім двосторонній різний гребінь зі слонової кістки. (Додаток 1, іл. 32). Він має прямокутну, витягнуту по вертикалі форму. На одній стороні зображений павич з розвіяним хвостом, рослинний орнамент, у нижніх кутах — собака, від якої втікає заєць. На другій стороні гребеня — біблійний сюжет, боротьба Давида або Самсона із левом; воїн, котрий тримає меч і круглий щит. Фігури розділяє дерево. Дослідники визначають гребінь як предмет візантійського кола, ймовірно, виготовлений в одній зі східних провінцій, і датують X–XI ст. (Банк, 1959) або навіть XII ст. (Славчев, 1990).

Агресивним кочівникам, які завдавали великої шкоди осілому місцевому хліборобському населенню, грабували постійно худобу, хліб, спалювали будівлі, забираючи у неволю людей, — щораз більше чинила опір Київська Русь.

Тюрки. Кочовий спосіб життя обмежував розвиток мистецтва, переважало виробництво кераміки, зброї та тканин. Однак тюркські кочові племена зробили певний внесок у розвиток монументальної скульптури. Йдеться про так звані *кам'яні баби*. Це, з одного боку, — вид курганної кам'яної пластики, яка була родоводом сакральної скульптури, що існує в українських просторах із періоду неоліту: антропоморфні стели індоєвропейців, скульптури кіммерійців, скіфів, надмогильна пластика міст Боспорського царства, грецьких полісів, скульптури слов'янських племен. З іншого — у кам'яних баб канони пропорцій дещо не такі; вони ближчі до деяких скіфських статуй, тут особливо великі голови, середньої величини руки і зовсім маленькі ноги. З великою старанністю вирізьблені деталі зброї, одягу тощо. Окремі монументальні скульптури зображають чоловіків-воїнів, інші — жінок. Одяг засвідчує, що це знатні жінки, ймовірно, жінки видатних воїнів-героїв. «Кам'яні баби» займають широкі простори від Монголії до Карпат, безліч скульптур виявлено на теренах слов'янських племен. Один із таких пам'ятників значних розмірів стояв біля південного давньоруського м. Тмутаракань. Пам'ятник згадується у «Слові о полку Ігоревім» як «Тмутараканський бовван». Тюркськими мовами воїна-героя називали «палван», самі тюрки ці кам'яні зображення називали «палванами». У слов'янській і давньоруській мовах ця тюркська назва була своєрідно трансформована із «палван» на «бовван».

Особливою прикметою степових «кам'яних баб» є скульптурні пластичні якості. Матеріали тут однакові: вапняк, пісковик або граніт. Скульптурна форма узагальнена, вдало передбачений захист від атмосферних опадів, зокрема відсутній ажур, який міг сприяти ерозії статуй. Статуї суцільні, що надає їм прикмет монументалізму. Хоча «кам'яні баби» і вирізняються рисами від слов'янських ідолів, однак відчуття матеріалу, розуміння його пластичних і декоративно-монументальних якостей тут спільне. Категорійно «кам'яні баби», як і вся давня кам'яна монументальна пластика, — це твори символічного, онтологічного мистецтва, вони глибоко духовні за формою і змістом.

Численні зразки тюркських «кам'яних баб» на теренах Півдня України — вияв ідеології етносів степу, що у народній поетичній творчості зафіксували кочівничий спосіб життя. Північна межа поширення цих статуй — Південна Київщина, на Заході вони сягають теренів Лемківщини, рідко зустрічаються в Галичині. Вони уособлюють своєрідну філософію степу, яка оспівана навіть у знаменитій персько-таджицькій поемі Фірдоусі «Шах-наме» (X ст.): «усе в світі покритється тінню забуття, і лише двоє залишаться вічними, це подвиг героя і думка мудреця». Якраз такій ідеології увічнення буття народів степу присвячена степова пластика. Половецькі «кам'яні баби» — останній завершальний етап степової

пластики, існування якої фіксує ще у IV тис. до н. е. антропоморфна пластика індоєвропейських племен, а кінцевий етап сягає першої половини XIII ст.

Скульптура слов'ян. Митці, котрі творили скульптуру впродовж I тис. н. е., діяли у вирі подій, що позначилися на соціокультурному розвитку тогочасного світу. Кочівна стихія, яка пронеслась степовою смугою України, не змогла перервати тривалого культурного буття слов'янських народів. Свідчення цього — скульптура античних полісів Північного Причорномор'я і степова пластика кочових племен. Були створені кам'яні статуї, дрібна металоластика, прикраси одягу, зброя та зброя коней.

Упродовж I тис. на наших землях паралельно із язичництвом існувало і поступово утверджувалося християнство. У слов'янський побут входила нова релігія. На кінцевому етапі слов'янського язичництва, тобто у X ст., князь Володимир Великий зробив спробу його утвердити. Він поставив у Києві серію скульптур «рідних» богів, виконаних із дерева. Дотепер збереглися лише рідкісні зразки виконаної із дерева культової язичницької скульптури.

Християнство X–XIII ст. намагалось знищити слов'янські кам'яні та дерев'яні «ідоли» як чужу духовність.

Історично слов'яни зафіксовані у першій половині I тис. за етнонімами, як анти, венеда і склавіни. Археологічно — це культури Зарубинецька, Поенешті-Лушаківська, Пшеворська, Латенська, Липицька, Черняхівська, культура карпатських курганів та Київська. Пам'ятки скульптури залишили лише деякі з них. Вірогідно, у слов'ян були тісні контакти із сусідніми народами, зокрема жителями периферій Римської імперії — фракійцями, кельтами, сарматами. Поступове утвердження християнства у слов'янських племенах зафіксовано археологічно християнськими ритуалами поховання періоду Черняхівської культури, знахідками формочок для виготовлення металевих хрестиків та іншими культовими предметами.



33. Кам'яні баби з південноукраїнських земель. XI–XIII ст.

Цікавою скульптурною знахідкою серед старожитностей Пшеворської культури є карбована у бронзі декоративна ажурна пластина із антропоморфними й зооморфними мотивами, яка прикрашала піхви меча I ст. н. е. На вертикальній пластині (21 x 5 см) зображено п'ять окремих сцен, розміщених у прямокутних рамках різної величини, які відповідно становлять три яруси зображень. Домінуючий і найбільший — центральний ярус, що становить одну композицію, та верхній і нижній яруси, які містять по дві менші за розміром композиції. Така потрійність ярусів традиційна у багатьох культурах і творах мистецтва Сходу та Середземномор'я, вона простежується у Золотій пекторалі з Товстої Могили, в композиції Збруцького ідола. Зооантропоморфні образи пластини дають змогу порівняти їх із сюжетами мистецтва інших суспільств того часу, зокрема з мотивами індоєвропейської міфології, та прокоментувати їх. Основний зміст зображення на пластині визначає *ідея генези роду, племені*. (Додаток 1, іл. 34).

Центральна сцена зображає священний шлюб героя. Вона тлумачиться як акт божественного шлюбу, що передусе народженню героїчного першопредка. В поодиноких чергових сценах центральна тема розвивається по-своєму. Образ вершника у нижній сцені символізує боротьбу Бога-героя із силами Хаосу, внаслідок перемоги якого у цій дуалістичній битві відбувається стимулювання родючих сил природи, поголів'я худоби, збільшується чисельність нащадків героя. Зооморфні та фантастичні образи розкривають сутність основної сцени, тобто супутні дії сакралізованих сил природи, покликаних до життя божественністю героя-прапредка. Тут зображені баран (символізує благодать хліборобського життя), вовк-чудовисько (відомий у індоєвропейській міфології; в слов'янській міфології ототожнювався з богом тварин Велесом-Волосом), грифон (популярний символ давнього мистецтва, втілює вогненне начало Всесвіту) та ін.

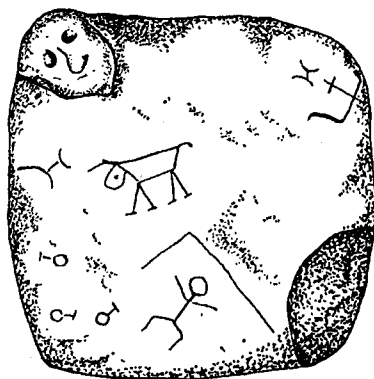
Функція пластини, що прикрашала піхву меча, — освячення зброї, самоутвердження роду, пошанування Бога-прапредка. За цим постає ідея внутрішньої та зовнішньої консолідації племен, які перебували у мирних відносинах. Пшеворська культура побутувала на українських землях до III ст., потім відбувалася її інтеграція з племенами Черняхівської культури.

На теренах поселення племен Черняхівської культури знайдено цікавий скульптурний культовий пам'ятник, так званий священний жертвний камінь із с. Обухова. В цій місцевості досліджено угруповання черняхівських поселень,

розташованих недалеко один від одного. Поряд з одним із цих поселень знайдено святилище з двома відкритими вогнищами — жертвниками та згаданий камінь. Камінь у формі нерегулярного чотирикутника, подібного до чотирикутного за формою Збруцького ідола, має закладену семантику космогонічної символіки квадрата. В одному з кутів вирізьблена схематична форма обличчя, решту жертвального каменя покривають петрогліфи: схематичні рисунки тварини (бичка), людини, знака, подібного на тризубець із хрестиком, низка інших графем, що нагадують сарматські тамгоподібні знаки.

Жертвний камінь розташований на кордоні Черняхівської і Київської культур, є об'єктом ранньослов'янської скульптури.

Наукові дискусії про семантику Бушанського скельного рельєфу продовжуються з 80-х ро-



35. Жертвний камінь із с. Обухова. Черняхівсько-Київська культура. IV–V ст.

ків XX ст. Рельєф відкрив 1883 р. біля с.Буша на Подністров'ї (Ямпільський район Вінницької обл.) професор Київського університету В.Антонович. Він також здійснив опис цієї пам'ятки (Антонович, 1896). Рельєф зображує людину (ймовірно, жінку) в молитовній позі навколішки перед деревом; на дереві сидить півень, за спиною людини на пагорбі стоїть олень.

Існують різні версії приналежності зображеного на рельєфі ритуалу до певного культу та світогляду. Думки вчених “розходяться між трьома варіантами: язичництвом, християнством і можливістю започаткування пам'ятки в часи язичництва і використання її аж до пізнього Середньовіччя. Розбіжності в інтерпретації змісту випливають з того, що символічні образи: півень, олень, дерево, а також характер сюжету не суперечать як язичницькому, так і християнському світогляду” (Винокур, 1994). З погляду художньої традиції, властивої Бушанському рельєфу, вчені зазначають її місцеві (слов'янські) особливості (Б.Рибаков), називаючи разом з місцевими компоненти інших культур: пізньоантичної (Д.Айналов), зокрема боспорської (Г.Вагнер), візантійської і західноєвропейської (М.Врангель), сарматської (І.Винокур).

Семантику Бушанського рельєфу науковці простежують згідно з давніми язичницькими уявленнями. Відтак, дерево на рельєфі — передусім дерево життя; ромб з гілкою у верхній частині дерева — “ромб з гачками” (пророслий ромб) — давній землеробський символ родючої Землі та її Богині (Амброз, 1965; Рибаков, 1981; Топоров, 1991). Східнослов'янські вишивки демонструють



36. Наскельні рельєфи:

1 — рельєф на камені, с. Буша (Ямпільський р-н, Вінницька обл.). Відбиток з фотографії В.Антоновича, 1883 р.; 2 — залишки напису, елемент композиції Бушанського рельєфу до і після реставрації; 3 — рельєф святого Онуфрія, с. Кашперівці (Заліщицький р-н, Тернопільська обл.).

усталене розміщення зображень: птахів — на гілках дерева або на піднятих руках Богині, біля неї чи біля дерева — тварини, в тому числі олені (Маслова, 1978), а також люди-адоранти, чоловіки-вершники або жінки.

На відомих антських фібулах VII ст. зображено голови птахів і копитних тварин, які ніби виростають із рук Богині. Цікаво, що голови людей, тварин, птахів обернені до Богині або стовбура дерева. Велика Богиня (Лада, Мокош, Мати Сира Земля) постає як володарка життя в усіх його виявах і водночас — це універсальне й плодотворне дерево.

Для Бушанського рельєфу характерна також виразна солярна семантика, оскільки в слов'янській міфології півень і олень — солярні образи (Афанасьєв, 1865). Проте деякі уявлення, відображені на рельєфі, простежуються не лише у слов'ян. Наприклад, у сарматській діадемі з Новочеркаського скарбу оленів зображено перед священним деревом, а під корінням дерева — жінку.

Аналізуючи семантику Бушанського рельєфу, дослідники вважають за можливе тлумачити зображення як слов'янську язичницьку Велику Богиню життя, плодючості, сонця (Дудко, 2001).

Існують спроби по-новому реконструювати напис на рельєфі, розміщеного в рамці. На думку дослідників, напис було зроблено латинським письмом польською мовою і може означати таке: *“В містечку Антополі 1524 року 3 червня зосталась єдна Бася”* (Березяк, 1990). Тобто йдеться про трагічні події, пов'язані з нападом татар на це містечко, коли врятувалася єдина жінка на ім'я Бася (Буша). Сухе дерево і півень тут трактовано язичницькими символами смерті, а жінка, котра молиться за трагічно загинувших земляків, і олень — символами життя та сонця (Березяк, 1994).

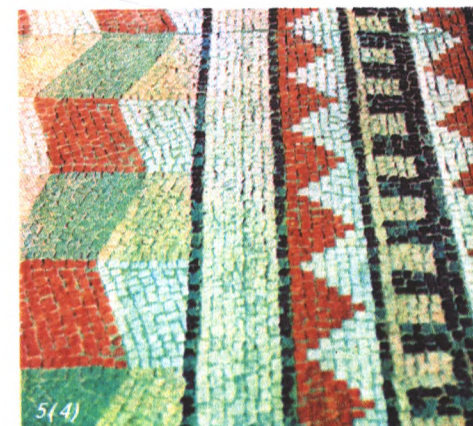
Вчені також пояснюють ідейно-тематичний смисл рельєфу, використовуючи християнську іконографію і символіку (Формозов, 1968). Аналогом Бушанського рельєфу розглядається рельєф св. Онуфрія із с. Кашперівці (Заліщицький район Тернопільської обл.). Зазначається подібність зображень постаті з Буші й постаті святого Онуфрія, які стоять навколішках з молитовно складеними руками (Шербаківський В., 1926). Біля зображення св. Онуфрія міститься прямокутна ніша — “рамка”, яка зовні окантована іншою, врівнюю. Такий стиль окантування рамок притаманний і Бушанському рельєфу. Ці й інші аргументи вчені наводять на користь датування Бушанського рельєфу періодом XVI ст. і необхідності ґрунтовного аналізу цієї пам'ятки в соціально-історичному контексті української культури (Формозов, 1994).

До скульптурних пам'яток Черняхівської культури належать два ідоли, виявлені поблизу с. Ставчани (Хмельницька обл.), що утворювали композиційний комплекс одного з давньослов'янських капищ IV ст. Перший — плоска, з двох боків покрита різьбою стела, завершена головою у гостроверхій шапці. Спереду рельєфом виділено руки, в яких ідол тримає ритон, ззаду — позначений рельєфом хребет постаті, нижче половини статуї розміщено петрогліфи фігур коня, вовка й умовні символічні знаки.

Статуя виконана в традиціях степової скіфської пластики з елементами традиційних форм стел індоєвропейців, поширених на землях України. І хоча свого часу таких статуй було чимало, збереглись лише одиниці. Статуя ідола цікава як твір мистецтва. Вона цільна, скомпонована зі своєю пластикою, очевидно, зображає конкретне божество, свідченням чого можуть бути додаткові петрогліфи позаду статуї, що, ймовірно, розвивають основну ідею зображення.

Групу ідолів із с. Іванівці Хмельницької області датують IV–VI ст. Це своєрідні чотиригранні скульптури божеств у схематизованих формах: фактично, чотиригранні стовпи, вершини яких заокруглені. Група цих пам'яток може на-

ДОДАТОК 1. Ілюстрації в кольорі:
5(1–4); 7; 26; 29(1, 2); 32; 34; 41(1); 44–50



5. Херсонеські храми IV–VI ст.: 1 — фрагмент мозаїки підлоги; 2 — символічне зображення ідеї безсмертя в образі двох павичів біля наповненої водою вази, з якої виростають гілки винограду; 3 — мозаїчне зображення птаха на підлозі храму; 4 — геометрично-орнаментальний мотив мозаїки підлоги.

7. Фрагмент мозаїчної підлоги з херсонеської базилики. X ст.



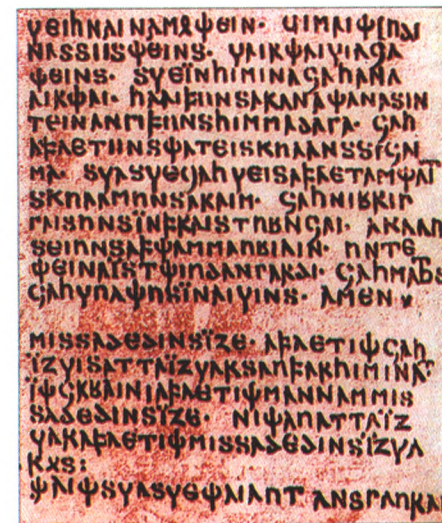
16. Розп'яття на дерев'яних дверях у храмі св. Сабіни. 430 р. Рим.



17. Розп'яття. Євангеліє монаха Раббулі (сирійське видання; монастир Загба, Північна Месопотамія). 589 р. Зберігається у Флоренції. Бібліотека Ляуренціана.



26. Чаша із зображенням триумфу імператора Констанція II. Кінець IV ст. Срібло, позолота (виявлена 1891 р. у м. Керч).



1

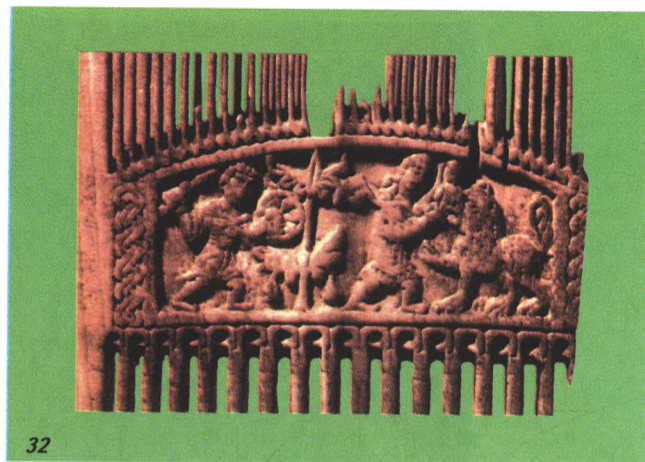


2

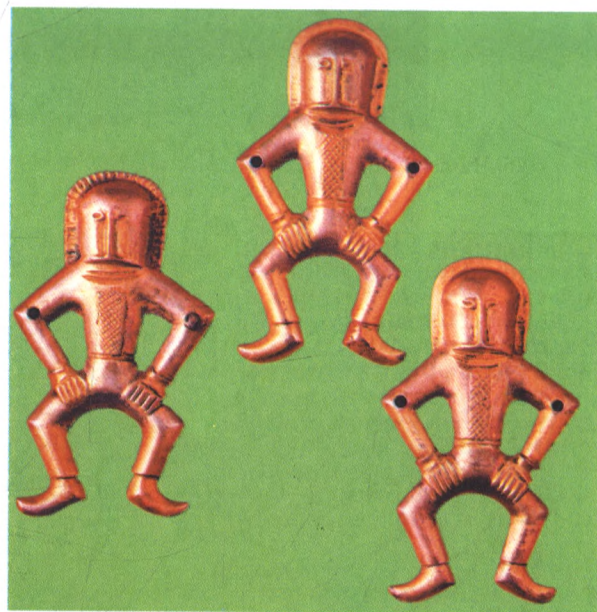
29. Готи: 1 — сторінка перекладу Біблії готського єпископа Ульфїлі. IV ст.; 2 — голова готського вельможі. Фрагмент мозаїчної підлоги Великого палацу в Константинополі. VI ст.



34



32



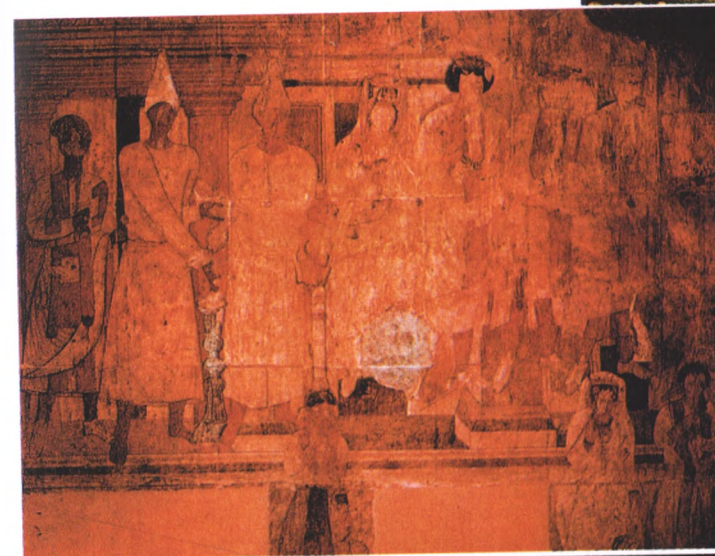
41(1)

32. Двосторонній гребінь. X–XI ст. Слонова кістка. Місцевість Саркел — Біла Вежа. С.-Петербург. Ермітаж.

34. Обкладка піхов меча з могильника Пшеворської культури. (виявлено поблизу с. Гринів, Верхнє Подніпров'я — тепер Львівська обл.). I ст.

41(1). Вироби з Мартинівського скарбу (с. Мартинів, Канівський р-н, Черкаська обл.). Пластинки-накладки на кінське сідло, зображення танцюючого чоловіка у вишиванці. Срібло, литво, позолота. Висота 7,6 см (випадкова знахідка близько 1909).

44. Дура Європос (Сирія). Святий ковчег. Стінний розпис синагоги. Середина III ст.



45. Дура Європос (Сирія). Сцена жертвоприношення. Стінний живопис язичницького храму.



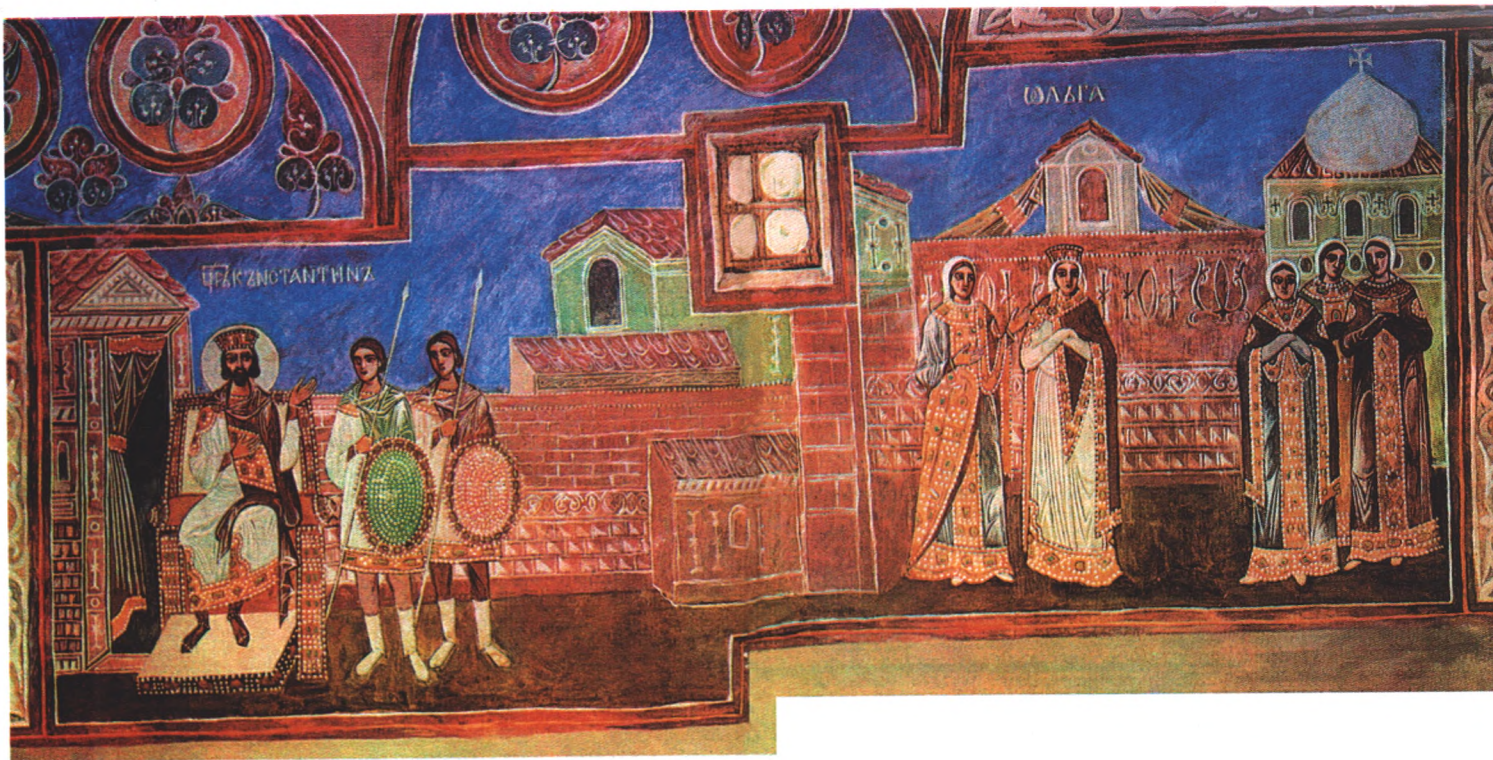
46. Дура Європос (Сирія). Храм Соломона. Стінний розпис синагоги.



47. VII Вселенський
(або II Нікейський) собор.
Обговорення проблеми
шанування ікон.
Зліва імператриця Ірина
та імператор Константин VI.



48. Ікона Богородиці.
Капела св. Павла у базиліці
Санта Марія Маджоре
(V–XII ст. ?). Рим.



49. Княгиня Ольга на прийомі у візантійського імператора Константина VI Багрянородного.
Фреска. XI ст. Реконструкція (С. Висоцький і художник-реставратор Ю. Коренюк).
Київ. Софійський собор.

Рюген у Балтійському морі, поблизу Данії. Святилище розміщувалося на садибі відомого тоді оракула. Давню культову пам'ятку вирізняє яскрава релігійна окремність. Пам'ятка пережила християнізацію всього південного, західного, східного слов'янства та русів.

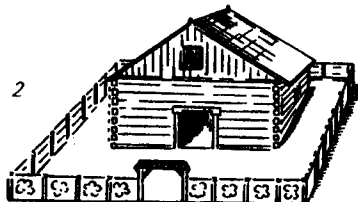
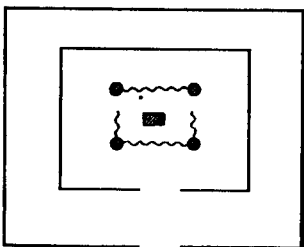
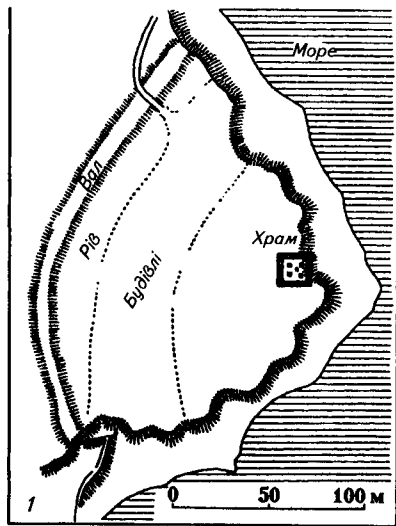
Зафіксований записами істориків, хроністів, подорожніх, географів різних країн упродовж I тис. н.е., етнос під назвою *руси* був розсіяний у декількох географічних точках Європи. Руси періодично змінювали місце перебування, об'єднувались, осідали на завойованих територіях, століттями зберігаючи самоназву, родовід, чесноти. Так було із тавро-русами (у Тавриді), азовськими русами, об'єднаними в державне утворення Приазовська Русь (зі столицею у Тмутаракані), скандинавськими русами (острів Рюген). Суспільство скандинавських і тамошніх руських вікінгів функціонувало на засадах військової демократії. Місто Аркон нагадувало укріплену фортецю, оточену міцними валами, ровами, баштами.

Храм Святовита, завдяки архітектурному розміщенню, підносився над гранітним берегом, що ніби виростав із морських глибин на кілька десятків метрів. Храм проглядався далеко з моря — можливо, слугував своєрідним маяком для мореплавців. У середині храму на чотирьох стовпах піднімався балдахін, що прикривав зверху статую Святовита — чотири туловища, спрямовані на чотири сторони світу. У храмі також розміщувався священний білий кінь бога Перуна.

Захист храму здійснювали 600 воїнів із середовища так званих дужих юнаків, які досконало володіли зброєю, утворювали давнє об'єднання руських вікінгів Балтійського моря. Вони здавна виконували функції захисту племені від ворожих нападів. Із їхнього середовища походили князі держави, що згодом отримала назву *Київська Русь*. Саме під час нападу військ Данії (12 червня 1168 р.), які кількісно значно перевищували захисників храму, фортеця була розграбована, а святилище спалено.

Про давні ідеологічні уявлення арконців засвідчує чаша (ймовірно, ритуальна), орнаментована мотивами морських хвиль і сонця, де втілено сюжет молитви-прохання богам, щоб вони послали гарну сонячну погоду мореплавцям.

Паралельно з кам'яною скульптурою у слов'янських племен набула розвитку дрібна металева пластика. Найвідоміші пам'ятки — предмети Мартинівського скарбу й окуття турячих рогів із Чернігова. З предметів Мартинівського скарбу цікаві символізовані зображення танцюючих чоловічих фігур у вишитих сорочках.



39. Храм Святовита. Розкопки К.Шухардта (1922), м. Аркон, о. Рюген у Балтійському морі (тепер — Німеччина):

1 — фундамент храму;
2 — план і реконструкція храму.

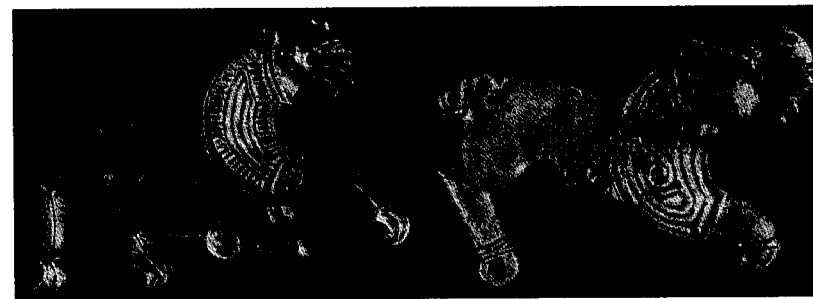
(Додаток 1, іл. 41 (1)). Тут виявлено також зображення фантастичних коней, що мчать галопом. Ці речі яскраві за стильовим художнім вирішенням та художньою виразністю. Декор турячих рогів із Чернігова оздоблений високомистецьким окуттям з фантастичними міфологічними сюжетами.

З-поміж рідкісних давньослов'янських культових пам'яток виділяється капище V–VII ст., яке розміщувалося у стародавньому Києві неподалік Десятинної церкви. Розкопав городище 1908 р. археолог В.Хвойка. Капище відкрито на значній глибині, що ускладнювало його фіксацію у фотографіях, тому довелось це зробити за допомогою малюнків (перша публікація в журналі "Археологія", 1992 р., № 3, с. 120). Нововідкрите капище зберегло неодмінні ознаки поширеного у слов'ян культу місцевого Гермеса-Світовита (Болсуновський, 1909).

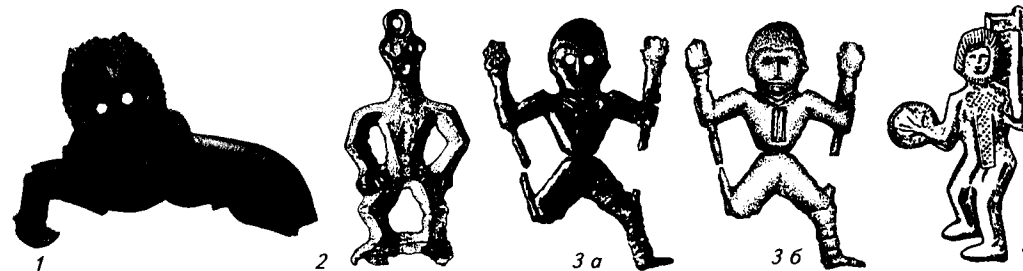
Конфігурацію капища визначає круг з чотирма (на чотири боки) виступами, що відповідало традиційній солярній символіці й було постаментом, на якому стояла статуя бога Сонця Світовита чи іншого подібного божества.



40. Чаша з подвійною символікою моря і неба (о. Рюген у Балтійському морі). X ст.



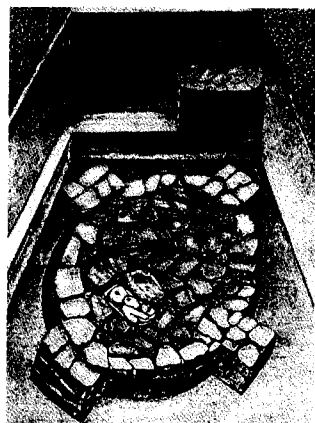
41(2). Вироби з Мартинівського скарбу (с. Мартинів, Канівський р-н, Черкаська обл.). Пластинки у вигляді коней.



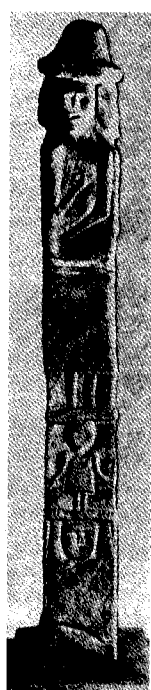
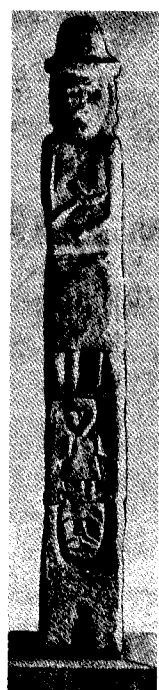
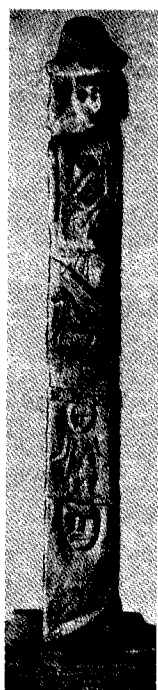
42. Аналоги декоративних предметів, подібні до виробів з Мартинівського скарбу, виявлені в Україні та різних регіонах Європи:

1 — гротескове зображення лева (с. Скибінці, Вінницька обл.), VI–VII ст.; 2 — бронзова декоративна підвіска у вигляді чоловічої фігурки, слов'янське поселення VI–VII ст. (с. Трибужени, Молдова); 3 — бронзові накладки (Південна Добруджа, Балкани): а) фото; б) прорисовка; 4 — бляшки із зображенням воїна, VI–VII ст. (за I.Вернером), (Фесалія, північна частина Балкан).

На збережених фотографіях і малюнку В.Хвойки у кладці муру зафіксована кам'яна різьба зі зображенням жіночої оголеної напівпостаті, яка, мабуть, становила важливий смисловий елемент загальної ідеологічної концепції святилища. Майже посередині святилища, біля каменя з рельєфом жіночої постаті, розташована кам'яна брила з отвором — ймовірно, підставка для монтажу вертикальної кам'яної або дерев'яної статуї солярного божества, подібного до відомої чотириликої статуї Збруцького ідола.



1



3



4

43. Найдавніша ідеоластика слов'ян:

1 — поганське капище в Києві (рисунок В. Хвойки, 1908); 2 — Збруцький ідол з-під Гусятини (Тернопільська обл.). X ст. Вапняк; 3 — фрагмент голови; 4 — фрагмент зображення коня. Зберігається Збруцький ідол у Національному музеї Кракова, Польща.

Відкриття на території Києва слов'янського святилища підтверджує, що місто свого часу було осередком певного релігійного культу зі сформованою релігійною символікою й ідеологією, які відображено у виявленій пам'ятці. Подібність елементів святилища до Збруцького ідола може вважатися прикладом тривалості слов'янських релігійних символів упродовж V—X ст.

Українські дослідники (експедиція на чолі з І.Русановою, В.Тимощуком) відкрили давньослов'янське святилище на горі Богит, поблизу с.Городниця (Гусятинський район Тернопільської обл.). Вчені дійшли висновку, що тут, у давнину (до початку XIII ст.) стояв Збруцький ідол, виготовлений із місцевої породи каменю-вапняку. В XIII ст. статуя була захована у р. Збруч (за 1,5 км від гори Богит), де і виявлена 1848 р. Згодом статую вивезли до Національного музею Кракова (Польща), де вона зберігається дотепер.

Статуя Збруцького ідола становить чотиригранний стовп, завершений чотириликою головою у шапці. Вся площа ідола поділена на три яруси, покриті фігурними зображеннями. Відтак у єдиному скульптурному творі ідеоластики давніх слов'ян втілено уявлення про будову Всесвіту в тодішньому світосприйнятті, органічно поєднано реальне і уявне — *небо, земля та підземелля* (Телегін, 1991). Композиція статуї — єдина у світі. Виготовлена статуя в традиціях дерев'яної різьби, що підтверджує застосована різьбярська технологія.

“Прочитання” рельєфів багатоваріантне. На думку Б.Рибаківа, Збруцький ідол виготовлено у IX—X ст. Вчений подає цікаве тлумачення композиції. Він вважає, що тут зображено принаймні чотири давньослов'янські божества. В центрі, на головній лицьовій стороні чотиригранного ідола, — *Мокош* (“Матір врожаю”, з рогом достатку); на правому боці від неї — *Лада* (богиня весни, шлюбу, кохання, з кільцем-браслетом у руці); на лівому — *Перун* (бог війни, грози, з конем і шаблею-палашом); а як бог сонячного світла — *Дажбог* (Рибаків, 1981, с. 408).

Проте наголосимо передусім на художній цілісності цієї скульптури, створеної з великим мистецьким пластичним чуттям і талантом.

Збруцький ідол — своєрідна вершина мистецтва слов'ян і художня пам'ятка світового значення.

1.3. Феномен іконоборства і мистецтво Тавриди (VIII—XI ст.)

У VIII ст.—половині IX ст. Південь України, тобто Пониззя Дніпра, Приазов'я, Таврійський і Таманський півострови перебували у володінні Візантійської імперії. На цих теренах, починаючи з III ст. н. е., поступово впроваджувалося християнство.

Ареал поширення християнства серед праукраїнських племен XI ст. охоплював Придунайську Русь (із містечком Києвець, християнізація якого відбулась у межах місіонерської діяльності святих Кирила та Мефодія); терени теперішнього Закарпаття і Галичини, що входили до Великоморавської держави. Очевидно, на той час християнство мало корені й на терені Києва. Проте найфундаментальніша структура християнства була у Херсонесі, Корчеську, Тмутаракані, монастирях Таврійського півострова. Всі події в Константинополі — центрі імперії — мали активний відгомін на периферії. Херсонес і нечисленні монастирі Таврійського півострова стали центрами мистецтва, де проєктували храми, малювали ікони, виконували предмети церковного обряду, богослужбні

книги. В цих регіонах сумнівів стосовно наявності ікон у храмах не виникало. Головним центром іконоборства як ідеології була столиця Константинополь та імператорський двір. Єпархії Таврії, будучи своєрідною автокефалією, не підлягали константинопольському патріархату, а підпорядковувались патріархові Єрусалиму.

У VIII ст. (після восьми століть існування християнства) продовжувалась полеміка схвалення чи заперечення фігуративного зображення Ісуса Христа, Богоматері й інших святих. Загалом ця полеміка на той час мала вже майже 500-літню історію. Заперечення ікон здавна існувало у християнському світі у періоди: прийняття Христової віри від юдеїв; 300-літніх кривавих переслідувань; катакомбних гонінь тощо. Закономірно активізувалося створення абстрактної християнської символіки. Скульптурно і живописно зображався чотирираменний хрест, іноді хрест скісний — як буква Х. Деякі символи запозичено з язичницької міфології: Орфей з лірою, античні крилаті генії, котрі перетворюються в образи ангелів, та ін. Цікаво, що в IV столітті, яке вважалось століттям свободи, християнство привносило у храми не лише орнаментальні символи, а й готову, сформовану підпільно іконографію стін храмів зі зображеннями біблейських та євангельських сцен, християнських святих-героїв, боротьби за віру, мучеників і сподвижників. Такий звичай став загальноприйнятим. Від символічно-умовної іконографії IV ст. церква переходить до конкретних образних втілень біблейських і євангельських сюжетів, зображень діячів церковної історії.

Привертають увагу цікаві археологічні розкопки в Євфраті, на терені давньоримського м. Дура Європос, проведені 1932 р. на чолі з професором М. Ростовцевим. У будівлях міста, засипаного піском, розкопки виявили цілісно збережені комплекси християнських фігуративних зображень, що розміщувались не тільки в церквах, а навіть у єврейських синагогах. Розписи на теми Біблії та Євангелія датовано III ст. н. е., тобто відомі майже за 100 років до утвердження християнства. Очевидно, ще пізніше — у VI ст. деякі достойники церкви заперечували культ ікон, зокрема Євсеній Кесарійський та св. Єпіфатій Кипрський.

Живопис у виявлених синагогах (дата спорудження 244–245 рр. н.е.) вміщував близько 15 великих багатофігурних сюжетних композицій, понад десять розписів, що відтворювали канонічні й апокрифічні сцени з історії Ізраїля, панно зі зображенням окремих фігур і орнаментальні мотиви внизу на стінах. Пам'ятки в Дура Європос — найдавніше свідчення співіснування у середині III ст. язичництва (воно все ще було пріоритетним) поряд із процвітаючим іудейством і найранішим християнством, котре тільки зароджувалось. Декоративне оздоблення синагоги — єдиний приклад образотворчого мистецтва в подібних храмах. (Додаток 1, *ил.* 44–46).

На переконання дослідників, ці пам'ятки, які належать до різних релігій, становлять чи не єдиний взірць живопису еллінізованого Сходу (Шлюмберже, 1985).

Розписи Дура вирізняє те, що зображені персонажі повернуті до глядача, а персонажі сцен давньосхідних і грецьких живописних композицій зайняті лише собою — глядач залишається поза їхньою увагою. Наголосимо: традиція фронтального зображення персонажів (тобто обличчя повернуті до глядача) історично продовжується в сакральному мистецтві, передусім іконопису.

Як відомо, Захід не завжди поділяв ідеї Сходу. На Заході близько 300 р. Ельвірський собор у Гренаді (Іспанія) прийняв постанову, що забороняла настінний живопис у церквах. Рішення мотивувалось необхідністю охороняти живопис від можливих випадків святотацтва переслідувачів і руйнівників храмів,

карикатуристів та насмішників — юдеїв і поган, тобто з самого початку існували внутрішні, скриті форми боротьби з іконопрославленням. На Заході у Марселі 598 р. єпископ Сарен зірвав зі стін храму ікони і викинув їх, оскільки, за його спостереженням, віруючі ставились до цих предметів забобонно. Справа набула розголосу і свою думку стосовно вчинку єпископа висловив йому листовно Папа Григорій Великий. Він похвалив єпископа за ревне ставлення до релігійного світогляду віруючих, але негативно поставився до знищення ікон. На переконання Григорія Великого, ікони допомагають глибше зрозуміти християнське вчення. Папа вимагав, щоб Сарен відновив ікони, пояснив віруючим свій вчинок і правильно підходив до вшанування ікон.

Сумніви у законності існування ікон поновив іслам, який виник у VII ст. і був вороже налаштований до своєрідних людських зображень — живописних і скульптурних. Згідно з ісламом, дозволялося зображати лише тваринний і рослинний світ. У районах, де мешкали переважно араби або вірмени (Мала Азія, Вірменія), населення загалом було далеким від елліністичних впливів і сприйняття іконографічних зображень. У цьому аспекті іслам їм видавався ближчим і зрозумілішим, “духовнішим”, ніж християнство. Очевидно, щоб пом'якшити протистояння із близькою за сусідством релігією Магомета, візантійські імператори могли спокуситися піти їм на певні поступки. Недарма захисники ікон називали імператорів-іконоборців “сарацінськи мудрующими”.

Вихідцями із сусідніх з ісламом районів, тобто із Ісаврії (Сирії) та Вірменії були візантійські імператори VII ст. На цей період освіта і культура Візантії з часу Юстиніана I занепала. Витончені проблеми богословської догматики стали непосильними для сприйняття більшості тодішніх богословських інтелектів Візантії.

Фактично для імператорів-іконоборців ікони не становили основного об'єкта боротьби, а були лише політичним протестом. Сама собою ідея скасування ікон не могла б перетворитись у таку шалену боротьбу світської влади проти церкви, оскільки ікони не пов'язувались з матеріальними зацікавленнями іконоборців.

Імператор-іконоборець Лев II — за походженням ісаврієць, із сирійсько-семітської родини. Його батьківщина — Германанія (на кордоні Кілікії і Сирії). Він виріс у середовищі провінційного іконоборства як середовища панівних у різних регіонах Візантії християнських сект, зокрема павликіанства (виникла у Вірменії в другій половині VII ст., яка принципово не сприймала ікони). Лев II прославився тим, що рятував 717 р. Константинополь від загрозової облоги арабів і переміг останніх. Облога столиці тривала рік (серпень 717–серпень 718). Араби відступили, втративши близько 150 тис. війська, і тільки з п'ятьма пошкодженими суднами повернулись до Сирії. Перемога не була випадковою. Лев Ісавр провів реорганізацію старої армії через впровадження чіткої та жорсткої дисципліни, поєднаної з економічними реформами. Саме економічні реформи спонукали імператора стати релігійним реформатором. Минуло десять років володарювання Лева II, коли він наважився виступити проти вшанування ікон.

Імператор провів певну підготовчу роботу серед впливової церковної ієрархії. Незадовго після 754 р., майже весь єпископат (соборно, 338 осіб) висловився проти ікон. Однак фактично, досягнувши цієї мети, єпископат розраховував на підтримку візантійського суспільства.

Внаслідок колосального вибуху вулкану на дні моря поблизу острова Крит 726 р., в архіпелазі Кікладських островів виник новий острів. Імператор Лев II Ісавр побачив у цьому знаменні гнів Господа за “ідолопоклонство”, тобто поклоніння іконам. Імператор скликав таємну нараду і висловив негативне ставлення

до ікон. З огляду на це, патріарх Герман не захотів брати на себе розв'язання такого важливого питання, тому було вирішено скликати Вселенський собор. Зауважуючи поступовість дій патріарха, імператор також вирішив діяти обережно, без різних активних заходів. Фактично патріарх Герман внутрішньо не був прихильником іконоборства, але псувати відносини з імператором також не хотів.

Гоніння на ікони набуло особливо потворних форм після імператора Константина V (741–775). Він різко виступив проти монахів і монастирів, котрих він вважав головною опозицією як творців ікон.

Відомо, що в VI ст. при Юстиніані I поступово обмежувалась діяльність світських митців у галузі сакрального мистецтва.

У цей період монахів — прихильників ікон, чи іконописців — особливо переслідували, вбивали, спалювали або продавали.

Хоча історія перших чернечих общин на Таврійському півострові сягає III–IV ст., тобто перших століть християнства, тут їх налічувалося небагато. В VIII–IX ст. у долині р. Чорної поряд із її гирлом схрещувались дві дороги зі степових районів Тавриди у розташоване неподалік м. Корсунь. У цьому регіоні навпроти фортеці, побудованої на монастирській скелі, знаходилась переправа. В такому людному місці й розташувались три монастирі.

В столиці імперії виникла дивна ситуація. Замість сплундрованих монастирів у Тавриді почали будувати нові, оскільки не вистачало місця для численних емігрантів із Константинополя. Населення Херсонесу в IV ст. активно підтримувало християнство. Розпочалось масове будівництво храмів і монастирів, щедра фінансування об'єднань майстрів мистецтва іконопису, скульптури, архітектури та інших спеціальностей, пов'язаних із високохудожнім творенням предметів християнського культу.

Будівництво храмів Херсонесу не орієнтувалось на традиції візантійської столиці, тут переважали базиліки, характерні для міст Сходу (Александрія, Антіохія) або Заходу (Рим). Церковне підпорядкування єпархій Тавриди зосереджувалося не на керівництві константинопольського патріарха, а на керівництві патріарха Єрусалиму, тобто християнська церква Херсонесу була церквою автокефальною, столичному (константинопольському) патріархові не підпорядковувалась.

У середині VIII ст., під час іконоборчого терору, церква Тавриди категорично виступила проти цих акцій. Один із її лідерів — славетний єпископ Йоан Готський (751–753) — ходив на прощу до Єрусалиму, де навчався православ'я. Готські миряни, використовуючи сприятливі для цього умови, залишалися щирими християнами. Вони запропонували своїм владикою преподобного Йоана й відрядили його для висвячення не до Візантії, а до Іверії, де вірменський католикос був палким прихильником поглядів шанувальників ікон. Йоана висвятили у Мцхеті, в соборі Святих Апостолів (близько 756–757).

Не виключено, що після цього преподобний єпископ Йоан Готський, активно виступаючи проти іконоборства, висловився за збереження вселенської єдності християнства. Ймовірно, Таврида тоді стала притулком для багатьох церковників, з-поміж яких було чимало видатних богословів і чудових майстрів іконопису. Це суттєво сприяло зміцненню християнської церкви на теренах Півдня України. Таврійський півострів став осередком великої кількості високопрофесійних майстрів іконопису і теоретиків богослов'я, а Таврида — каталізатором сакрального мистецтва Візантії.

Отже, Херсонес мав чималі труднощі, пов'язані насамперед зі спорудженням нових монастирів, забезпеченням великої кількості людей житлом, працею тощо. На Таврійському півострові того часу особливо високо цінувався кожен

кляптик землі. Тому будівництво нових споруд зводилося до мінімуму, ченці переважно видовбували їх у скелях (в Тавриді вже існувала відповідна практика). Скельні монастирські спільноти виникли поряд з готськими скельними поселеннями у місцевостях Іске-Кермен, Чуфут-Кале, Мангуп та ін.

Після смерті Константина V, котрий довів до загальнодержавної істерії акцію іконоборства та державно утвердив її проведенням іконоборчим собором у Константинополі 754 р., жорстокість проти прихильників ікон дещо послабилась. Це стало особливо відчутно в періоди панування імператорів Лева VI (775–780) та Константина VI, який був вихований матір'ю, імператрицею Іриною (вона правила країною за дитячих та юнацьких років Константина як регентина майбутнього імператора). Імператриця Ірина походила з Афін, зі середовища іконопокклонників, спочатку інертно ставилась до ідеї іконоборства, згодом належала до ініціаторів скликання VII Вселенського собору в Нікеї 787 р., що наново затвердив у Візантії культ ікон.

Важливу роль у здійсненні цього винятково важливого акта виконало духовенство. У цей період воно перебувало на вигнанні чи вимушеній еміграції в різних регіонах навколо Візантії або навіть у її державних кордонах (наприклад, на терені Півдня України). Безумовно, богословська і творча еліта невпинно шукала способів поновлення культу ікон у державі, захопленій ересю іконоборства. Так трапилося, що широкі зв'язки в столиці Візантії та периферії розвивав єпископ Йоан Готський — керівник однієї з єпархій Півдня України, тобто готської єпархії на терені Таврії. Шукаючи шляхів для врегулювання трагічної ситуації, яка нависла над християнством Сходу, він зумів налагодити контакти з імператрицею Іриною, сприяв їй у заходах, пов'язаних з підготовкою VII Вселенського собору, проти якого тоді активно виступали іконоборці. Єпископ Йоан Готський з цією метою відвідав єрусалимського патріарха, де дістав спеціально заготовлені тексти фундаментального богословського обґрунтування церковних постулатів, на яких ґрунтуються християнські принципи шанування ікон. Ці основоположні документи (богословські настанови), необхідні для проведення богословської полеміки під час собору, і передав єпископ Йоан Готський імператриці Ірині. У такий спосіб певною мірою зміцнювався центр візантійського християнства. (Додаток 1, іл. 47).

Сьомий Вселенський (або II Нікейський) собор, який офіційно утвердив у Візантії знову культ ікон, не мав відразу позитивних результатів. Прихильники іконоборства не здавали позиції. В період діяльності Лева V (813–820) іконоборство тимчасово посилилось у Візантії (черговий іконоборчий собор відбувся 815 р.). Тільки після приходу до влади у Візантії Михайла III (842–867) і його дружини Теодори конфронтація була остаточно ліквідована.

У візантійському суспільстві настав період певних підсумків і осмислення інших підходів до розв'язання проблем, пов'язаних зі становленням нової культури візантійського християнського іконотворення, нового сакрального мистецтва.

Знищення творів іконопису за період іконоборства (726–843) досягло таких масштабів, що дотепер не маємо жодного зображення твору із тих часів. Ікона Богородиці зі Санта Марія Маджоре у Римі (V–VII ст.?) не може бути взята до уваги, оскільки це — твір італо-грецької школи. (Додаток 1, іл. 48).

Населення Півдня України до скасування іконоборства й утвердження культу поставилося без ейфорії та загального піднесення. Минуло століття, коли за порадою св. Стефана Нового (помер 767) відбувся масовий приїзд у монастирі Півдня України і Таврії численних представників візантійської богословської еліти та майстрів іконотворення. Побудовано монастирі, де діяли іконописні

майстерні. Старі майстри виховали покоління талановитої молоді. Започатковано творення ікон нового духовно-емоційного змісту, до якого належать мистецькі здобутки корсунського іконопису.

Склалися передумови, коли вперше в історії українського мистецтва виник винятковий феномен — *ікона*. На наших землях ікона з'явилася в період розквіту християнства, ймовірно, у IV–V ст. і стала об'єктом глибокої шани та поклоніння. Однак період “витоптаної культури” нічого не зберіг. Може бути мова про ікони лише на підставі кінцевого етапу іконоборства, якому передував тривалий історичний процес — від половини VIII до кінця X ст.

Період, про який йдеться, становить апогей візантійського мистецтва і культури, що не має аналогів у тисячолітньому існуванні цієї держави. Хронологічно для Візантії — це 843–1204 рр., тобто кінець іконоборства і захоплення Константинополя хрестоносцями. Тоді державою керували видатні імператори, полководці, політики, інтелектуали, прихильники науки та мистецтва. Візантія здійснювала численні політичні завоювання, майже поновлюючи кордони періоду Юстиніана I (VI ст.). Відомими імператорами того часу були Василій I (865–886) і Василій II (976–1025), котрий значно розширив кордони держави. Величезна держава існувала з єдиною християнською релігією, заснованою на елліністичній культурі. В період так званого Македонського Відродження державу очолив видатний учений-історик Константин Багрянородний, при дворі якого охрестилася княгиня Ольга. Держави Візантія і Київська Русь тоді підтримували постійні зв'язки. Загальний культуротворчий ентузіазм, панівний у Візантії, не оминув і тодішніх теренів Півдня України (вони належали до складу Візантійської імперії). Дієвість церковних закладів збільшилася, зокрема у X–XII століттях.

Найдавніша мініатюра зі зображенням княгині Ольги на прийомі у Константина Багрянородного відома за Хронікою Іоанна Скилиці (Національна бібліотека, Мадрид). Досліджуючи рукопис, візантолог Н.Кондаков виявив цю єдину візантійську мініатюру із зображенням Ольги у Царграді. Мініатюра у Хроніці має назву “Архонтеса русів, жона Ельга, яка прийшла до царя Константина і була охрещена”. Дія відбувається у палаці. Праворуч зображений Константин VII на золотому троні, одягнутий у пурпурову *мантію-хламиду*, на голові — прямокутна *стелма-корона*, у правій руці — скіпетр із хрестом зверху, ліва — витягнута у бік Ольги. Княгиня стоїть перед царем, схрестивши руки на грудях, як і всі присутні. Вона одягнута у мантію, голову покриває біла *хустка-мафорій*, що спадає на плечі; над головою — грецький напис “*Ольга*”, зроблений пурпуровим чорнилом. Поруч із княгинею — *зоста-патрикя* (приставлена до неї чиновниця найвищого рангу), її голову також покриває біла хустка, а крій сукні інший, ніж у Ольги. Ліворуч під аркою — почет Ольги; всі мають довгий одяг, шапки із хутра (білі напівсферичні головні убори). Палац зображено у вигляді аркади, перекритої двосхилим дахом; до палацу (ліворуч) прилягають дві вежі, праворуч розміщено інші прибудови (Висоцький, 1991, с. 40–41). Фреска із зображенням княгині Ольги на прийомі у візантійського імператора Константина VI Багрянородного розміщена в Софійському соборі Києва. (Додаток 1, іл. 49).

Виникла певна творча співдружність між монастирськими майстернями та майстернями при храмах, які об'єднували фахівців монументального, фрескового і станкового живопису, мозаїки, різьби по дереву й каменю, лиття в різних металах, виробництві дзвонів тощо. Пізніші століття не зберегли величавих мистецьких пам'яток того часу. Простежуються наслідки періоду так званої витоптаної культури. Корсунь доценту зруйнували татари-монголи

1299 р. Долучився до цього й російський царизм XVIII ст., коли руїни споруд античного міста були розібрані на матеріал для будівництва м. Севастополя.

Дослідники мистецтва XX ст. звернули увагу на такий факт: київські ікони, датовані XI–XII ст., монументальний живопис того часу — фрески і мозаїки мають у своїй поглибленій стилістиці багато спільного. З одного боку, це об'єднує їх в окрему творчу стильову групу, з іншого — живопис із такими стилістичними прикметами не зустрічається серед творів Константинополя, Афін, Болгарії, Балкан та ін. Прикладом може бути так зване Устюзьке Благовіщення — шедевр київської школи княжої доби, якому властиві винятково духовна глибина, естетична витонченість, вишуканість кольору і композиції. Ця велика за розміром ікона, ймовірно, була колись палладіумом, що охороняв церкву над Золотими Воротами Києва; а після пограбування церкви як “продана річ мандрувала по великих центральних та периферійних храмах Русі”. За легендою, ікона знаходилась у Великому Устюзі (звідси й назва “Устюзьке”). Згідно з архівними даними, ікону перевезено до Москви із Юр'ївського монастиря в Новгороді. Один із документів XVI ст. засвідчував, що ікона — “малярство корсунське, а як була принесеною із Корсуня тому років п'ятсот і більше”. Тобто ікона має давню адресу — вона походить із Корсуня (Салтиков, 1980). Давній документ про походження ікони був використаний у суперечці дяка Висковатого з митрополитом Макарієм як аргумент у тодішній гостроконфліктній ситуації XVI ст., а визначення — “малярство корсунське” було для того часу незаперечним.

Безліч ікон потрапило в різні регіони України ще в трагічний період іконоборства, коли в Тавриді опинилася значна група ченців-іконописців та шанувальників ікон.

Період іконоборства у Візантії закінчився 843 р., монастирське життя у Корсуні (Корчеську) та Сурожі продовжувалось. Старі майстри навчали молодих мистецтву. Змінювалися покоління християн і в Києві (у IX ст. охрестилися князь Аскольд, княгиня Ольга, як уже згадувалося, а згодом князь Володимир). Відійшов у далеке минуле період іконоборства. На Півдні України залишилась корсунська школа сакрального мистецтва. Представників цієї школи свого часу запросив Володимир прикрашати фресками та мозаїками Десятинну церкву; різьбярів з мармуру — різьбити капітелі та саркофаги цього “мармурного” собору. З Києвом були пов'язані не майстри мистецтва Константинополя, а мистецтва Корсуня всіх профілів і спеціальностей. Коли у 80-х роках IX ст. Корсунь відвідав один із творців кирилиці — Костянтин-Кирило Філософ, він знайшов переклад алфавіту “руськими письменами”: Псалтир і Євангеліє у Корсуні, ймовірно, розповсюджувались серед адресатів і в церковному середовищі, де могли перебувати й русичі, котрі займались іконописом, як і більшість монахів. Унікальне сакральне мистецтво монастирів Тавриди X–XII ст. належить до мистецтва світового рівня.

Ми не можемо визначити точно, коли створено шедеври київського малярства XI ст. Нема жодної гарантії, що ці твори не намальовані раніше і що Володимир не транспортував їх із Корсуня. Сьогодні про малярство “корсунських” іконописців можемо говорити лише на підставі декількох збережених творів. З-поміж них — фрагменти фресок Десятинної церкви Устюзького Благовіщення, Нерукотворного Спаса, “Ангела Золоте Волосся” і півфігурної ікони св. Георгія. Особливе місце належить виконаному рельєфно у дереві, поліхромованому та позолоченому образу св. Георгія. Ікону виявили 1965 р. у господарських складських приміщеннях Маріупольського музею відомі дослідники давньоукраїнського мистецтва — Григорій Логвин і Лада Міляєва. Згодом вони

здійснили опис усієї пам'ятки (Міляєва, Логвин, 1970). Маріупольську знахідку досліджують інші вчені (Пуцко, 1971).

Рельєф св. Георгія із Маріуполя — твір талановитого художника. Ікона-рельєф — повнофігурне зображення св. Георгія у вигляді воїна в центрі та двох бокових вертикальних колонок із сценами життя святого. Застосовано два види рельєфних скорочень; центральна частина — типовий, античного зразка рельєф із активно поглибленим тлом, бокові житійні сцени створені в техніці плоского барельєфа. Стояча фігура св. Георгія-воїна виконана високофахово, із тонким володінням засобами античного мистецтва класичного періоду. Тут застосовані поліклетовський канон пропорцій і баланс фігури. Фігура стоїть у вільній розслабленій позі; з тонким розумінням пластики збалансований торс, органічно із торсом розставлені руки, точно на спіральній осі фігури встановлена шия. (Додаток 1, іл. 50). Це рідкісний випадок такого тонкого академічного класичного рисунка в іконописній подачі образу християнського персонажу — чинника, на який у той час уже мало звертали увагу. Мистецтвознавець Андрій Грабар (французький візантиніст українського походження) висловив думку, що автором цього рельєфу доцільно вважати майстра, котрий представляє визначний мистецький центр. Саме таким і був корсунський мистецький осередок, витоки якого сягають періоду іконоборства на Півдні України. Стосовно датування твору, то можна було б погодитись із початком XI ст., а якщо взяти до уваги ідеальну збереженість традицій класичної пластики, аналогів яким важко віднайти в цей період, — то, ймовірно, і значно раніше.

Період IX–XII ст. — свідчення активного поширення християнства, що безперечно, зумовлювалось потребою в іконах. Адже без них було неможливе відправлення християнських богослужінь. Корсунський, або руський, іконопис поширився на Балканах, просторах Великої Моравії і, очевидно, Київської Русі, зокрема після хрещення 988 р. Основна тема малярства корсунської школи — образ Божества чи образи божественних святих. Щоб охарактеризувати витоки цієї школи, її генезу, необхідно звертатися не до періоду охрещення Русі князем Володимиром, а до періоду іконоборства та розвитку монастирського життя Таврії після 843 р.

В іконописних майстернях монастирів періоду іконоборства масово зосереджувалась візантійська іконопоклонна, інтелектуальна й іконописна еліта. Такого численного зібрання високого рівня талановитих особистостей в окремому регіоні Візантійська імперія ще не бачила. Висококваліфіковані майстри мали змогу надавати необхідну художню підготовку молодим послухникам. Тут були ідеальні умови для виховання поколінь митців корсунської школи. Не виключено, що цей досвід у X–XI ст. був перейнятий Києво-Печерською лаврою (здаймо живописця Алімпія). Навіть на підставі збережених у Києві “корсунських” ікон можна уявити, як виглядала ідейно-естетична та філософсько-богословська естетика духовних настанов цієї школи. Монастирська школа того часу діяла на теоретичних положеннях, які обґрунтував Феодор Студит. У період іконоборства він встановив зв'язки із Таврією та переконував монастирську владу приймати численних емігрантів зі столиці, а там будувати нові монастирі. З юності митці виховувались на традиціях медитацій, тобто внутрішнього бачення Божества, що розвивало здатність до іконописного малярства.

Зберігається декілька фрагментів фрескового розпису Десятинної церкви у Києві. Найбільш високомистецький із них — зображення очей молодого святого чи ангела. Якщо зіставляти його з очима півфігурного св. Юрія з Московського Кремля, то можемо допустити, що це — фрагмент фрескового зображення св. Юрія. Незважаючи на фрагментарність цієї пам'ятки, її слід вважати пам'ят-

кою світового мистецтва, твором геніального художника. Закладена у творі експресія не має аналогів у мистецтві простору візантійських впливів. Цікаво, що тут простежуються форми елліністичного характеру, але іншого прикладу такої тонкої висублімованості більше ніде не трапляється.

На наш погляд, ікони корсунського походження були в храмах, які існували у Києві ще при Аскольдовому хрещенні 860 р. Ці ікони могли бути придбані в одному з монастирів Таврії чи навіть Корсуні. Відомо, що 955 р. княгиня Ольга прийняла християнство у Константинополі, де існувала церква святого пророка Іллі, своєрідного “двійника” слов'янського Бога Перуна. Польський історик Генрих Ловмянський у монументальній праці “Початки Польщі” (т. 4) подав відомості про діяльність німецького місіонера Адальберта, який одночасно поширював християнство серед язичників і боровся проти християн, прихильників східного обряду. Це трапилось близько середини X ст. на теренах Чехії та Моравії. В історії Польщі Адальберт дістав ім'я св. Войцеха. Саме він охрестив Польщу 966 р., південь якої (тобто Вісліци, Краків, Сандомир) охрещено в межах місії св. Кирила і Мефодія. З давньої хроніки відомо, що Войцех “...знищив правдиву віру і відкинув руське письмо, і запровадив письмо латинське і віру, і попалив ікони правдивої віри, а єпископів і пресвітерів посік, а інших розігнав”. Визначення “руські ікони” допускає думку, що іконописці, які, ймовірно, походили з Корсуна, вже у той час малювали на Русі ікони для релігійних потреб християнських угруповань. Це могли бути корсунські ікони, що потрапили на Захід за посередництвом Києва.

Корсунська церква, подібно до готської чи тмутараканської єпархій, творила своєрідну автокефалію і підпорядковувалась єрусалимському патріархові. Коли Володимирові був потрібний духовний наставник для Десятинної церкви у Києві, то він призначив ним Анастаса Корсунянина, простого просвітера і священника з Корсуна. Корсунянин проводив богослужіння і розпорядився, щоб узяти із Корсуна для церкви ікони, літургічні посудини та хрести. Ці згадані літописцем реліквії утворювали священну основу київських храмів періоду князювання Володимира Великого.

Організація релігійно-церковного життя Київської Русі — своєрідне продовження Корсунського походу Володимира. Саме у храмі Пресвятої Богородиці зберігалися захоплені Володимиром у Корсунському поході “мощі святого Климента і Фіва, учня його, посуд церковний та ікони” (Літопис руський, 1989, с. 65). Відомо, що Анастас Корсунянин відав фінансовим управлінням храму. Йдеться про *десятину*, що князь відпускав на утримання всього давньоруського духовенства.

Корсунська церковна традиція у Києві була достатньо сильною. Це не відкидало можливості, що Анастас Корсунянин, котрий так припав до вподоби князеві Володимирові, знав руську мову, грамоту “корсунських писем” і був русичем за походженням. Безсумнівно, серед групи духовенства із Корсуна були священники чи інокі, прекрасні спеціалісти у галузі сакрального мистецтва.


Історичний факт налагодження церковних і мистецьких зв'язків Києва із Корсунем у X ст. важко переоцінити, оскільки виник духовний діалог з тогочасним релігійним і мистецьким творчим осередком — найвідомішим у Візантійському культурному просторі після ліквідації іконоборства.



Розділ II

МИСТЕЦТВО КИЇВСЬКОЇ РУСИ (IX–XIII ст.)

2.1. Християнський світогляд і духовність людини

 Становлення світогляду українського народу, незважаючи на суперечливість цього процесу, загалом здійснювалося в руслі світових закономірностей історичного розвитку духовної культури: від міфології до релігії і філософії.

У давньоруський період простежуються тенденції творчої рецепції світової інтелектуальної традиції, зокрема античної, візантійської, середземноморської, південнослов'янської культур на ґрунті культури автохтонної. І саме християнство актуалізує використання світового художньо-культурного досвіду в духовному розвитку Київської Русі.

Своєрідний синтез теоретичного аналізу проблеми людини в античності, де домінувало язичництво як світоглядна система, становить філософія неоплатонізму.

В процесі християнізації Русі простежується наслідування окремих язичницьких культів і форм обрядовості (молитва, хрещення, причастя). З поширенням християнства зросло значення книжного знання. Відповідно до філософських засад неоплатонізму в його християнському вимірі (Середньовіччя) утверджується відмінна від античності християнська модель розуміння світу, людини і мистецтва. *Світ* сприймався як відкрита Книга, а *Книга* як Світ, розумно влаштований Творцем.

Середньовічна теологія суттєво змінила античні уявлення про людину. За Арістотелем, людина — це особистість, котрій притаманні дух, розум (розумна душа), здатність до суспільного життя.

Досліджуючи античну спадщину, вчені-філологи зазначали, що греки у характеристиці особистості надавали методологічного значення терміну *соматизм* (грец. *sōma* — тіло). “У терміні *sōma*, — пише А.Тахо-Годі, — незважаючи на значну розвиненість античної людини, її багатоманітні суспільні і приватні функції, виражена основна тенденція — властиве для античної Греції надзвичайно цілеспрямоване, матеріально-предметне розуміння богів, космосу, природи, всієї сукупності інтелектуального і морального життя людської особистості” (Тахо-Годі, 1971).

Визначальними естетичними ознаками людини греки вважали досконалу і гармонійну тілесність. В античності панувала абсолютизація чуттєво-естетичної форми, що зумовило увагу до гімнастики, провідне становище мистецтва скульптури, розвиток скульптурного мислення.

Найголовнішим досягненням античного світобачення було вчення про людину як мікрокосм (малий світ), що відображає макрокосм (великий світ). Саме таке розуміння людини суперечило вірі як і ідеї творіння.

Середньовічна теологія прагнула пристосувати античні погляди на людину до потреб християнства, християнського розуміння ієрархічності й символічності світу. Середньовічні уявлення про людину-мікрокосм як подобу макрокосму-Всесвіту мають певний онтологічний відтінок, що пов'язано з проблемою улаштування людини: людина мислилась як сукупність ієрархічних рядів.

З іншого погляду, поняттю мікрокосму надавалося значення символу, що відображає світ надприродних речей: людина постає символом Боголюдини — Ісуса. Таке розуміння мікрокосму характерне для Августина, Еріугени й інших мислителів. Наприклад, на думку Еріугени, мікрокосм має гносеологічний сенс, а в людську природу вкладено поняття про всі сотворені речі. Керуючись засадами христології, Еріугена довів, що внаслідок гріхопадіння стає неможливим правильне відображення світу сучасною людиною (у гносеологічному розумінні).

Християнству властиві дві основні тенденції трактування людини. За однією, *людина розглядається істотою і земною, і божественною*, вона поєднує ці дві іпостасі як *істота тілесно-духовна*. За іншою, *людина — тільки земна, гріховна істота*, її фізичне тіло лише тимчасова оболонка, в якій перебуває безсмертна душа (Яковлев, 1972, с. 168).

Перша тенденція домінує у східному (візантійському) християнстві й загалом православ'ї. Вона відчутно вплинула на мистецтво православних народів, де людина вважається духовно-тілесною істотою, в її образі виявляється глибока духовність, поєднується ідеальне й фізичне буття. Тут немає місця для відвертого натуралізму.

До визначних художніх пам'яток VII ст. належать мозаїки церкви св. Дмитрія в Салоніках (629–643). Тут відчувається певний зв'язок із художніми тенденціями попереднього століття. Композиція мозаїчного зображення ще підкреслено схематична; фігури розміщено строго фронтально. В лініях, що стеляться по поверхні стіни та створюють графічну основу мозаїки, вмонтовано кубики смальти. І саме ця графічна основа оздоблена витончено живописним візерунком. Переходи легких і ніжних фарб пом'якшують жорсткий рисунок. Загальну легкість сприйняття мозаїчного зображення особливо підсилює голубе тло за головами св. Дмитрія, засновника церкви Леонтія та єпископа Іоанна (він відбудував церкву близько 634 р.); голубе тло, значно згущене навколо золотого німба св.Дмитрія, набуває прозорості й розрідженості з боків. Домінує біло-голуба тональність одягу св. Дмитрія і зеленувато-жовта одягу Леонтія й Іоанна, водночас простежується розмаїття кольорових взаємопереходів. У складках одягу Іоанна виявляються світло-зелені, сині, пурпурні, рожеві відтінки. Відтак смужки складок одягу, що ніби спадають зверху вниз, утворюють не паралельні лінії, а майже невловимі зміни кольорової гами. Виникає ніби легкий прошарок, своєрідний синтез кольорів і повітря, точніше ефіру, що не досягається візуально, а радше відчувається уявною витончено естетичною сферою, яка огортає чинний задум композиції. На іншому фрагменті мозаїки зображено св. Дмитрія з дітьми. Тут обличчя св. Дмитрія ніжно-рожеве, завитки волосся викладено смальтою синього, червоного, зеленого, жовтого кольорів. (Додаток 2, іл. 51, 52).

Мозаїка церкви св. Дмитрія засвідчує, що абстрактна дисциплінарна ідея, пріоритетна для живопису VI ст., ґрунтована на імператорському етикеті, певною мірою пом'якшена. Внутрішній зміст творів мистецтва долає межі офіційних ідей і набуває особистісно-емоційного звучання. Тобто духовний смисл мистецтва вже не вимірюється пафосом гігантської Візантійської імперії. Тема “абсолютної ідеї” трансформується через динаміку почуттів, і в цьому вияви-

лись соціально-історичні і художні зрушення VII ст. (Полевой, 1973; Девід Талбот Райс, 2002).

Друга тенденція характерна для західного християнства, особливо католицизму. Відповідно у мистецтві виявлялася зневага до тілесності людини, припинувалася людська плоть, поширювалися натуралістичні зображення фізичних страждань людини.

У 1124 р. католицький теолог-містик Бернард Клервоський (1090–1153) критикував фігурне оздоблення церков за “впорядковане потворство”, зображення кількох постатей з однією головою або декількох голів на одному тілі. Він зазначив, що багатоманітність вигадливих форм відволікає людину від осмислення заповідей Божих. Часто язичників зображали з головами собак або з вухами, подібними до крил. На рельєфі церкви св. Магдалини у Везелі Христа зображено в центрі, на троні, головою він ніби розриває внутрішню півкруглу сферу, а розташований нижче Іоанн Хреститель підносить над двірцевою перемичкою. Христос символічно простягає руки до апостолів. Виникає відчуття променів, які сходять з його пальців і спрямовують апостолів на проповідь серед язичників.

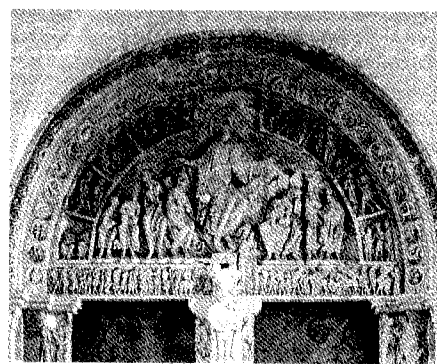
Давньоруські мислителі, використовуючи вчення Псевдо-Діонісія Ареопіта, намагалися адаптувати християнство на засадах класичної античної філософії та неоплатонізму, аналізуючи основні засади буття і місця людини в ньому. Філософсько-естетична система ареопагітичного спрямування з іманентним їй активним сприйняттям навколишнього світу сприяла прискореному розвитку давньоруської культури. Ареопагітичний спосіб філософствування, поєднання неоплатонізму та християнства актуалізують в давньоруській філософській думці тенденції гармонійно-оптимістичного світобачення. Постає необхідність гуманістичного осмислення сутності людини засобами мистецтва.

У давньоруському мистецтві простежується органічний зв'язок з християнською символікою. Тлумачення символу, його зміст і структура належать до філософсько-культурологічних проблем, пов'язаних із розумінням сутності самого мистецтва.

Символ (грец. *symbolon* — умовний знак, прикмета) — належить до категорій філософії, науки, мистецтва, психології. В науці символ (математика, логіка) означає те саме, що і *знак*. Символ у мистецтві — універсальна естетична категорія. Зміст символіки мистецтва розкривається у зіставленні з суміжними



1



2

53. Пластика у церквах XII ст. (Західна Європа):

1 — церква Пресвятої Віри. Конха. Фрагмент пластики на фронтоні. Паща Пекла;

2 — церква св. Магдалини у Везелі (Бургундія).

категоріями художнього образу, оскільки мистецтво підлягає психологічній інтерпретації.

Категорію символу досліджує загальна психологія. По-різному тлумачать знак психологічні теорії. Психоданаліз вважає знак-символ носієм підсвідомих проявів. З погляду символічного інтеракціонізму, *знак-символ* — носій соціальних відносин. *Інтеракціонізм* (лат. *interaction* — взаємодія, вплив одне на одного) — найпоширеніша теорія сучасної західної соціальної психології, яка всі соціально-психологічні процеси та явища зводить до впливу людей одне на одного, вбачаючи у цьому пояснення сутності, походження, розвитку міжособистісних відносин. На думку американського соціолога і психолога Дж. Міда (його праці становлять основу інтеракціонізму), соціальна взаємодія — це лише безпосередня комунікація (“обмін символами”).

У філософському розумінні *знак* передусім матеріальний предмет (явище), що постає представником іншого предмета, явища, процесу і використовується для збереження, засвоєння, передання інформації, знань.

Розрізняють знаки *мовні* (вони належать до певної знакової системи) і *немовні* (знаки копії, символи тощо).

Знаки-символи втілюють наочний образ і використовуються для вираження найбільш значущого, часто уявного змісту (наприклад, давньогрецька театральна маска використовується як символ сучасного театального мистецтва). Отже, символ — це водночас і образ (в аспекті знаковості), й знак з властивою йому невичерпністю і багатозначністю образу. Структура символу (предметний образ і глибинний зміст) покликана відтворити через окреме явище цілісний образ світу.

Тлумачення символу — своєрідна діалогічна форма знання. Смісл символу реально існує лише у межах людського спілкування. Функціонування діалогу як процесу осягнення символу обмежує суб'єктивний інтуїтивізм (перетворення діалогу в монолог) і поверховий раціоналізм (усунення діалогу задля удаваної об'єктивності) (Черепанова, 1996).

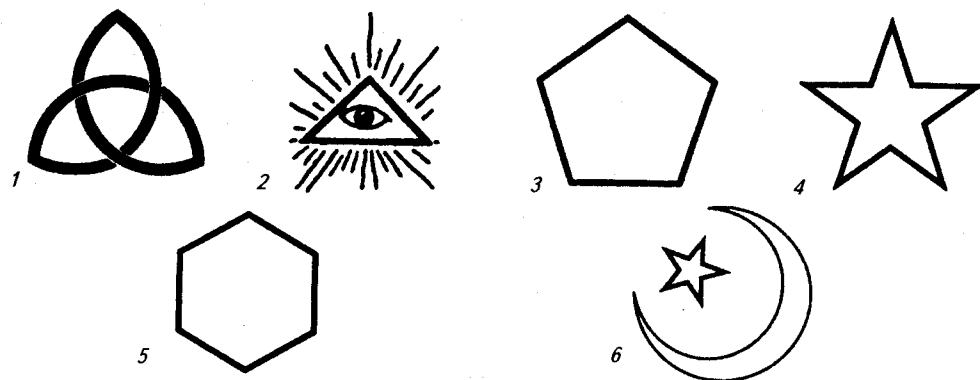
Закономірно постає питання про походження і наступність символу, взаємозв'язок символічного й історичного. Виникнення символу як художньо-релігійної структури сягає міфологічної свідомості, первісного мислення, з відповідною системою знаків (тотем, табу).

Фундаментальний внесок у дослідження ранніх форм релігії, міфології та їх значення у розвитку світових історико-культурних традицій зробили В. Вундт (1996), А. Голан (1994), К. Леві-Строс (2000), О. Лосев (1957), Є. Мелетинський (1976), Е. Тайлор (1989), С. Токарев (1990), В. Тернер (1983), Дж. Фрезер (1986).

Міфологічне світорозуміння передбачає тотожність символічної форми та її змісту, що унеможливило рефлексію щодо символу. Міфологія вплинула на всі сфери матеріального і духовного життя людей. Головна функція міфу — соціально-практична, спрямована на забезпечення соціально-психологічної цілісності колективу.

Кожний народ створює власну оригінальну міфологію, етнокультуру, виявляючи своєрідність ментально-психологічного світовідчуття (Войтович, 2002; Шилов, 2002).

У процесі історичного розвитку суспільства і мислення змінюється художня структура міфу. Виникають уявлення про богів і героїв у образах тварин (зооморфізм у давньоєгипетській міфології) або в образах людей (антропоморфізм у грецькій міфології). Від міфотворчості архаїчного періоду грецьку міфологію відрізняє чітка диференціація містичних (і фізичних) чинників та персонажів. Сутність грецьких богів виявляється у взаємодії культурно-історичних

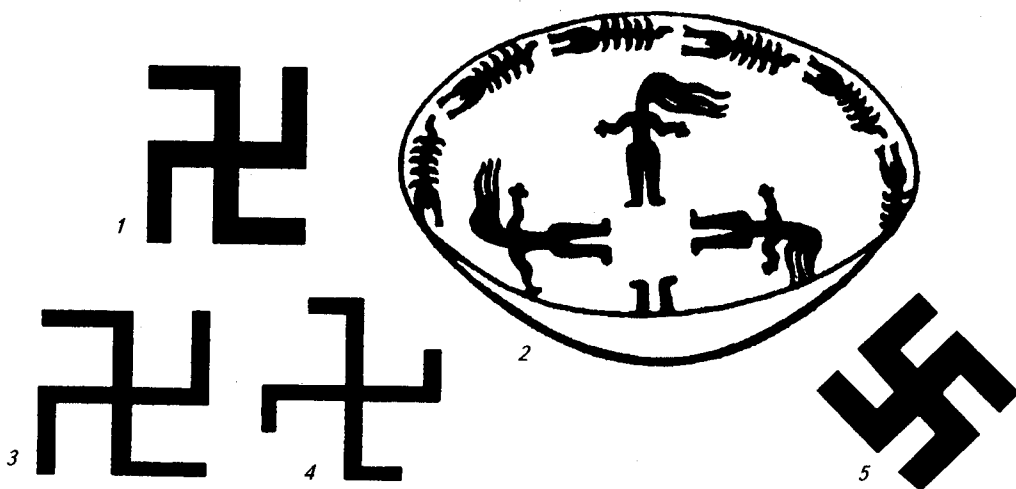


54. Символіка трикутника і зірки:

1 — трикутна зірка; 2 — трикутна зірка — біблійний знак, так зване всевидяче око; 3 — пентальфа, тобто п'ять букв "альфа", також символізує Трійцю; 4 — зірка із п'яти променів — символізує п'ять ран Спасителя; 5 — шість рівних трикутників — символізують шість днів світотворення; 6 — півмісяць і зірка.

традицій. Зокрема, в образі Зевса поєдналися персидські, вавилонські, мінойські, єгипетські традиції; простежується мінойське походження і Кроноса (батька Зевса). Міфологія кожного народу ґрунтується на певних соціальних підвалинах. Грецька міфологія витворювалась у період рабовласництва. Для її богів і героїв, загалом для Олімпу, характерна аристократичність.

Від прадавнини відомі різні схематичні рисунки (постать людини, птах, змії, голова бика та ін.), а також абстрактні зображення (трикутники і зірки, півмісяць, свастика, хрести тощо).



55. Свастика:

1 — символ родючості у різних культурах; 2 — зображення фігур у формі свастики на розписній тарелі. Передня Азія (дошумерська цивілізація); 3 — свастика антична; 4 — свастика Індії та Індокитаю (ХІХ ст.); 5 — свастика німецька, фашистський знак (у ХХ ст. свастика використана ідеологами нацизму).

Трикутники, фігури із трьох трикутників, трьох кутів або інших фігур, що пересікаються, — символізують Трійцю, існування Бога в трьох іпостасях.

Півмісяць у Давньому Єгипті символізував процвітання. Греки використовували півмісяць як один із атрибутів Діани — богині Олімпу; півмісяць у 339 р. до н.е. вважався символом Візантії, а Діана — покровителькою міста; 330 р. імператор Константин переіменував Візантію на Константинополь і оголосив покровителькою міста Діву Марію, її атрибутом як "цариці небесної" вважався півмісяць.

Свастика (санскр. swasti — процвітання, благодать) у різних культурах була символом родючості; кінці хреста означали стихії природи (вітер, дощ, вогонь, блискавку). В Японії свастика — символ довголіття і процвітання; Китаї — давній знак "фан", що вказує на чотири сторони світу, пізніше — символ безсмертя і нескінченності буття; свастика також священний символ буддизму і джайнізму. Ранні християни маскували під свастикою хрест, зображали свастику на надгробках. На теренах України свастика використовувалась у розписах кераміки культури Трипілля.

Хрест виконує охоронну і релігійну функцію у більшості культур від періоду неоліту. Як символічний орнаментальний мотив широко використовується у народному, в тому числі українському мистецтві. Хрест — символ Христа, християнської віри і церкви. В християнстві поширені два головні типи хреста — *латинський* і *грецький*.

У *латинському хресті* (сгux imissa) горизонтальна вісь співвідноситься із вертикальною як 1:3. Такий хрест як символ християнства поширений переважно на Заході; задовго до появи християнства символізував Бога у Греції та Китаї. Відомий також латинський хрест із зображенням розп'яття Христа; у католиків розп'яття поширені в побуті, лікарнях, школах.

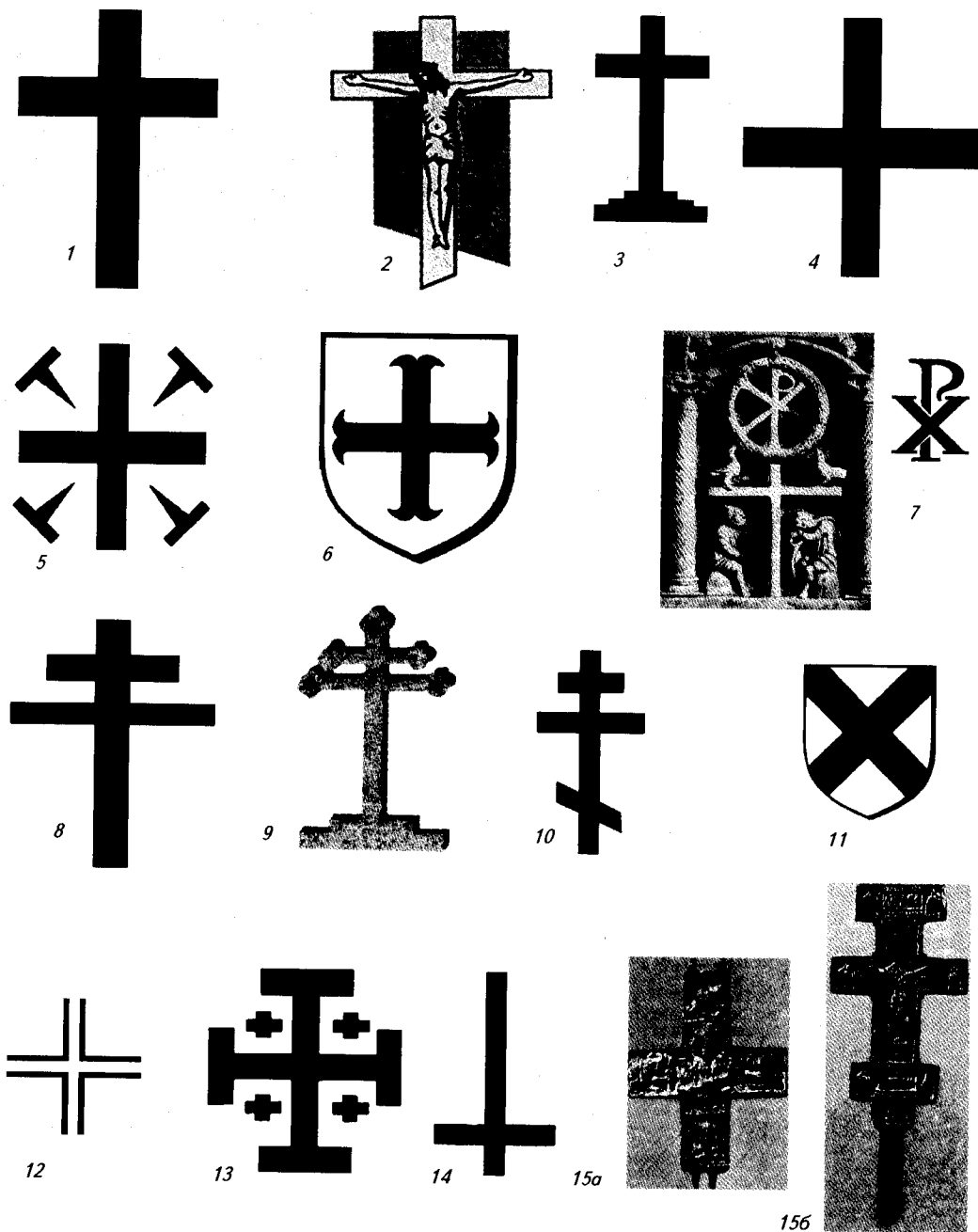
Хрест Голгофи — латинський хрест з трьома ступенями "сходження": Милосердя, Надії і Віри.

Грецький хрест (сгux quadrata): горизонтальна вісь пересікає вертикальну посередині, утворюючи квадрат. Такий найпростіший хрест від доісторичних часів відомий як символ Сонця і природних елементів — землі, води, повітря, вогню.

Серед інших видів хреста поширені: *хрест коптів* (належить коптській церкві в Єгипті), де чотири гвіздки — нагадування про розп'яття Христа; *якірний хрест*, що поєднує символи хреста і півмісяця, символізує народження Христа із тіла Диви Марії (її атрибутом, як уже згадувалося, вважався півмісяць). Віра для душі порівнюється з міцним якорем (спасіння на морі та у хвилини душевного неспокою). Ранні християни зображали якірний хрест на стінах катакомб. У християнстві якір символізує безпеку, надію, впевненість.

Монограма "*Хі-Ро*" вміщує дві перші літери імені Христа — Х і Р. Згідно з легендою, пророцтво ніби на повернуло імператора Константина до християнства, який обрав монограму своєю емблемою. Відтоді цей хрест має назву *хрест Константина*. Пізніше такий хрест функціонував як перший загальноприйнятий символ християнства.

Символом Православної церкви є *хрест Патріарха*; верхня переклада — це *titulus*, або дошка для напису "*Ісус Христос, Цар іудейський*". Хрест поширений на гербах архієпископів. *Хрест Страстей Господніх* — хрест Патріарха, споруджений на триступінчастій основі, що символізує три головні християнські чесноти: Віру, Надію, Любов. *Хрест православний, "Східний"*, або *хрест святого Лазаря* — символ Православної церкви у східному Середземномор'ї, Східній Європі та Росії. Верхня поперечна переклада має назву *titulus*, де



56. Символіка хреста:

1 — латинський хрест; 2 — латинський хрест із зображенням розп'яття Христа; 3 — хрест Голгофи; 4 — грецький хрест; 5 — хрест коптів; 6 — якірний хрест; 7 — монограма Христа. Рельєф саркофага. IV ст. Рим. Латеренський музей; 8 — хрест Патріарха; 9 — хрест Страстей Господніх; 10 — хрест православний, "Східний", або "Хрест святого Лазаря"; 11 — хрест святого Андрія; 12 — контурний хрест; 13 — Єрусалимський хрест (або хрест хрестоносців); 14 — хрест святого Петра; 15 — хрести українські: а) хрест-енколпійон із зображенням Христа у центрі (київський примірник, ймовірно X або XI ст.), б) дерев'яний хрест XV ст. (лицьова сторона).

написано ім'я (як і на хресті Патріарха), нижня — підставка для ніг. Є також *хрест святого Андрія* (сгux decussata). За легендою, св. Андрій був розп'ятий на хресті, що мав вигляд літери X. Із чотирьох грецьких літер "гамма" утворений *контурний хрест* (qammadion). Він символізує Христа як основоположника церкви.

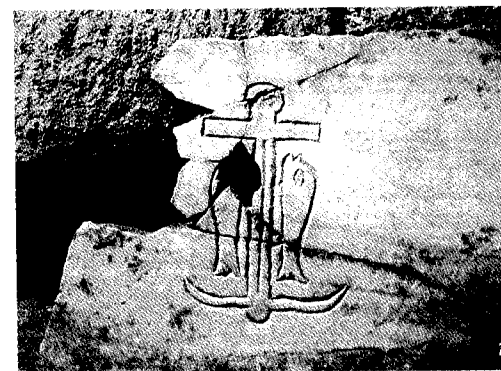
Єрусалимський хрест (або хрест хрестоносців) — це п'ять золотих хрестів на срібному тлі. Такий хрест використовував як герб Годдфруа Бульйонський — охоронець святої Гробниці та перший правитель Єрусалиму після звільнення міста від влади мусульман наприкінці Першого хрестового походу 1099 р.

Великий хрест символізує Христа. Чотири менші — чотирьох євангелістів, котрі поширювали вчення Христа на чотири сторони світу; п'ять хрестів сукупно символізують рани Христа.

Один із символів св. Петра, розп'ятого головою вниз в Римі (за часів Нерона), є *хрест св. Петра*.

Як давні християнські символи використовуються якір і знак риби. Вода як середовище існування риб асоціюється із хрещенням. Культ риби поширений в язичництві, зокрема у грецькому та сирійському ареалі (шанування рибних божеств, принесення риб в жертву тощо). Ці культу наслідувало християнство (християнська символіка риби укорінена в іудействі). Іноді на зображеннях риба несе на собі *корабель* — символ християнської церкви. В ранньохристиянських катакомбах зустрічається зображення риби, на спині якої — кошик з хлібом і червоним вином — символ Христа і його Євхаристії (причастя).

Давнім атрибутом іудейського вівтаря вважається *менора* — семисвічний золотий світильник. За легендою, першу менору Господь сам вручив Мойсею.



57. Давні християнські символи:

- 1 — хрест, якір і знак риби;
2 — голуб, якір і хрест. Катакомби Пріскілли. Рим;
3 — грецьке слово *ichthys* — "риба", складено із початкових літер грецьких слів у значенні "Ісус Христос, Син Божий, Спаситель";
4 — зображення риби, що несе на собі корабель.



58. Іудейська символічна мозаїка із семисвічником. Синагога Хаммат. IV ст.

Менора стояла в Єрусалимському храмі. Згідно з описом біблійної книги “Вихід”, світильник повинен бути “чеканий”, стебло його, гілки, чашечки, яблука і квіти мають виходити з нього. Шість гілок повинні виходити з його боків: три гілки світильника з одного боку і три гілки світильника — з іншого; “три чашечки навподіб мигдальної квітки, з яблуком і квітами, мають бути на одній гілці і три чашечки навподіб мигдальної квітки на другій гілці, з яблуком і квітами: так на всіх шести гілках, що виходять із світильника; а на стеблі світильника мають бути чотири чашечки на подобу мигдальної квітки з яблуками і квітами; в шести гілок, що виходять із стебла світильника, яблуко під двома гілками його, і яблуко під другими двома гілками його, і яблуко під третіми гілками його”. На виготовлення такого семисвічника (висотою близько 120–130 см) витрачали понад 100 кг золота. Зображали менору на амулетах, культових предметах, надгробних пам’ятках.

Поширення християнства має методологічне значення для дослідження мистецького феномена Північного Причорномор’я на завершальному етапі його античної історії. Йдеться передусім про Херсонес, який у XIX–на початку XX ст. вважався “колискою християнства на Русі”. За свідченням літописців, у Херсонесі (Херсоні, Корсуні) відбулося хрещення давньоруської дружини і князя Володимира, канонізованого Православною церквою. Аналізуючи численні наукові джерела й археологічні пам’ятки, вчені зазначають, що “відсутність у некрополі другої половини IV–початку V ст. специфічних рис поховального обряду і речей із збереженням християнських символів свідчить про наявність в історії Херсонесу перехідного періоду від язичництва до християнства. Для нього була характерною язичницько-християнська символіка, використання християнами язичницьких символів і відсутність будь-яких виключно християнських рис у надгробках та інвентарі могил. Яскравою пам’яткою, що характеризує цей період у Херсонесі, є надгробок V ст. із зображенням розетки, вписаної у коло. Цей надгробок, безперечно, відбиває традиції античних надгробних рельєфів. Однак у ньому розетка (що було цілком ясно для посвячених) уже символізувала чотирикінцевий хрест, який у колі означав символ християнських увлень про вічність, безсмертя і спасіння” (Зубар, 2000, с. 213, 217).

Згідно з історичними джерелами, символіка хреста у християн, порівняно з іншими традиціями, простежується дещо пізніше (Нейхардт, 1960). Найдавніше зображення розп’яття Христа (як сформований тип розп’яття) вперше вміщує Чотириєвангеліє Раввулі 586 р. (Пайкова, 1987). На виявлених у Херсонесі й Південно-Західній Тавриді ранніх християнських надгробках переважно вирізьблювались чотирипелюсткові розетки, вписані в коло, тобто сти-



61. Святі Петро і Павло з хрестом. Рельєф на ранньохристиянській стелі. Нарбонна. IV ст.

лізовані символи хреста. За наявними історичними даними, хрест як атрибут херсонеських і загалом кримських християнських надгробків простежується не раніше IV–V ст. (Зубар, 2000, с. 224).

На теренах України відомі хрести різного виду: грецькі, римські, п’яти-, семи-, восьмиконечні з півмісяцем, прямою чи скісною долішньою поперечками та вишуканим оздобленням. Від X ст. особливо поширилися хрести з поперечками під прямим кутом. На давніх українських церквах відсутні хрести зі скісною долішньою поперечкою. Такі хрести характерні для пізніших церковних споруд XV ст., що підтверджує московські впливи чи спробу наголосити на відмінності від латинського обряду (зокрема, на Лемківщині). Символіка хреста ґрунтовно висвітлена в українознавчих джерелах (О.Гуцало, 1921; В.Свенціцька, 1939; І.Огієнко, 1951; В.Щербаківський, 1951; о. І.Гузар, І.Коровицький, 2000; В.Овсійчук, Д.Кривавич, 2000). Вченими досліджено хрест як цілісне художнє явище в українському мистецтві. Проаналізовано понад 300 унікальних творів-хрестів, ретроспектива яких охоплює майже тисячу років: від стародавніх кам’яного і металевих хрестиків IX–X ст. — до найновішого твору, напрестольного хреста, виготовленого близько 1994 року. (Хрест в українському мистецтві: Каталог виставки. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996. — 28 с.).

Для християнської символіки характерні запозичення із давньосхідної та грецької міфології й пов’язаної з ними іконографії. Проте в своїй ортодоксії християнство всіляко відмежовувалося від античності.

У Символі Віри* (православ’ї та католицизмі) сформульовані основні положення християнства, вчення про триєдиного Бога: *Бог-Отець, Бог-Син, Бог-Дух Святий*. Питання про те, був Христос лише силою Бога чи мав божественну природу, зацікавлювало все ранньохристиянське мистецтво. Для вираження нового віровчення у символах-знаках створювались образні аналоги: *око, агнець, голуб*. У давньому світі голуб означав невинність і покірність, тому його вважали символом Христа і зішестя на нього Святого Духа. Зображення голуба на живописних мозаїках і рельєфах символізує членів християнських общин, апостолів, а також душу людини, звільнену від оков тіла (“клітки”). У церквах символічне значення голуба підсилено низхідним світлом. (Додаток 2, іл. 59, 60, 62–64).

Відповідно до твердження отців церкви, що “Бог промовляє багатомовно та багатозначно”, створювалася символіка — *реальна й умоглядна (абстрактна)*. Прикладом умоглядної (абстрактної) символіки є *символіка світла*, яка набула у християнстві особливого естетичного значення. Історична традиція світла, що сходить від солярного божества, сягає найглибших шарів східної та античної міфології. “Батько християнства”, іудейсько-елліністичний філософ Філон Александрійський (бл. 21 р. до н.е.–41 р. н.е.) трактував Бога першоосновою, яка несе світло або “духовне Сонце”, втіленням абсолютного добра, знання, краси.

Світле начало в античній культурі пов’язане з образом сонцяяного Аполлона, носія знання та розуму. Пізньоантична традиція з її спрямованістю до містики трансформує цей антропоморфний символ, вилучає з нього образ богочолодини і перетворює у містичний символ божественно-прекрасного (Яковлев, 1972, с. 70–72).

* Символ Віри — визнання (сповідання) християнської віри; з декількох давніх сповідань тепер загальноприйнятий текст Символу Віри, схвалений на Нікейському (325) і Константинопольському (381) Вселенських Соборах, починається словом “Вірую...”



65. Августин читає свою книгу "Про град Божий". Мініатюра другої половини XV ст. Королівська бібліотека Бельгії. Брюссель.

Неоплатонізм утвердив розуміння краси як світла сонця, зірниць, блиск золота.

Духовну сутність античної культурно-мистецької спадщини одним із перших визнав Августин Аврелій (354–430) — видатний теоретик Середньовіччя, християнський теолог, представник західної патристики. Його світогляд характеризує глибока ідейна еволюція — від захоплення маніхейством* і скептицизмом до визнання християнства та проповідування аскетизму.

В автобіографічній праці "Сповідь" Августин зазначав, що античне мистецтво, зокрема пластика античної скульптури, поезія, музика викликають у нього глибокі земні почуття. Водночас він наголосив на важливості божественної благодаті, яка власне і рятує людину від земної гріховності. Усвідомлюючи неможливість повного заперечення *краси* цього світу (адже Бог створив

його прекрасним), Августин у пошуках виходу з такого протиріччя звернувся до теорій прекрасного, розроблених піфагорейцями та неоплатоніками. Використовуючи досвід піфагорейців, він визначив *красу* як *гармонію і порядок*, прагнув виразити *красу* числовими пропорціями, вбачаючи їх в архітектурі та музиці, отже, намагався пристосувати ці мистецтва до християнського культу.

В контексті традицій неоплатонізму Августин трактував *красу* як *світло*. Світлоносність *краси*, спорідненість світла з душею віруючої людини він визнав головними ознаками християнського віровчення.

Краса-світло втілюється у середньовічних церковних мозаїках, вітражах, окладах ікон тощо. Однак на відміну від Платона і засновника неоплатонізму Плотіна, котрі найвищою красою визнали ідею, Августин найвищою красою визнав Бога. Так виникла відома августинівська традиція, яка земну *красу* розглядала лише відблиском божественної. Августин остаточно утвердив у християнстві неоплатонівську ідею гріховності тілесного буття людини.

Містичний історизм Августина, зокрема його положення про церкву як "град Божий", заперечив Псевдо-Діонісій Ареопагіт, християнський мислитель кінця V–початку VI ст. Для Ареопагіта церква — ідеальна людська спільнота, світова ієрархія людей, котрі безпосередньо продовжують ієрархію ангелів, своєрідне відображення позаземного чистого світла у чистих дзеркалах, що передають промінь одне одному. Розроблена Ареопагітом система естетичного сприйняття світу як ієрархії сяючого світла спричинила всеохоплюючий вплив на середньовічну культуру.

У християнській символіці *золото* — це передусім матеріальний носій світла, уречевлена божественна осяйність, оскільки вважається чистим і нетлін-

* *Маніхейство* — релігійно-філософське вчення, що виникло на Близькому Сході у III ст. як синтез халдейсько-вавилонських, перських та християнських міфів. Заснування приписують перському філософові Мані (бл. 216–277), звідки походить і назва. Основний зміст маніхейства становить песимістичне вчення про одвічність та непереборність зла, непримиренну боротьбу двох начал світу — божественного (світла) і диявольського (темряви).

ним, як чистим і нетлінним є божественний дух (Аверінцев, 1973, с. 48–50). Божественне світло — водночас сяючий німб навколо голови Бога-Отця, Христа, Богородиці, святих. Німецький вчений Альберт Магнус (Великий) обґрунтував 12 символічних позначень Богородиці, пов'язаних із сонячним світлом.

Поряд із золотом носієм божественного начала вважається *скло*, що пропускає божественне світло. Такий символ світлоносної речовини зберігає значущість для всієї християнської традиції, однак по-різному матеріалізується у церковному мистецтві Візантії та Заходу. Мозаїка* домінує у Візантії, на Заході поширюється вітраж**. У мозаїці скло смальти*** і блиск золота непрозорі, у вітражі переважає прозорість скла (Аверінцев, 1973). Звідси особлива урочистість цих творів монументально-декоративно-художнього оздоблення інтер'єрів середньовічних храмів. (Додаток 2, іл. 66).

Мислення символами властиве різним сферам духовної культури — релігії, мистецтва, літератури тощо. Мислення символами — важлива ознака менталітету. Цікава етимологія слова "*символ*". Для греків "*символ*" — передусім знак подяки у вигляді двох половинок предмета, поділених між двома людьми, своєрідний знак угоди (договору). З цього погляду символ — ніби натяк на втрачену єдність і нагадування про вищу реальність — цілісність світу.

Оригінальну концепцію платонізму обґрунтував О.Лосев. У фундаментальній праці "Начерки античного символізму і міфології" він розглянув античність як *єдиний культурний тип*, рецепцію античності європейською культурою, зокрема погляди Шеллінга. На думку Шеллінга, сутність еллінського язичництва полягає в тому, що символ (як тотожність ідеального і реального) здійснюється *реальними* засобами, а в християнстві — *ідеальними*. Для язичництва суттєве реальне, кінечне; його символіка здійснюється у сфері реального, кінечного. Натомість для християнства суттєве ідеальне, безкінечне, і його символіка — в ідеальному і безкінечному. В язичництві кінечне — справжній символ безкінечного. Символіка християнства здійснюється у сфері безкінечного, тому кінечне тут не символ, а лише алегорія безкінечного (Лосев, 1993, с. 22).

Згідно з висновками О.Лосева, античний символізм трактує *красу* як щось принципово обмежене тілесним і матеріальним світом, тому вчення про ідеї-



67. Ефект відблиску золотого мозаїчного тла в інтер'єрі Собору св. Софії у Константинополі. Діва Марія з Константином і Юстиніаном. X ст.

* *Мозаїка* (лат. musivum — музична робота, оселя муз) — сюжетні або орнаментальні композиції, виконані з природних каменів, смальти, керамічних плиток.

** *Вітраж* (лат. vitrum — скло) — твір монументально-декоративного мистецтва із кольорового і світлого скла або іншого прозорого матеріалу, на який наноситься рисунок спеціальними фарбами, гравіруванням або витравлюванням. Окремі частинки скла, з якого складається вітраж, монтуються (орнамент або сюжетна композиція) за допомогою двотаврових балочок, спаяних оловом. В Україні вітражі відомі у княжу добу. В Літописі (1259), зокрема, зазначено, що князь Данило у Холмі збудував церкву св. Івана і прикрасив її вікна "стекли римскими".

*** *Смальта* (італ. smalto — емаль) — кольорове непрозоре скло у вигляді невеликих кубиків або пластинок, яке застосовується для виготовлення мозаїк.

символи у своїй основі — це вчення про світ скульптури. Скульптура поєднує життєвість і конкретність буття, властиві людській тілесності так само, як і мармуровим статуям (Лосев, 1993, с. 96).

Значення мистецтва для розвитку символічного мислення особистості усвідомлювали представники античної культури. Простежується зв'язок філософії, мистецтва й античної освітньої практики.

Як відомо, зміст античної освіти визначали “сім вільних мистецтв” (“*septem artes liberales*”). Першу дидактичну інтерпретацію різних галузей знань здійснив видатний римський вчений Марк Теренцій Варрон (116 р. до н.е.—27 р. до н.е.), автор майже 600 наукових праць. У дев'ятитомній енциклопедії “Дисципліни” він обґрунтував для потреб освітньої практики як самодостатні “сім вільних мистецтв”: *граматику, риторіку, діалектику, музику, арифметику, астрономію, геометрію*. Крім цього, розглянув архітектуру та медицину, оскільки вони безпосередньо пов'язані з життєдіяльністю людини.

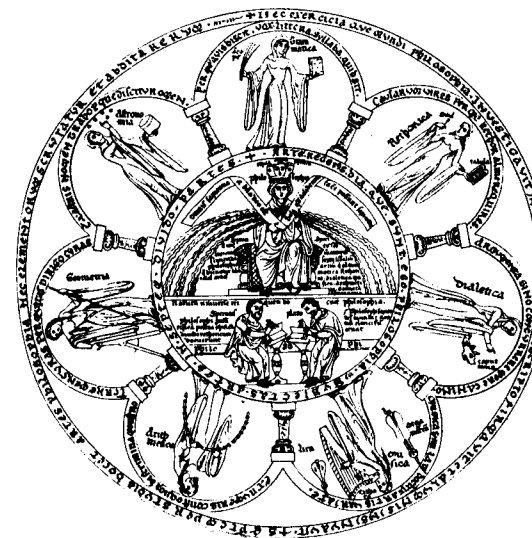
З “Дисциплінами” Варрона пов'язані всі інші праці, де аналізуються “сім вільних мистецтв”. Серед них — дев'ятитомна енциклопедія “Шлюб Філології та Меркурія” (“*De nuptis Philologiae et Mercurii*”) римського письменника Марціана Капелли (бл. першої половини V ст. н.е.). Трактат написаний поетично-прозовим стилем і зображує “сім вільних мистецтв” у візуальних алегоричних образах юних наречених. Згодом алегорії Марціана Капелли були широко відображені в образотворчому мистецтві та поезії.

Цікавий опис алегорій подав англійський дослідник Джеймс Холл у “Словнику сюжетів і символів у мистецтві” (1996). Він зазначав, що класифікацією Марціана Капелли користувались упродовж Середньовіччя, а деякі її первісні елементи збереглися у період Ренесансу й пізніше.

Середньовічна церква вважала *вільні мистецтва* “зброєю проти еретиків”. У романській і готичній скульптурі з'явилися зображення вільних мистецтв, інколи об'єднаних у пари відповідно до семи головних чеснот (чесноти і пороки). В італійському мистецтві XIV ст. і пізніше вільні мистецтва зображали у надгробній скульптурі, декорі пасторських кафедр, на фресках та ін. Поза межами Італії вони поширені рідко, за винятком гравюри і гобелена XV—XVI ст. Інколи Мінерва — покровителька мистецтв і наук — представляє художника усім вільним мистецтвам, що засвідчує піднесення статусу митця в епоху Ренесансу. Історичні особистості подекуди зображались окремо як символи цих мистецтв; тоді в них були ті самі атрибути, що й у відповідних жіночих фігур, котрі уособлюють ці мистецтва.

Риторіку символізує Ціцерон; *Логіку* — Арістотель (інколи він тримає примірник своєї “Етики”, як, наприклад, на фресці Рафаеля “Афінська школа”); *Граматику* — Присціан (граматик імператорського двору в Константинополі, початок VI ст.) або Донат (IV ст.), чий трактат “Мистецтво граматики” (“*Ars Grammatica*”) становив основу середньовічної граматики; *Геометрію* — Евклід, який тримає циркуль; *Арифметику* — Піфагор (він інколи уособлює Музику, чим наголошувалося на її математичних засадах); *Астрономію* — александрійський астроном Птоломеї. Часто його сприймають за представника однойменної царської династії, що мала таке саме ім'я, і відтак астронома зображали з короною на голові.

Мистецтва як безіменні жіночі фігури зображають так. *Грамматика* — основа усіх інших; біля її ніг — двоє учнів зі схиленими над книгами головами. В готичному мистецтві Грамматика може тримати *Різку*, яку дав їй Марціан, щоб карати винних. У XVII ст. вона набувала іншого вигляду. Це жінка, яка поливає саджанці й інколи тримає стрічку з написом: “Грамотна і виразна мова, відпо-



68. Софія (Мудрість) — покровителька “семи вільних мистецтв”.

відно виголошувана” (“*Vox literata et articulata debito modo pronunciata*”) — визначення, запозичене в античних граматиків і цитоване в “Іконології” Ріпі — іконографічному довіднику XVII ст.

Логіка тримає *Змію* (одну чи дві) або її рука лежить на гнізді гадюк; вона також може тримати *Скорпіона* або *Ящірку*. Марціан називає її *закрученою* (лат. *involutus*). Це слово має ще одне значення — *оповиті тьмою*. Тому в Середньовіччі *Логіку* інколи зображали напівприкриту плащем, що символізувало хитромудрість софістики. В епоху Ренесансу *Логіка* могла тримати Терези (вимір істинного та хибного) або Квіти чи Гілку, що розквітають. *Логіку* зображали й у вигляді старшої жінки, одягненої в тогу і заглибленої у роздуми.

Риторіку Марціан наділив войовничим характером; у зображеннях доби Ренесансу вона могла тримати *Меч* і *Щит*. Проте звичний її атрибут — *Книга* із назвою “Ціцерон” (“*Cicero*”). Інколи в її руках був злегка розгорнутий *Сувій*.

Атрибути *Геометрії* — це *земна куля* і *глобус*, *Циркуль* (вимірювальний), *Трикутник* і *Лінійка*.

Арифметика від часу пізнього Середньовіччя тримала *скрижаль* (дощечку) з написаними цифрами, інколи — *Абак* (грец. *abax* (*abakos*) — дошка); як і Геометрія, могла мати *Лінійку*.

Астрономія мала (з часів Марціана) свій атрибут — *кулю*, власне небесний *глобус*, на якому позначені сузір'я. Подібно до Геометрії, вона могла використовувати для вимірювання сферичний *Циркуль*, іноді тримала в руках *Секстант*, що спочатку слугував для вимірювання зірок, або армілярну *Сферу*. Астрономію зображали також поряд з *Уранією* (однією з дев'яти Муз).

Музика традиційно зображується у вигляді жінки, що грає на музичному інструменті. В Середньовіччі вона мала набір із трьох або чотирьох дзвіночків, по яких вдаряла молоточком. Згодом з-поміж її інструментів могли бути *портативні Орган*, *Лютня*, *Віола* або *Скрипка*. Інколи поряд з нею зображали *Лебедя* (завдяки легенді про його пісню). Як частину цієї серії персонажів Музику інколи представляв *Орфей*, котрий витонченою грою приручав тварин (Холл, 1996, с. 503–505).

Художники зверталися до образу Сократа; переважно зображали дві сцени: алегоричну (щоб показати вплив філософа на молодь) і момент його смерті. Відомості про філософські ідеї Сократа подав Діоген Лаєрцький, автор єдиної збереженої біографічної історії давньогрецької філософії. Повна її назва у Паризькому кодексі — “Життя і думки ушавлених філософів разом зі скороченим зводом поглядів кожної філософської школи”. Діоген зазначав, що Сократ радив молодим людям частіше дивитися у дзеркало: гарним — щоб не зганьбити своєї краси, потворним — щоб вихованням прикрасити бридкість. Звідси підстава алегорії — *Сократ, який навчає молодь самопізнанню*, й ілюстрування девізу — “*Пізнай себе*”. Такі зображення трапляються в італійському бароковому живописі. Філософ показував Дзеркало, в яке вдивляється малюк або юнак; інші молоді люди могли бути поруч, заглибившись у роздуми. Дзеркало як символ самопізнання пов’язувалося також із *Розсудливістю* та *Істиною* (Холл, 1996, с. 523–524).

У період пізньої античності “сім вільних мистецтв” становили окрему групу, вони відділялися від філософії (“матері” всіх наук і мистецтв) і від технічних (або механічних) мистецтв (зокрема, архітектури і землеробства), тобто сфер діяльності ремісника чи людини фізичної праці.

Пізньоримський філософ, “батько схоластики” Боецій (бл. 480–524) намагався поєднати традиції античного світосприйняття з християнськими. Він обґрунтував доцільність “семи вільних мистецтв” для освітньої практики. Науковий спадок вченого — понад 20 творів, у тому числі тексти навчального характеру з “вільних наук”, твори з логіки (коментарі, трактати, переклади), теологічні праці, філософсько-елегічна поема “Утішення Філософією” (працював над поемою у в’язниці, перед стратою). Боецій описує, як у темниці йому явилась величава жінка в розквіті краси, образ її змінювався — від звичайного зросту до неосяжного, коли вона, здавалось, “тім’ям торкалась неба”; вбранням їй слугували шати з нетлінної тканини, “з витонченим мистецтвом сплетеної із найтонкіших ниток”, на них, “як на потемнілих картинах, відчувався подих забутої давнини”. Серед її атрибутів *Скіпетр* — у лівій руці, *Книги* — у правій, на голові — *Корона*. Згідно з описом Боеція, *Філософія* виглядає не як богиня, а як смертна жінка. Вона не подібна до *Філології* (цариця муз у Марціана Капелли) — витонченої нареченої Меркурія. *Філософії* властива строгість. Її покликання надзвичайно важливе, спрямоване на осмислення не лише культури, а загалом сенсу життя, що потребує натхненної праці та дисципліни. Невизначений вік, риси і давнини, і юності (“палаючі очі”) — свідчення постійної актуальності *Філософії* (Боецій, 1990, с. 191–195).

Алегорична постать *Філософії*, описана Боецієм, була відома в Середньовіччі, її зображали так само в тогочасному і пізнішому мистецтві. Філософія могла бути оточена значною кількістю *Книг* або мати лише одну — “*Моральний закон*” (“*Moralis*”) і “*Натуральний (природний) закон*” (“*Naturalis*”). Вбрання Філософії іноді прикрашали знизу *Квітами*, в середній частині — *Рибою*, зверху — *Зірками*. Це алюзія трьох гілок філософії — мораль, натуральна природа і споглядання, які в Середньовіччі ототожнювали з елементами Землі, Води й Повітря. Відповідно її корону могли прикрашати три голови. Як “матір” семи вільних мистецтв, *Філософію* інколи зображали разом з ними; ногами вона могла стояти на кулі (земна куля), що підтверджує її верховенство над світом (Холл, 1996, с. 586–587).

Художні зображення “семи вільних мистецтв” ніби унаочнюють діалогічний взаємозв’язок філософії — культури — мистецтва — освіти, відповідно окреслюючи систему чинників, що активізують пізнавальні можливості людини.

Незаперечні докази високого культурного розвитку слов’ян містять лінгвістичні дослідження. Вчені аргументовано довели, що слова “писати”, “читати”, “письмо”, “книга” спільні для всіх слов’янських мов і виникли до поділу загальнослов’янської мови, який відбувся, ймовірно, не пізніше середини I тис. н.е. (Істрін, 1988). У розвитку освіти періоду Київської Русі власні історичні традиції поєднувалися з античним і болгаро-візантійським досвідом. Шкільна освіта за князювання Володимира Великого та Ярослава Мудрого стала складовою загальнодержавної і церковної політики. Утворилися три види шкіл: *палацова школа підвищеного виду* (державний заклад, що утримувався за рахунок князя), *школа “книжного вчення”* (для підготовки священників), *світська* (приватна) школа домашнього навчання (переважно для купецького та ремісничого населення міст) (Науменко, 1965). Школи організували за грецьким зразком; програма античної елементарної (початкової) школи поєднувала інтелектуальне, музичне, фізичне виховання і навчання; за програмою середньої школи вивчали “сім вільних мистецтв”.

Згідно з державними потребами, у давньоруських школах викладали основи письма, читання, рахунку (арифметики), спів, музику (її вважали одним із “семи вільних мистецтв”), поезику, риторіку, іноземні мови (передусім грецьку і латинську). Учні писали (як у візантійських школах) спеціальною паличкою — *стилем*. Від дохристиянських часів відомі стилі, виготовлені з рогу різних тварин або металу. Археологи виявили стилі при розкопках у Києві (на Подолі), Новгороді, Мінську та ін. У давньоруських пам’ятках стилі мають назву *писала*. Для письма використовували вкриті воском дерев’яні дощечки, найчастіше бересту (кору берези). Пергамент (на Русі — *хартія*, відповідним способом вичинена шкура телят, ягнят чи козенят) був дорогим і використовувався лише для записів важливих документів (записи здійснювали великим уставним письмом, пером з очерету, розщепленим на кінці). Папір на Русі з’явився наприкінці XIV ст., значно пізніше, ніж на Сході (VI–XI ст.) або на Заході (XII–XIII ст.).

На зміст навчання вплинули традиції візантійсько-болгарської церковної освіти. Спершу використовували завезені з Болгарії віршовані азбуковники, а на їх основі згодом укладали власні. Набули популярності псалми, зібрані в Псалтирі — найпоширенішій навчальній книзі у тогочасних школах грамоти. Найдавніші списки Псалтиря датовані XI ст. Важливою пам’яткою ранньохристиянської писемності вважається Апостол — богослужбна книга, що містить Діяння і Послання апостолів. Був популярний Апостол у перекладі з грецької церковнослов’янською мовою, який здійснили Кирило і Мефодій та їхні учні (друга половина IX ст.)*.

За посередництва Візантії у середньовічній освіті на Русі розвивалися філософія, діалектика, граматики. В давньоруській філософській думці античні уявлення про людину склалися під впливом праць Платона, Арістотеля, Сократа, Епікура та ін. Енциклопедичний зміст вирізняє “Ізборник Святослава 1073 р.”, де вміщено фрагменти творів візантійських богословів, філософів, письменників; трактат із поезики Георгія Хіровоска “О образѣх” (перший слов’янський риторичний посібник), відомості з історії, ботаніки, зоології, медицини, астрономії, математики, логіки, етики тощо.

* 24 травня відзначається як день слов’янської писемності та її творців — Кирила і Мефодія. У Болгарії встановлено орден “Кирило і Мефодій”. Ним нагороджені українські письменники-перекладачі М.Бажан, Д.Білоус, П.Воронько, О.Кетков, Д.Павличко та ін.

У київський період започатковано власний науковий досвід, укладалася “Руська правда” — збірка законів князя Ярослава і його наступників (пізніше збірка стала основою Литовського статуту і законодавства гетьманської доби).

Як відомо, перший науковий медичний трактат “Алімма” (“Мазі”) написала в середині XII ст. Євпраксія-Зоя (онука Володимира Мономаха, дружина візантійського імператора Йоана Комнева, ім’я Зоя прийняла під час коронації 1112 р.). У Греції вона удосконалила медичну освіту, яку здобула в Києві. Написаний нею трактат вміщує п’ять частин і 29 розділів, зберігається в бібліотеці Медічі (Флоренція).

Київська Русь не поступалась освіченістю тодішнім країнам Європи. При дворі Ярослава Мудрого виховувалися і служили сини англійського короля Едуарда — Едвін і Едуард, син норвезького короля Олафа — Магнус, угорський королевич Андрій, син шведського короля Стенкіля Інге — Улаф та ін. (Пашуто, 1968).

Син Ярослава — Всеволод знав п’ять іноземних мов (ймовірно, грецьку, латинську, німецьку, угорську, половецьку), заснував Видубицький “вотчинний” монастир. Інший син Ярослава — Святослав був замовником “Ізборників 1073 і 1076 рр.”, фундатором Успенського собору Печерського монастиря, на будівництво якого виділив 100 гривень золота — 13,3 кг. Донька Ярослава — Анна вивчала іноземні мови, історію, спів, малювання, правила придворного етикету. Вона стала дружиною французького короля Генріха I (який, до речі, був неписьменним) і королевою Франції. Коронація відбулася у Реймському кафедральному соборі на Святу Трійцю 14 травня 1049 р. (за іншими даними — 19 травня 1051). Анна подарувала Собору привезене з Києва Євангеліє (згодом воно одержало назву Реймського). Саме на цьому Євангелії французькі королі впродовж багатьох десятиліть присягали під час коронації в Соборі та вступу на престол Франції. Зберігається Євангеліє в міській бібліотеці Реймса (Франція).

Поширенню грамотності сприяла меценатська діяльність давньоруських князів, передусім київських — Ярослава Мудрого та Володимира Мономаха (онука Ярослава).

Книги на Русі читали *вслух* (вголос). *Слух* (книга, проповідь, церковний спів, музика) і *зір* (живописне оздоблення храмів) розширювали можливості пізнання світу, осягнення символізму, сприяли вихованню “внутрішньої” про-світленої людини.

Символічне мислення має *універсальний* і *специфічний* зміст: *універсальний* — оскільки виходить за межі певної культури, і *специфічний* — оскільки належить до певного періоду історії. Мислити символами означає постійно відкривати нові значення.

Християнство, поширюючись на слов’янський світ, набуло статусу світової релігії, вступаючи у складні взаємовідносини з язичництвом, але не знищило його глибинного духовного потенціалу.

Цікаві узагальнення стосовно язичництва зробив М.Чмихов. На його думку, язичництвом можна вважати систему світогляду, основні ідеї якої виникли і розвивалися у предків слов’ян, починаючи з переходу до протонеоліту. Язичництво характеризує низький рівень продуктивних сил, натуральне господарство й обмін, аграрні культи, обожнення домашніх тварин, а головне — племінна замкненість. Язичництво не було вузькоколоніальним явищем, це очевидний варіант світогляду предків інших індоєвропейських народів. Воно пов’язане багатьма паралелями зі світоглядом давніх народів Близького Сходу. Основу язичництва становить поняття *закону гармонії суспільства і природи*, спорідненість з ідеєю універсального колообігу і зодіакальної моделі Всесвіту. Проте

універсальний закон міг зберегти державне значення тільки за умов застійного суспільного виробництва. І, можливо, насамперед з цієї причини, Русь, яка розвивалась швидкими темпами, відмовилась від язичництва. За припущенням М.Чмихова, хрещення киян відбулося у день, на який тоді припав Новий рік за язичницьким календарем, тобто 1 березня 990 р. Оскільки Новий рік за князювання Володимира розпочався 1 березня, язичницькі свята виявилися перекритими християнством (Чмихов, 1990).

Стосовно величного пантеону міфічних персонажів, витворених поетичною уявою праукраїнців, письменник і літературознавець С.Плачинда зазначив, що “давньоукраїнська міфологія, на відміну від похідних від неї старогрецької та римської, була виключно демократичною, зрозумілою для народу, близькою для простих людей. Тому її персонажі, незважаючи на прийняття християнства, залишалися на довгі століття у поетичному світогляді українців і ввійшли прекрасними міфічними образами до фольклору (Купайло, Дана, Берегиня, Коляда, Лада та ін.) (Плачинда, 1993).

Важливий методологічний висновок обґрунтував Я.Головацький, український вчений-славіст, поет, педагог, зачинатель нової української літератури на західноукраїнських землях. Він дійшов висновку, що “міфологія давніх слов’ян повинна неодмінно вивчатися в усій широті їхнього регіону, з залученням емпіричного матеріалу всіх їхніх земель, що так само логічно, як, скажімо, вивчення німецької міфології обіймає не тільки всі німецькомовні народи, а й навіть північних скандинавів та ісландців” (Головацький, 1991).

На засадах міфологічної та історико-порівняльної школи досліджували космологічні уявлення українського народу М.Костомаров, І.Нечуй-Левицький, А.Петрушевич. Заслуговує на увагу унікальне дослідження міфології українського народу, легенди від часів язичництва до початку XIX ст., яке здійснив Г.Булашев (Булашев, 1992). Історику, наголошував М.Костомаров, при дослідженні етнічних структур потрібно виходити із синтезу національних особливостей, “вивчати те, що у світі людському ставить на розумну істоту печатю розпізнавальності, тобто місце і час, народ і вік” (Костомаров, 1994). У міфологічній системі І.Нечуя-Левицького першочергово йдеться про світлих богів, таких, як *Бог Господар, Богиня Сонце, Богиня Зоря, Богиня Весна, Різдво Сонця* та ін. (Нечуй-Левицький, 1992).

Давньоруські уявлення щодо “істинного” гідного людини життя втілював ідеал світський та святості. Але поміж ними спостерігається “не боротьба, а взаємодоповнюваність, оскільки відчужена споглядальність була однаково невластивою їм обом. Спільним було уявлення про гідне людини “істинне” життя як *життя діяльне* (виділення авт. — С.Ч.), лише з різним трактуванням активності. Узальнено це — ідеал досягнення людиною її життєвого призначення, що було як потребою, так і відображенням самого характеру епохи — епохи висхідного соціально-політичного та культурного розвитку” (Пікулик, 1990, с. 34–35).

Досліджуючи образ святості в культурі Київської Русі, В.Горський зазначав, що поняття святості давніше за християнство. Витоки поняття святості укорінені в народному міфологічному світосприйнятті. Проте на відміну від міфологічного християнське усвідомлення поняття святості спрямоване поза межі наявного буття. “Переосмислення образу святості у християнському світогляді полягає в трійтій переорієнтації місця перебування її. По-перше, з природи — на людину; по-друге, з матеріально-фізичного — на ідеально-духовне; по-третє, з конкретного й відчуваного — на абстрактне й невідчуване. Образ святості наповнюється моральним змістом і постає як ідеал праведного, непорочного життя. Початкове значення “зростання” прибирає характеру не так матеріаль-

но-предметного, як духовного — воно сприймається своєрідним “світловипромінюванням”, зростанням духу, творчістю духу. Святий — це людина, котра містить у собі особливий різновид духовно-добродійного зростання, найменованого святістю” (Горський, 1994, с. 9, 12).

Пантеон святих на Русі (разом з подвижниками) утворює п'ять категорій. Отже, святими вважались: *рівноапостольні* — ті, хто життєвим подвигом рівний з першими проповідниками вчення Христа; *святителі* — представники вищої церковної ієрархії: патріархи, митрополити, архієпископи, єпископи; *мученики* — герої, котрі постраждали за християнські переконання; *преподобні* — святі монахи; *праведні* — святі миряни (Горський, 1994, с. 18).

Першою серед найшанованіших святих Київської Русі була рівноапостольна княгиня Ольга (її пам'ять Православна церква вшановує щороку 11 липня); згодом рівноапостольний князь Володимир Святославич (онук княгині Ольги), святі страстотерпці князі Борис і Гліб (сини князя Володимира), за ними — когорта преподобних святих монахів Києво-Печерської лаври на чолі з засновниками монастиря святими Антонієм та Феодосієм. Першими були канонізовані князі Борис і Гліб, потім — святий Феодосій Печерський, а святі Ольга, Володимир та Антоній — значно пізніше. Проте всі вони глибоко шановані в народній пам'яті, яка, власне, і виокремила ті риси здійсненого ними життєвого подвигу, що уособлюють образ святості й морального ідеалу, стверджуваного у вітчизняній культурі. В грецькій церкві першочергово вшановувався “теократичний ідеал царського служіння”; на відміну від цього давньоруська церква “не висвячує владу як таку”; тут князя сприймали виразником інтересів народу і національним героєм. У подвижницькому житті святих вбачали передусім національний подвиг, що визначало сутність ідеалу праведного життя в культурі Київської Русі (Горський, 1994, с. 20–21, 122–123).

Давньоруські мислителі розробляли образ *святого*. Це засвідчує численна агіографічна література, “житія”* та ін. У Київській Русі житія поширюються через посередництво південних слов'ян. Житія оповідають про духовних і світських осіб, канонізованих церквою. Центральний герой житія — святий, котрий утверджує віру не словом, а усім своїм життям. Укладалися оригінальні житія перших східнослов'янських святих (“Житія Бориса і Гліба”, “Житіє Антонія Печерського”, “Житіє Феодосія Печерського”). Агіографічна література акцентує на найважливішій світоглядній характеристиці киеворуської (й української) ментальності, якою є екзистенціальна зорієнтованість на *внутрішнє, духовне життя людини*.

Набули поширення ікони на честь давньоруських святих Бориса і Гліба (Овсійчук, 1996; Овсійчук, Кривавич, 2000). Стосовно явища “княжого портрета”, дослідники виділяють “дві типологічні групи”; до першої — “громадської” відносять зображення на монетах та ктиторську фреску Софії Київської, до другої — “приватної” — мініатюри Ізборника 1073 р. і Кодексу Гертруди. Українські княжі портрети ХІ ст. сформували плідну образотворчу традицію, рецепція якої виявляється в литовському, польському, російському, білоруському мистецтві, своєрідності вітчизняного портретування наступних епох (Козак, 1999).

Філософська думка Київської Русі розвивається як поліфонія різних поглядів стосовно головних засад буття, підґрунтям чого є давньоукраїнська міфологія, функціонування різних світоглядних орієнтацій у системі культури.

* *Агіографія, житія* — вид релігійно-біографічної літератури про життя мучеників, аскетів, церковних і державних діячів, яких церква оголосила святими.

В уявленнях давніх слов'ян про місце людини в космосі відсутнє завершення протиставлення “духовне — тілесне”. Це позначилося на розумінні слов'янами акту творіння: воно не мислилося “як перетворення “ніщо” на “щось”, а розумілось у вигляді акту впорядкування, під час якого людині відводилась роль активного співучасника світових подій” (Горський, 1996, с. 28).

Християнство як етична система “висловило динамічне уявлення про людську особу, саме йому були властиві ретроспекція, інтроспекція, концепція “внутрішньої” людини, самопізнання, самовдосконалення, діалогу не лише людини й абсолюту, а й утвердження певної діалогічності самої людини, а головне — воно з гострим драматизмом поставило питання про свободу волі” (Пікулик, 1990, с. 36).

У християнському вченні про людину найважливіший *мотив спасіння*. Життя людини розглядається як віха на шляху до спасіння, але світ чуттєвого буття стає перешкодою на цьому шляху. Тобто ідея спасіння пов'язана з думкою про відмову, зречення від світу.

Філософський аналіз проблеми зіставлення етики обов'язку й етики творчості, “етики Закону” й “етики Благодаті” здійснив, зокрема, відомий російський філософ Б.Вишеславцев (1877–1954). Звертаючись до цих складних проблем, він використав тогочасні дослідження у галузі психоаналізу (З.Фройд, К.Юнг) та етичної думки ХХ ст. (М.Шеллер, М.Гартман та ін.).

Погляди Б.Вишеславцева характеризує теза про те, що справжня сублимація можлива лише за наявності Абсолюту. Тому системи, в яких Абсолют заперечується, замінюють сублимацію “профанацією”, тобто не тілесно-фізичне підносять до духовного, а, навпаки, духовне зводять до нижчого матеріального або навіть фізіологічного рівня.

Християнську ідею безсмертя та спасіння Б.Вишеславцев протиставив песимізму індуського світобачення. Універсальну гармонію він розглядав як філософське тлумачення християнського Царства Божого. Про цей символічний образ йдеться в останніх главах Апокаліпсису. Царство справедливості Платон також мислить як гармонію протилежностей, як “симфонію і симетрію”. Проте у давньогрецькому мисленні відсутня ідея актуальної нескінченності. Цю ідею вміщує поняття “месіанське царство” і символ “Пантократора”: Бог постає як *усе в усьому*. Така ідея конкретної всеєдиності відома також неоплатонікам: “єдине і все, всеєдиність”. Микола Кузанський розглянув ідею актуальної нескінченності на засадах еллінської і візантійської діалектики протилежностей у зіставленні з християнським вченням про “Царство Боже”. Відтак Микола Кузанський обґрунтував положення про “збіг протилежностей”.

В індуському світобаченні універсальна гармонія (“Царство Боже”) розглядається як ілюзія. Це простежується в буддизмі (доведення небуття Бога), Упанішадах, філософських системах Веданти і Йоги, де Абсолютне (Браман) або Бог (Ішвара) визнаються як істинно суцільні. Господь Бог володарює у вічності й у своїй трансцендентності; далеко під Ним шумить потік світу і людства у вічному кругообігу появи і зникнення. В цьому потоці блукає загублена у світі, мандруюча душа. І мандруючий світ ніколи не дійде до Царства Божого, залишаючись непросвітленим, без мети і без кінця. Для Індії світ та історія не мають ні цінності, ні мети. Саме у цьому полягає повна протилежність індуського світогляду і християнського, якому властиве позитивне ставлення до цінностей світу. Індуси в гармонію не вірять, оскільки вона вважається швидкоплинною; гармонія протилежностей не становить предмета віри індусів. Будь-яка протилежність принципово призводить до відштовхування, ворожості, страждання. Вільне від суперечностей, безсмертне і поза страждан-

ням тільки Абсолютне — Браман у своїй вічній тотожності (Вишеславцев, 1994, с. 238–240).

У цьому випадку розв'язання суперечностей полягає в розчиненні протилежностей у тотожності, рішучому “знятті” самого протиставлення. Тому Веданта і є вченням про абсолютну відсутність роздвоєння: множина постає як велика космічна ілюзія. Злиття і розчинення всього у вищій тотожності абсолютної відсутності роздвоєння досягається по-різному: через чуттєве ототожнення себе зі всезагальним стражданням, співчуття, теоретичне ототожнення суб'єкта з об'єктом внаслідок їх нерозрізнення. Разом з протилежностями зникає будь-яке становлення, весь ритм виникнення і зникнення, народження і смерті. Згідно з Упанішадами і заснованими на них системами Веданти та Йоги, стан спасіння — це вище блаженство, повнота. Те, що залишається після розчинення всіх протилежностей і світів, є самість (“Я”), Атман, Пуруша (“людина у собі”) у незвичайному стані. Індуська філософія обґрунтувала висновок: трансцендентність самості, “зняття” протилежностей означає не смерть, а безсмертя, оскільки протилежна народженню. Самість виходить за межі ритму смерті та народження, тому вона у цьому стані безсмертна, оскільки тією мірою, якою вона звільняється від ритму життя, вона також звільняється від ритму смерті.

Ідея спасіння єврейсько-християнська прямо протилежна індуській. Єврейсько-християнська ідея — це ідея творіння. Світ — не ілюзія, а реальне творіння Бога, “Космос”. Ідея творіння — це ідея утвердження світу, всього буття з його суперечностями і рівнями. Любов виявляється як афект буття.

Водночас принципово визнаються і богоподібність, і творча сила людини з її мистецтвом і культурою як щось цінне. Еллінсько-християнська ідея полягає у діалектиці протилежностей в їхньому з'єднанні через гармонію. За висновком Б.Вишеславцева, лише при повному розкритті протилежностей, при напруженості опору може прозвучати гармонія. Для ілюстрації осмислення гармонії він використав символ лука і ліри, багатозначність якого зазначав ще Геракліт. За Гераклітом, саме ця гармонія протилежних напружень подібна до лука і ліри. Лук розглядається як система протидіючих сил: чим потужніше напруження полюсів, що відштовхуються, тим міцніший лук. Зменшити або знищити опір обох кінців лука — означає знищити сам лук. Але тягива лука може перетворитися на струну ліри, побудованої за тим самим принципом, що й лук. Ліра — це багатострунний лук, перетворений, або “сублімований” лук. Тут можливо споглядати і чути, як із “протиборства виникає довершена гармонія”. Краса, добро, вся система цінностей засновані на цьому принципі. Для грецького світовідчуття гармонія набула космічного значення. В Платона йдеться про гармонію сфер у їхньому русі. Не лише Космос, а й мистецтво, архітектура, техніка використовують принцип лука (“арка”); тут йдеться про протидію сил. Цей принцип стосовно внутрішнього світу, мікрокосмосу ілюстрував Платон, зобразивши душу у вигляді колісниці, запряженої двома кіньми — білим і вороним (суперечності протилежних сил душі та їх гармонія).

В християнстві перехід від трагічного протиріччя до вирішення і спасіння становить сутність “благої вісті”. Принцип гармонії протилежностей визнало Євангеліє щодо внутрішнього світу, зовнішнього і соціального. Боротьба свідомого і підсвідомого розв'язується через гармонію протилежностей за допомогою одухотворення тіла і душі. Піднесення від Гераклітової ліри до ідеї універсальної гармонії — шлях діалектичний, шлях до трагічного оптимізму християнства. “Ідея універсалізму — не абстракція, а справжня дійсність. Немає ізольованих самодостатніх гармонійних систем, — ні в індивідуальній психології, ні в соціальному, національному чи державному житті. Все пов'язано з усім...”

(Вишеславцев, 1994, с. 251). Максим Ісповідник розглядав зло і гріх як онтологічну тріщину, розлад у космосі й мікрокосмосі, у світі й людині; саме людина покликана цей розлад подолати. Христос здійснив таку можливість, він — справжній збіг протилежностей.

Аналізуючи проблему богоподібності самості, Б.Вишеславцев зазначив: “Абсолютне, з погляду якого ми все піддаємо релятивізації і від якого залежимо в усіх релігіях, є самість”... “Самоосмислення насамперед говорить: ти не абсолютний. Пережиття трансцендентної залежності, як останнє і найглибше містичне пережиття, не можна заперечувати і не можна неправильно тлумачити. Ми відчуваємо його завжди на висотах нашого духовного життя: так мистецтво переживається як натхнення, наука як відкриття, релігія як одкровення... Останнім результатом, якого сягає самоосмислення, є те, що я знаходжу себе передусім у моєму крайньому протиставленні Абсолютному, до якого я, з усвідомленням своєї власної сили і своєї гідності, можу звернутися на “Ти”. Бо якщо Абсолютне є Монада, то і я — Монада; якщо Абсолютне є Бог, то і я “олюднений Бог” (Микола Кузанський); якщо Бог є самість, то і я — самість; якщо він, нарешті, таїна, глибина безначальності, то і я — таїна і безначальність. Людина і Бог — це єдність протилежностей, але не тотожність. У цьому відмінності християнсько-європейського розв'язання боголюдської проблеми від індійсько-китайського: в останньому всі протилежності зливаються, мов крапля води з океаном; у першому — вони з'єднуються “нероздільно, але й незліто” (Вишеславцев, 1994, с. 269–270).

Християнство — культура книжна, це релігія Писання з властивим їй пошануванням Слова. Дослідники довели, що в межах киево-руської культури склався притаманний українській духовній традиції тип мислення, не схильний до абстрактного філософського теоретизування. В західноєвропейській культурі переважно реалізується “платонівсько-аристотелівська” лінія філософії, яка, згідно з канонами наукового мислення, прагне до істини, незалежної від людини і людства. Натомість у нашій культурі переважає “александрійсько-біблійна” лінія філософії. Вона орієнтована не стільки на здобуття безсторонньої істини, скільки правди, що “будується як драма людського життя”. Недостатній розвиток абстрактно-спекулятивного, замкненого на собі філософського умогляду — типова риса української ментальності. Через це в історії української культури логіко-технічна філософська освіченість, вишуканий “гносеологізм”, категоріальна системотворчість не пускають глибокого коріння. Тут виробляється своєрідний тип філософствування, що вирізняється не об'єктом (ним завжди є всезагальне), а суб'єктом пізнання. У цьому сенсі “любомудр”-філософ виступає цілісним суб'єктом пізнання, котрий мислить себе як факт всередині буття. Він не обмежується осмисленням всезагального як об'єктивно-безособової дійсності, а переживає його як власну долю, приходять до філософських висновків через пошук особистого сенсу життя. Саме тому в українській культурі витворюється філософія, в якій домінує тенденція екзистенціально-антропологічної редукції філософського знання. Від давнини ця філософія розвивалась навколо обговорення проблем людини та людської історії. Співвідношення “істинного слова” і “доброго діла” вирішується на користь пріоритетного значення добрих справ, завдяки яким людині надається можливість наблизитися до Бога. Етика життя мудрого, а отже, світ Софії, самоосмислюється як осягнення вищого, “але не заради знання істини самої по собі, а в ім'я битійного входження у світ значущих подій, вищих життєвих цінностей” (Горський, 1996, с. 30–31).

Давньоруські мислителі звертали увагу на проблему пізнання. Так, Кли-



69. Галина Севрук.
Лларіон. Рельєфна
пластика. Глина.

мент Смолятич (?—після 1164), з праць якого до нас дійшло лише “Послання пресвітеру Фомі” (у списках XV–XVI ст.), був добре обізнаний з античністю і візантійським ораторським мистецтвом. Він розглянув два способи пізнання трансцендентного. “Благодатний” спосіб притаманний святым і апостолам, оскільки Христос їм безпосередньо відкрив таємниці небесного царства. “Приточний” спосіб пізнання властивий усім смертним, це спосіб “розумного” тлумачення “знамень” і “чудотворень”.

Особливо цінний здобуток давньоруських мислителів — аналіз функції розуму в пізнанні, актуалізація інтелектуальної діяльності. Про це йдеться у “Слові про Закон і Благодать” (митрополит Лларіон), “Посланні” Володимирові Мономаху (митрополит Никифор), працях Климента Смолятича, “Молінні Данила Заточника” (Кирило Туровський) та ін.

У християнстві містичне зіткнення з Богом і з ближнім здійснюється за посередництва *серця*. Цей особливий інтимний зв'язок називається *християнською любов'ю*. Функцію розуму *врівноважує*, точніше, облагороджує *серце*. Воно об'єднує розум, почуття, волю людини. Отже, *серце* і є тим органом, який залучає людину до Божої істини. Проблему *серця* — органа віри, — Лларіон розглянув у “Слові про Закон і Благодать”. Він глибоко розмірковував над питанням, як “серце розкрилося” князю Володимирові. Коли “каган наш Володимир... у дні свої жив і землю свою пас правдою, мужністю і розмислом, навів його Всевишній, глянуло на нього всемілостиве око благого Бога, і *возсія розум у серці його... зажадав він серцем, загорівся духом*, щоб і собі стати християнином і землю свою до християнства навести”. Наголос на осягненні божественного, віруванні “*всім серцем і душею*” простежується у “Повчанні” Володимира Мономаха, інших пам'яток давньоруської літератури. Звертаючись до дітей, а через них — і до широкого загалу, Володимир Мономах наголошував: “страх майте божий у *серці* своїм і милостиню чиніть щедру, бо се єсть початок всякому добру” (Володимир Мономах, 1989).

Для давньоруської філософської думки характерні різні підходи до осмислення сутності людини, сенсу її буття. Відбуваються значні зрушення в само-свідомості людини. Відтак вона — не лише частинка природного космосу, а й усвідомлює себе над природним космосом, оскільки він створений Богом задля людини. З погляду такого антропоцентризму, людина — центральна ланка між Богом і Світом (який і створив Бог).

Сутність людини розглянуто через співвідношення у ній душі й тіла. В Ізборнику 1076 р., “Шестидневі” Йоана Екзарха Болгарського й інших творах християнські ідеї подають переважно богословсько-філософські тексти, що поширювалися на Русі у перекладах на староболгарський лад. Так, термін “тіло” використано у протиставленні не “душі”, а “духу”; термін “плоть” розглянуто в опозиції “душі”. Плоть і душа є такими, що “комплектують” тіло, а дух автономний щодо тіла. Тіло — це *плоть*, з'єднана з *душею*. Душа — частина тіла, яка за допомогою *плоті* втілюється в тілі. Протилежною стосовно душі є не тіло, а *плоть*. Отже, всі людські вади пов'язані не з тілом, а з *плоттю*. Плоть зіпсована гріхопадінням, тому зло — у *плоті*, а не в тілесному як такому.

Причина зла виявляється не в матерії, такою причиною вважається воля. Отже, мета християнського спасіння полягає не в звільненні душі від плоті, а передусім у звільненні *плоті* від гріховності, очищенні *плоті* через її “одушевлення” (Горський, 1996, с. 37).

Увагу давньоруських мислителів привертала проблема поєднання двох начал, притаманних людині: *індивідуально-особистісного* і *колективного, “соборного”*.

Стосовно Бога людина мислилась як індивід, який особисто відповідає за все вчинене впродовж земного життя. Проте цей принцип персоналізму суперечить принципу ієрархізму та корпоративності, що суттєво позначалися на осмисленні місця і призначення людини у суспільному житті. В свою чергу, принцип ієрархізму та корпоративності зменшував зацікавлення індивідуально-особистісним, оскільки домінуюча система світогляду відводила людині певне місце в соціальній структурі. З іншого погляду, принцип особистої відповідальності людини за земне життя пов'язаний з актуалізацією усвідомлення своєї гідності, індивідуальної неповторності. Поняття “честь”, “слава” утверджувалися як найвищі етико-моральні характеристики людини. Поняття “честі” визначало трактування ідеального образу князя (“Слово о полку Ігоревім”, “Повчання” Володимира Мономаха та ін.).

З поширенням християнства об'єктивно постала проблема взаємовідносин нової офіційної ідеології і народної (фольклорної) культури. До аналізу цієї проблеми (одночасно і незалежно один від одного) звернулися вчені двох країн — Михайло Бахтін (Росія) і Жан Ле Гофф (Франція). М.Бахтін аргументовано довів, що характерну ознаку середньовічної свідомості становить позацерковна сфера світосприйняття, тобто неофіційна народна культура і народна мова. Протилежність офіційної та народної культури він проаналізував як протистояння ідеології і менталітету (Бахтін, 1990). Жан Ле Гофф насамперед звернув увагу на процеси взаємодії вченої та фольклорної культурних традицій, дослідження механізмів цієї взаємодії, розглянув широкий спектр середньовічної символіки (Ле Гофф, 1992).

Середньовічна символіка широко втілювалась у християнській релігійній архітектурі. Хрестополюна і кругла форми вважались образами довершеності. Хрестоподібний план споруд — не лише уявний хрест; форма, заснована на квадраті, означала чотири основні напрями світу, символізувала Всесвіт. У такий спосіб церква втілювала макрокосм. Особливе значення мала символіка числа. Красу виводили із пропорційності, гармонії. Звідси — увага до музики, заснованої на науці чисел. Загалом число трактувалося мірою речей. За влучним висловом одного із західноєвропейських середньовічних єпископів, “архітектор — це композитор”.

У Середньовіччі окремі види мистецтв не вважались рівноцінними. Музику і поезію трактували *вільними мистецтвами*, водночас музику вважали наукою, поділяли її на *світову* і *людську*; людську відповідно поділяли на *теоретичну* і *практичну* (тобто власне музику). Теоретичну музику пов'язували з пізнанням світу (*світової* музики) і трактували її як *філософію математики*. Середньовічне розуміння музики зазнало впливу ідей пізноримського філософа Боеція, який з позицій діалектики проаналізував музичне мистецтво у трактаті “Настави до музики”. Він виходив із єдності світу природного і людського, вважав, що гармонія небесних рухів і природних процесів визначає світову музику (*musica mundana*), що сприймається людиною завдяки гармонійності її тіла і душі; така гармонія досягалася завдяки людській музиці (*musica humana*). Третій вид гармонії має назву *інструментальна музика* (*musica instrumentum*) — це будь-яка



70. Гуго із школи Віктора в Парижі. Мініатюра. XIII ст. Оксфорд.

11 > 10 — її надмір. Проте, незважаючи на вияви містики, Гуго Сен-Вікторський визнавав певну самостійність чуттєво-прекрасного, до якого відносив красу образів, фігур, рухів (і навіть запахів). Він увів новий мотив у вчення про мистецтво; трактував мистецтво не лише як *знання* (так переважно розуміли мистецтво у середні віки), а і як *діяльність*, поділив художників на дві групи: *теоретиків* (вони пізнають закони і обґрунтовують правила мистецької діяльності) і *практиків* (створять образи в матерії), вперше розглянув “видовища” як вид мистецтва, хоч і “механічного”.

Загалом мистецтво “готичного натуралізму” поєднало містичне вчення про числа і наукові розрахунки, релігійну одухотвореність і земну красу, абстрактні зображення і рослинний орнамент, що вміщував образи тварин і птахів.

Привабливість фізичної краси була також ознакою довершеності, її вважали атрибутом святості: добрий Бог був водночас прекрасним Богом. На середньовічному Заході святі мали втілювати сім духовних дарів: приязнь, мудрість, честь, здатність взаєморозуміння, впевненість, світлоносність (світла радість), а також сім дарів тілесних: красу, вправність, силу, рухливість, здоров'я, здатність до насолод, довголіття (Ле Гофф, 1992). У світоглядній системі Середньовіччя образ світу, уявлення про смерть і потойбічне існування взаємопов'язані. Ле Гофф намагався відповісти на питання, як у західному християнстві відбувся перехід від дуалістичної моделі потойбічного світу (пекло і рай) до трійної моделі (пекло–чистилище–рай).

Чому виникло чистилище, місце, де душі грішників піддаються мукам, але не вічно, як у пеклі, а впродовж певного часу, після чого перед ними знову відкриваються ворота раю? Це питання широко трактували богослови. Натомість Ле Гофф розглянув його у широкому соціальному контексті. На той час піднесення міст, розвиток міського населення, освіти зумовили нові духовні орієнтації. Система цінностей почала переорієнтовуватися з “небес на землю”. Виникли соціальні зміни, грошові відносини і нова діяльність людей. Поява ідеї чистилища давала окремим грішникам (лихварям та ін.) надію на спасіння, після спокутування муками земних гріхів. Папство прийняло догмат про чистилище у середині XIII ст. За концепцією Ле Гоффа, зрушення в соціальних відно-

музика, пов'язана з людським мистецтвом. На думку філософа, щоб створювати морально довершену музику, недостатньо бути хорошим музикантом або мати талант, головне — осягнути гармонію світу (Боецій, 1990, с. 342–344). Живопис і скульптуру в Середньовіччі відносили до “механічних” мистецтв, теорія яких на той час ще не була розроблена.

Французький філософ і теолог Гуго Сен-Вікторський (1096–1141) намагався упорядкувати і класифікувати різноманітні людські знання. Йому належить цікавий девіз: “Навчайся всьому, і ти потім побачиш, що нічого не є даремним”. Намагаючись пояснити смисл числової символіки, він наголосив на різниці у числах. Якщо починати з *семи* днів Буття чи з *шести* днів, у які Творець сотворив світ, то $7 > 6$ означає відпочинок після трудів, а $8 > 7$ — вічність після земного життя (*вісім* виявляється у восьмикутних храмах, зокрема храмі Гробу Господнього в Єрусалимі). Коли ж починати з *десяти* (десять означає довершеність), то $9 < 10$ — означає недолік довершеності, а

синах Заходу зумовили новий розвиток теологічної думки, що відповідало потребам мешканців міста, зайнятих торгівлею, фінансами тощо. Дослідження Ле Гоффа подають широку картину розвитку культури Європи X–XIII ст. — періоду її розквіту. Він поєднав два методи аналізу: *синхронічний*, спрямований на розкриття загального стану розвитку, і *діахронічний* — відображення у часі всіх змін, які відбувалися. Його праця “Цивілізація середньовічного Заходу” — ґрунтовне історико-антропологічне дослідження, де висвітлено середньовічний європейський соціально-культурний процес, ментальність населення, сприйняття простору і часу, художні уявлення і символіку мистецтва (Гуревич, 1992, с. 370–373).

У сучасних виданнях розглядається широкий спектр символіки, яка увійшла в європейську культуру. У “Словнику символів” переважно розглянуто західноєвропейську інтелектуальну традицію, погляди Юнга, Фрейда, Бешляра, Фрезера, Шнайдера. Автор “Словника символів” іспанський дослідник Хуан Керлот дотримується думки французького вченого Рене Генона про те, що основою символізму є *закон аналогії*.

Аналогія (грец. analogia — відповідність) — своєрідний засіб пізнання, пов'язаний з утворенням і актуалізацією асоціацій. Використовуючи закон аналогій, Х.Керлот довів, що символічне, будучи незалежним від історичного, не лише не виключає останнього, а, навпаки, має тенденцію до його укорінення завдяки паралелізму між колективним або індивідуальним світом і космічним (Керлот, 1994).

Символізм має широку тлумачну і творчу функції. Домінуючий чинник цієї системи надзвичайно складних відносин — *полярність*, що поєднує фізичний та матеріальний світ. Відомий дослідник символів французький вчений Марк Соньє характеризував функцію символів як узагальнене вираження науки про чудеса. На його думку, символи показують нам все, що було і буде, до того ж у незмінній формі (Голан, 1994).

Цінний культурологічний матеріал містить “Енциклопедія символів”. Праця витримала 14 видань у Німеччині, перекладена російською мовою 1995 р. Автори “Енциклопедії символів” подають тлумачення грецьких, індійських, християнських та інших символів (Бауер, Дюмотт, Головін, 1995).

Офіційне мистецтво християнського Середньовіччя намагалося у своїй системі закріпити народне (фольклорне) мислення, підґрунтя якого становить міфологія. Канони церковного мистецтва враховували специфіку “наївного” народного художнього мислення, котрому властиве не візуальне, не буквальне уявлення стосовно просторово-часового існування людського і предметного світу: в народній художній свідомості стихійно відобразились універсальні принципи художнього мислення загалом, виражені в образній інтерпретації існування світу у просторі й часі. Аналізуючи художнє мислення з філософсько-естетичного погляду, І.Кант зазначав, що для художнього мислення існують лише дві частини форми чуттєвого споглядання як принципи апріорного знання — простір і час.

Просторово-часове існування предметного світу народне художнє мислення відтворює у формах умовних, формах художнього символу. Універсальність символу виявляється найточнішим аналогом універсальності світу, і саме тому в народній, зокрема образотворчій, діяльності простір набуває символічного смислу.

Нова релігія не заповнювала остаточно духовну й ідеологічну сфери давньоруського суспільства. В середньовічному світосприйнятті співіснували різні духовні явища — церковні обряди та народні звичаї, церковний аскетизм і народна “*сміхова*” культура. Інститут народних мандрівних співців і акторів

складається в середньовічній Західній Європі у X ст. (тут виявляється зв'язок з відповідними пізньоімператорськими римськими традиціями). Свята на зразок карнавальних і сміхові дійства були відомі в усіх країнах Європи.

На фресці “Скоморохи”, виявленій у Софійському соборі (Київ), музикант зображений з арфою. (Додаток 2, іл. 71). Назва *арфа* (нім. harfe) на Русі відома через польську мову (Етимологічний словник укр. мови, 1983). Вже з часів Київської Русі використовували спеціальні назви музичних інструментів — арфа, ігрик, гудець, співець, гудіння, ліра (Філіпов, 1969). *Ліра* (грец. lura) відома на Русі від XI–XII ст. (Фесмер, 1964, Т. 1). До найдавніших музичних інструментів, виявлених на теренах України, належить сопілка (відома від палеоліту, 40–15 тисячоліття до н.е.).

Сміхові елементи традиційної видовищної обрядовості суттєво відрізнялися від офіційно-церковних і феодально-державних культових форм та ритуалів.

Народно-сміхові засади культури, насамперед народна мова, відображали неофіційний *інший* світ, *інше* життя людини та людських відносин, зумовлювали глибинно-народний зміст мислення і моральних цінностей. Позацерковні і позадержавні аспекти світосприйняття — характерна ознака середньовічної свідомості, що простежується у мистецькому розвитку Русі.

2.2. Архетип софійності світу в давньоруському мистецтві

В процесі християнізації Русі відбувалася трансляція нових універсальних культурних, що взаємодіяли з прадавніми світоглядними уявленнями. З періоду становлення Київоруської держави виявилася антична за походженням концепція софійності буття, яка ідейно підсилювала антропоцентризм, властивий народному світогляду. Київська Русь утворена “на березі великого степового океану, що починається біля Великої Китайської стіни і закінчується долиною Дунаю поблизу Альп, отже, охоплює два континенти. Цьому хаосові потрібно було протиставити “розумну ойкумену”, тобто — місто як софійне начало” (Кримський, 1996, с. 104).

Поняття *архетип* і *Софія-Премудрість* відомі ще в античній філософії. *Архетип* (грец. arche — початок і typos — відбиток, зразок) — уявлення про прототип, первісний взірець. Представники пізньоантичної філософії (зокрема, Філон Александрийський) розглядали *архетип* у значенні *прообраз*, *ідея*. У системі середньовічного богослов'я архетип — вчення про божественний першообраз.

Своєрідно трактував поняття *архетип* швейцарський психолог і психіатр, засновник *аналітичної психології* К.Юнг (1875–1961). Назву *аналітична психологія* він використав, щоб відмежуватись від теорії психоаналізу З.Фрейда (1856–1939). За гіпотезою К.Юнга, *колективне підсвідоме* визначають потужні первинні психічні образи — *архетипи* (буквально — *первинні моделі*); тобто архетип — первинна психічна структура, що міститься в колективному підсвідомому і становить основу міфології. В аналітичній психології Юнг розглянув архетип як первинні, *вроджені психічні структури*. Такі первинні схеми-образи фантазії — надбання загальнолюдської символіки. Вони виявляються у міфах, віруваннях, сновидіннях, мистецтві. Колективне підсвідоме Юнг вважав відображенням досвіду попередніх поколінь, зафіксованого в структурах мозку, а відтак — зміст попереднього досвіду і визначають загальнолюдські першообрази або архетипи. Наприклад, *архетип* (образ) *матері-землі, героя, демона, муд-*

реця та ін. Колективне підсвідоме утворює автономний психічний фонд, відповідно первинні утворення — архетипи — становлять підґрунтя символіки сновидінь, творчості, ритуалів.

Найважливіший архетип теоретичної концепції Юнга — *самість*. Розвиток самості — головна мета людського життя; *самість* об'єднує всі вияви душі. Основний символ архетипу самості — *мандала* у її численних різновидах: *абстрактний круг, німб святого, вікно-роетка* тощо. Цілісність “Я”, його символічне втілення в завершених фігурах на зразок мандали, може виявлятися у сновидіннях, фантазіях, міфах, містичному та релігійному досвіді. Архетип самості реалізується за умов інтеграції свідомих і підсвідомих аспектів душі, лише тоді людина досягає гармонійної цілісності (Юнг, 1991).

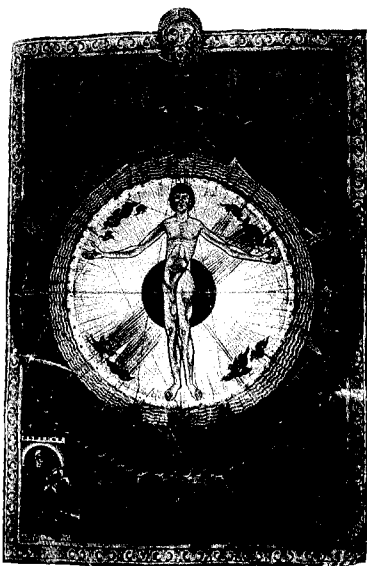
На думку сучасних західних психологів, досягнення зрілого “Я” потребує наполегливості, інтелектуальної активності, життєвого досвіду (Х'елл, Зіглер, 1997, с. 200–208).

За К.Юнгом, мандала — універсальний символ, психокосмічна система, яка задає особливий вселенський ритм, об'єднуючий макро- і мікрокосм. Існують припущення, що ідея мандали та її різноманітні форми незалежно створювались різними релігійними системами і творчими особистостями, передусім художниками. Мандала (“коло”, “диск”, “круглий”, “круговий” тощо) — один із основних сакральних символів міфології буддизму; ритуальний предмет, що втілює символ; вид ритуального дійства (у тому числі жертва). Слово “мандала” зустрічається вже у “Рігведі”* в багатьох значеннях (“колесо”, “орбіта”, “шар”, “простір”, “сукупність”, “суспільство”, “жертва”, вид землі, вид рослин та ін.). Найхарактерніша схема мандали — зовнішнє коло зі вписаним квадратом; в квадрат, у свою чергу, вписане внутрішнє коло, периферія якого окреслена переважно у вигляді восьмипелюсткового лотоса або інших восьми членувань, сегментуючих це коло. Квадрат орієнтовано по сторонах світу, пов'язаних із відповідним кольором (північ — зелений, південь — жовтий, захід — червоний, схід — білий, центр — голубий). У центрі внутрішнього кола зображено сакральний об'єкт шанування — божество, його атрибут або символ. Універсальна інтерпретація мандали орієнтована на модель Всесвіту, “мапу космосу”. Згідно з космологічною трактовкою мандали, зовнішнє коло означає цілісність Всесвіту, окреслює просторові межі, моделює часову структуру Всесвіту. В зовнішньому колі переважно зображається 12 символічних елементів (нідан), що виражають 12 взаємопов'язаних причин, які зумовлюють і забезпечують безперервність життєвого потоку (Мифол. словарь, 1991, с. 338–340).

Космічна людина — центральна фігура космології Гільдегарди Бінгенської (1098–1179). Монахиня Гільдегарда вшановувалась як свята, хоча не була канонізованою. Суспільна діяльність жінки — явище надзвичайне для XII ст., оскільки в Середньовіччі жінка була безправною. Гільдегарду вирізняли висока освіченість, здатність виявляти глибокі взаємозв'язки подій, її порівнювали із античною Сівіллою**. У праці “Пізнай шляхи” (“Liber Scivias”) Гільдегарда виклала вчення про віру, поєднуючи космологію й антропологію з богослов'ям; “Книга життєвих заслуг” (“Liber vitae meritorum”) написана у формі діалогу між

* *Рігведа* (“Книга гімнів”) — збірник творів переважно релігійного змісту; остаточно склався наприкінці X ст. до н.е.; найдавніша і найцінніша із літературних пам'яток, що дійшли до нашого часу — *вед*, священних книг індуїзму, написаних ведійським санскритом (кінець II-перша половина I тис. до н.е.).

** *Сівілла* (грец. Sibylla — жінка-пророк) — ясновидиця, яка отримала від божества дар передбачення. Вважається, що Сівілла прийшла зі Сходу.



72. Гільдегарда Бінгенська.
Книга божественних діянь. 1230.
Космічна людина. Мініатюра.

персоніфікованими чеснотами і пороками; “Книга божественних діянь” (“*Liber divinatorum operum*”) присвячена історії спасіння від сотворіння до кінця світу.

Символ мандали Гільдегардою використано з метою найглибше розкрити людині істину про світ. У символі мандали, як у лабіринті, фігури і кола концентруються навколо центра і ним утримуються. В центрі космічна людина — “творіння усіх творінь Божих” — знаходиться перед земною кулею, підноситься до небес в оточенні стихій — вогню, повітря і води. Дванадцять тварин (символ чотирьох головних і двох допоміжних вітрів) спрямовують дихання в центр колеса. Фігура юнака червоного кольору, із золотим німбом; над ним з бородою обличчя Бога-Отця, який несе у тілі коло Всесвіту. Тут все взаємопов’язане з мережею променів. І лише людина відповідальна за божественний порядок і його цілісність. Гільдегарда центром Всесвіту вважає людину, котра важливіша усіх інших творінь і могутня силою своєї душі.

Софія-Премудрість Божа (грец. *sophia* — знання, мудрість, майстерність) — поняття-міфологема античної і середньовічної філософії, пов’язане з уявленнями щодо змістовної наповненості й упорядкування речей. Це поняття простежується в ортодоксальній і містичній літературі іудаїзму та християнства, православному богослужінні, храмовій архітектурі, іконописі.

Софію-Премудрість іудаїстичні, християнські релігійно-міфологічні уявлення трактують як втілення мудрості божества. Термін *Софія* виник у Давній Греції (використовувався як абстрактне, умоглядне поняття). За часів Гомера його пов’язували з ім’ям богині Афіни, відповідно — зі справами будівництва, мистецтва. Афіна мала багато спільного з Софією. За грецькою міфологією, Афіна передусім — богиня мудрості, проте це не надавало їй змісту терміна “Софія”. Загалом, термін “Софія” в античній Греції має абстрактний, не персоніфікований зміст, тоді він ще не використовувався у значенні символічної особи.

Інакше тлумачить Премудрість старозавітна традиція. Згідно з міфологією іудаїзму, Премудрість персоніфікується, саморозкриття Бога у світі набуває характеру “особи” (або так званої особи) — як іншого і підпорядкованого “Я” Бога.

Пізньобіблійна дидактична література (книга “Премудрість Соломона”, “Книга притчів Соломонових”, “Премудрість Ісуса, сина Сірахова”) подає образ “Премудрості Божої” у значенні персоніфікованої особи. Вона з’являється непорочною, втілюючи волю верховного Отця (для порівняння — образ Афіни, також непорочної, котра з’являється із голови Зевса). За усталеною традицією, точніше схемою міфу, мудрість належить діві. Слово “Софія” як грецьке, так і відповідне йому давньоєврейське, — жіночого роду. В пасивному образі “чистого дзеркала діяння божія” (так визначається Софія) вгадуються жіночі риси. Премудрість стосовно Бога є його деміургічна, світоулаштувальна воля. Вона діє як “художниця”, будуючи світ за законами божественного ремесла (ця ознака зближує Софію з Афіною). Самобутність Софії визначає жіноча пасивність, поєднана з материнською багатоплідністю. Звідси — глибинний зв’язок Софії не

лише з космосом, а також з людиною, за яку вона заступається. Якщо стосовно Бога — Софія пасивно запліднювальне лоно, “дзеркало слави Божої”, то стосовно світу — вона будівельниця, оскільки створює світ, як тесля або зодчий (архітектор) зводить дім за образом обжитого й улаштованого світу, відго-родженого стінами від безмежного простору — хаосу. *Дім* — один із головних символів біблійної Премудрості (Мифол. словарь, 1991, с. 510).

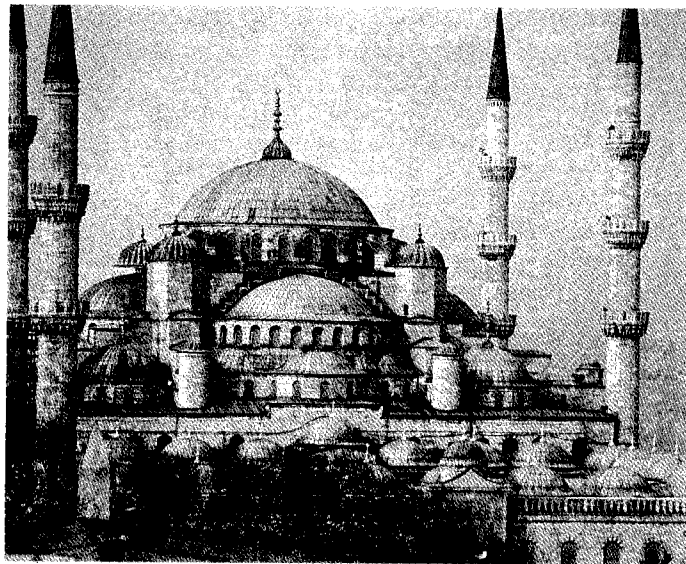
У “Книзі приповісток Соломонових” (На рiках вавилонських / Переклад Пантелеймона Куліша, 1991, с. 258) зазначається:

Премудрість збудувала будинок собі,
Витесала сім стовпів до нього,
Заколола жертви, налила вина
Й приготувала стіл у себе,
Розіслала служебки свої,
Щоб покликали з городських висот:
“Хто невчений простак,
звертай сюди!”

А тим, що на розум убогі, сказала:
“Прибувайте та їжте мій хліб
І вино моє пийте;
Покидайте дурноту й жийте,
Та ходіте стежками,
що вам розум укаже!”

Прикладом найвищого злету античного мистецтва, вплив якого простежується в різних регіонах, східній і західній архітектурі, вважається *храм Софії* — *Айя Софія* (грец. *Hagia Sophia* — священна мудрість), церква св. Софії у Константинополі, споруджена 532–537 рр. після пожежі на місці ранішої будівлі. Церкву зводили у період правління (527–565) імператора Східної Римської імперії Юстиніана I. Будували храм візантійські архітектори Анфимій із Тралл та Ісідор із Мілета. Споруду визначає синтез базиліки з куполом і центричністю побудови; центральну частину увінчує величний купол, який у Візантії асоціювався з небозводом. Константинополь 543 р. захопили турки, перейменувавши місто на Стамбул. Цього року храм Софії було перебудовано на турецьку мечеть (з мінаретами); 1934 р. тут створено музей.

Царювання Юстиніана I характерне розквітом візантійської державності, піднесенням усіх сфер духовного життя імперії. Тоді утворився специфічний для Візантії союз духовної та світської влади, де головна роль належала імператорові. Константинополь V–VI ст. ще зберігав дух античного міста. Це був адміністративний і культурний центр, який часто називали Царградом — царицею міст і оком Всесвіту. Численні ворота, в тому числі пишно оздоблені головні, або *Золоті*, та широкі магістралі з’єднували столицю з іншими центрами імперії. Головна магістраль вела на площу Августеона до Великого імператорського палацу й іподрому. Неповдалі від площі Августеона Мармурове море переходило у Босфор і бухту Золотий Ріг — морський шлях і головну пристань. Відтак площа перед палацом сприймалась центром підвладного візантійцям світу. І саме тут Юстиніан повелів звести “храм храмів” — головний собор імперії, присвячений св.Софії — Премудрості Божій. Величний задум Юстиніана передбачав створення головного храму “християнської ойкумени” й об’єднання її в кордонах “вселенської” імперії. Перед зодчими постало завдання втілити в архітектурних формах неосяжність і невимовність християнського сприйняття Всесвіту, його складність і гармонію, а головне — ідею централізації та могутності імперії.



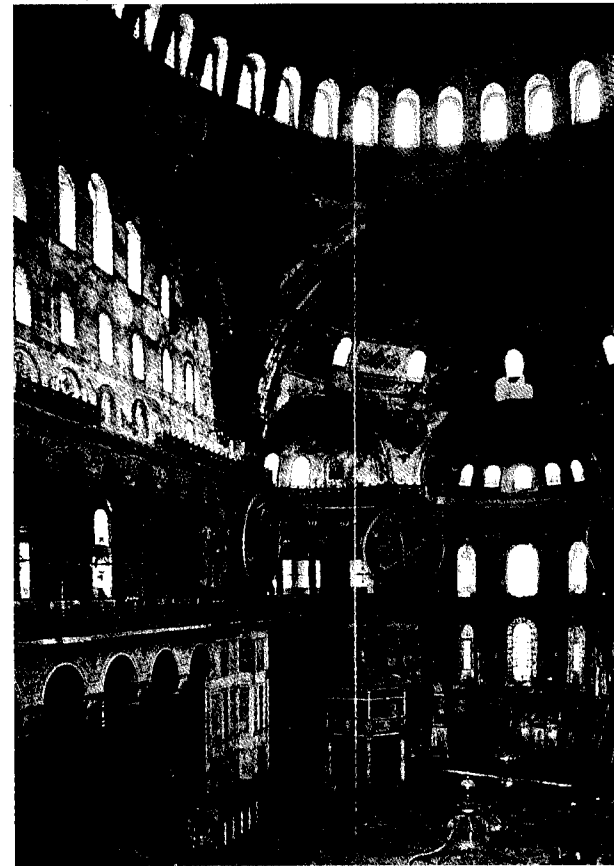
73. Храм св. Софії в Константинополі (тепер Стамбул). 532–537.

Конструктивні завдання храму св. Софії розв'язувались разом із пошуками образної виразності архітектури. Будівля орієнтована зі заходу на схід. Тут вперше побудовано центральний купол діаметром 33 м. Здавалось, що купол ширяє над центральним квадратним приміщенням, а насправді він опирався на два півкуполи — східний і західний. Північні й південні галереї з прямокутними боковими приміщеннями завершували композицію. Інтер'єр храму захоплював несподіваним святковим контрастом порівняно з аскетизмом зовнішнього вигляду. В центрі розташовувався величний амвон — складна споруда зі срібла і коштовних каменів. Навколо амвона розгортались літургійні дійства, що ілюстрували всесвітню історію в християнській інтерпретації, а центральне приміщення храму слугувало її ідеальним оточенням.

Величезний за розмірами підкупольний зал сприймався як образ Всесвіту. Простір храму вирізнявся особливою рухомістю і здавався безмежним, проникав за бокові колонади, набуваючи пластичності й плавності в окресленнях аркад, півкуполів, зводів. Поверхні стін і перекриттів ніби втрачали матеріальність. Створювалось враження, що споруду огортає тонка оболонка, зіткана із блиску мармуру, золотої смальти та сонячних променів. Освітлення центрального залу наростало в міру піднесення вверх, від приглушеної тональності нижнього ярусу — до яскравого світіння сонячних променів, які спадали через 40 вікон, розташованих у півкуполах, створюючи ілюзію світлового кільця. В цьому потоці світла головний купол, оздоблений всередині голубою мозаїкою із золотим хрестом в центрі, сприймався явленням чудом. Не випадково, присутні на богослужіннях вважали, що купол підвішений до неба золотим ланцюгом.

Спорудження храму св. Софії втілює принципово іншу, порівняно з античністю, концепцію архітектури. Антична споруда втілювала ідею рівноваги сил, піднімалась немов органічне тіло, знизу — вверх, сприймаючи нові навантаження. Візантійський храм — ніби “звисав” униз із невидимої точки, що перебував поза земним світом.

Неповторність храму св. Софії у Константинополі — свідчення нового рівня художнього мислення. Нове сприйняття світу, вже не конкретно-чуттєве (як в



74. Храм св. Софії в Константинополі. Внутрішній вигляд.
Написи виконано після 543 р., коли храм перебудовано на турецьку мечеть.

античності), а *умоглядне* і *символічне*, найбільшою мірою могла втілити лише архітектура, здатна як вид мистецтва оперувати ритмами й абстрактними формами (Тяжелов, Сопотінський, 1975, с. 59–65).

Цікаві спогади щодо храму св. Софії залишив Прокопій Кесарійський (бл. 500–після 565) — юрист і ритор зі сенатської аристократії, вищий сановник, історик епохи Юстиніана I, автор панегірика будівельній діяльності імператора (“*Про будівлі*” — “*Peri ktismaton*”). За його описом, купол храму здавався золотим півкулею, спущеною з неба. Все це, поза будь-якою ймовірністю, майстерно з’єднувалось на висоті одне з одним, ширяло у повітрі й загалом становило надзвичайно цілісну гармонію всього творіння. (Памятники мировой эстетической мысли, 1962, с. 332).

В історії візантійської архітектури храм був унікальною спорудою, де пластичне начало античної архітектури поступалося просторовому і живописному.

Для візантійської традиції характерний розвиток образу Софії як теократичного символу. В християнстві ж утверджувалося особистісне (персоніфіковане) розуміння Софії. В період раннього християнства уявлення про Софію зближувалося з ликом Христа-Логоса, згодом (відповідно до тлумачення третьої іпостасі Трійці) — з Духом Святим (поняття жіночого роду в семантичних

мовах і близьке Софії в аспектах гри, веселощів, святковості), наголошується і на зв'язку Софії з ідеєю людської спільноти (Аверінцев, 2001).

У латинській християнській літературі термін *Софія* витісняється майже синонімічним розумінням містично мислимої “церкви”. Тому власне “софіології” (грец. *sophia* — мудрість і *logos* — вчення, слово) католицька традиція майже не знає.

Русь прийняла хрещення, як уже зазначалося, від Візантії, що суттєво вплинуло на її політичний, соціальний, культурний розвиток. Прийняття християнства в його східному, православному варіанті мало суттєві переваги, оскільки на відміну від католицизму богослужіння проводилося рідною мовою. Християнство поширювалося на Русі під знаком Софії. Іларіон Київський (р. і м.н. невідомі — не раніше 1054) описує хрещення Русі як прихід “Премудрості Божої”. “Слово про закон і благодать”, над яким Іларіон працював упродовж 1037–1050 рр. — приклад втілення ідеї рівності всіх народів. За даними Початкового зведення (1095), Іларіон був священиком княжої церкви Спаса на Берестові поблизу Києво-Печерського монастиря. Рішенням Ярослава Мудрого (християнське ім'я — *Георгій*) і Собору руських єпископів 1051 р. Іларіона поставлено першим київським митрополитом з руських. Іларіон поділяв прагнення Ярослава Мудрого досягти політичної та ідеологічної незалежності Русі від Візантії. У “Слові про закон і благодать” Іларіон зазначав, що Георгій (Ярослав Мудрий) — достойний наступник влади (він же і син) Володимира Великого (християнське ім'я — *Василій*). Георгій “храм великий святий Божий Премудрості воздвиг” (Софіївський собор у Києві) “на святість і освячення городу” і прикрасив його “золотом, і сріблом, і камінням дорогим...”, і церква стала “дивом і славою на всі навколишні країни”. (Іларіон Київський, XI ст.).

Митрополит Іларіон трактував “закон” як віру, що передувала християнству й обмежувалась одним народом, а “Благодать” — вищим ступенем розвитку людства, основою віри, відкритої для всіх народів.

Концепція софійності визначає ідейно-художню програму розпису храму Ярослава Мудрого і розгортається в творчості Іларіона, підтверджуючись літературними перекладами (Ізборник 1077 р.).



75. Макет Собору св. Софії в Києві. 1037–1044. Реконструкція Ю. Асеева, М. Кресального (за замірами А. Пшеничного і В. Волкова).

Спільні риси фрескового оздоблення характерні для Софії Київської та Софії Охридської (Болгарія), що засвідчує мистецькі взаємозв'язки Русі XI ст. з Болгарією та Македонією. Обидва храми споруджені на честь св. Софії, розмальовані в один і той самий період (Софія Охридська — після перебудови 1037).

Спорудження храму Софії Київської символізує перехід від язичництва до нової християнської релігії. Привертає увагу ритм об'ємів храму — від низьких до найвищого, тринадцятого купола. Храму притаманна велика протяжність і водночас строгість певних пропорцій. Відчуття грандіозності посилюється всередині собору. П'ять *нефів** утворюють поступовий перехід від півтемряви бокових приміщень до світлого простору над середхрест'ям. Багатомірні перспективи відкриваються з різних точок — від бокових нефів, а також від хорів, де колись на урочистостях і богослужіннях сиділи князі та їх наближені. Під впливом внутрішнього гармонійного простору храму людину охоплювали піднесені відчуття — святковість і таємничість, ясність і відкритість. (Додаток 2, іл. 76, 77).

Особлива величавість давньоруських храмів досягала завдяки багатокупольності (порівняно з однокупольними візантійськими). Храми св. Софії налічують у Києві — 13 куполів, Новгороді — п'ять, Спасо-Преображенському соборі Чернігова — п'ять.

Як відомо, Микола Кузанський вважав число онтологічною основою речей. Філософ у трактаті “Про вчене незнання” розглянув діалектику цілого і частини. На його думку, в пізнанні потрібно йти від окремого до загального. Це важливо і в діяльності митця. Знання окремого в художній творчості дає змогу осягнути універсальність мистецтва.

Семантика 13-купольної композиції Софії Київської органічно поєднує частини і цілісність, універсальність. У храмі (як і за допомогою молитви) здійснюється спілкування людини з Богом. Купольна композиція безпосередньо проглядається із землі, а духовно — сприймається втіленням вищого, божественного. Образ Собору ілюструє втілення вищої духовності — Софії-Премудрості Божої.

В архітектурному сенсі Софію Київську визначає візантійська хрестокупольна система: у центрі розташовано головний купол, до нього прилягають хрестоподібно розміщені склепіння; 12 куполів розміщені між раменами хреста, вони оточують центральний купол двома рядами, які поступово знижуються. Чотири середні куполи утворюють перший ряд, вісім малих — другий. Дванадцять куполів розташовано навколо центрального так, що чотири з них підвищуються над вівтарною частиною, а вісім — над західними куполами собору. Тому купольна композиція інакше сприймається з різних боків собору: із заходу проглядалися *сім бань*, сходу — *п'ять*, півночі та півдня — *шість*. Така символіка відображає впорядкованість Космосу Богом, засновану на онтології числа — втілення універсального, безмежного через окреме, обмежене.

Великий купол в оточенні чотирьох середніх (*п'ятиглав'я*) символізує Христа і чотирьох євангелістів, отже, — Вселенську церкву. Західний фасад із центральним порталом означав вхід до церкви, над ним проглядалися *сім куполів* — символ церкви як дому Премудрості, уособлення *семи таїнств* (хрещення, миропомазання, причастя, шлюб, спокута, соборування; особливе значення має таїнство посвячення людини в духовний сан).

Число *сім* — символ Діви Марії, земної церкви, яка поєднує духовне і тілесне.

Трійка у сприйнятті середньовічної людини — насамперед *Свята Трійця*,

* *Неф* (лат. *navis* — корабель) — в архітектурі витягнуте у довжину приміщення або частини його інтер'єру, відгороджені колонами або стовпами.

символ духовного. Микола Кузанський трактував сутність числа як перший прообраз розуму, оскільки конкретизована у множинному *троїтність* або *єднотроїтність* — спочатку втілена у числі (Кузанський, 1979, с. 191).

Число *чотири* символізує чотири елементи матеріального світу, тобто землю, воду, вогонь, повітря. Єднання церков небесної і земної здійснюється через сходження з неба Премудрості. Це простежується у символічному пониженні куполів: від центрального великого — до чотирьох середніх і восьми малих. Отже, 1 — символ Єдиного, 4 — символізує чотири кінці Землі, осяяні вченням Бога, 8 — символ хрещення, союзу з Богом. Число 8, що складається з 1 і 7, вміщує ідею входження Бога в церкву. Церква розуміється як Храм, християнська Русь і кожна окрема охрещена людина. Символіка числа 8 вважається найрахаїчнішою від найдавніших часів, коли людина сприймала світ через просторові зорові образи. Восьмикутник вважався сполучною ланкою між колом (небесним склепінням) і квадратом (земною площиною). В архітектурній семантиці православних храмів число 8 символізує особливий смисл — на християнському Сході кількісно переважали восьмикутні церковні споруди, найчастіше таку форму мали хрещальні (баптистерії) (Якобсон, 1987).

Композицію із 13 куполів увінчує хрест — символ освяченої Богом ідеї єдності східнослов'янських земель (охрещення Русі Володимиром Великим) (Логвин, 1993).

Символіка розпису храму “прочитувалась” у “літургійному розвитку” — зі заходу на схід: західна (*нартес*) символізувала землю, центральна (*корабель*) — видиме небо, східна (*вістар*) — трон Бога. Загальний архітектурно-художній комплекс храму втілював монументалізовану світову історію у її висхідних засадах (Вагнер, 1987).

Дослідники (зокрема, В.Лазарев) вважають, що Софію Київську вирізняє самобутній задум художнього розпису, невластивий християнському храмові. Передусім тут відсутні обов'язкова для храмового розпису сцена “Страшного суду”, безпосереднє відтворення фундаментальної для християнства ідеї смерті й трактування Мадонни як трагічного прозріння Матір'ю хресних мук сина.

Стосовно світоглядного вирішення, такий не зовсім традиційний виклад християнської теми пояснюється поширенням у вітчизняному богослов'ї ідей Каппадокійського гуртка діячів патристики. Термін *патристика* (лат. *pater* (*patris*) — отець) означає сукупність теологічних, філософських, політико-соціологічних доктрин християнських мислителів II–VIII ст. (так званих отців церкви). Найвищий розвиток патристики пов'язаний з діяльністю Каппадокійського гуртка, тобто Василія Великого, Григорія Богослова, Григорія Нісського — на грецькому Сході; Августина — на латинському Заході. Звідси простежуються витоки ідеї апокатастатису — милостивого повернення людства до первинної чистоти ще за земного життя. Ця ідея набула у Київській Русі архетипного значення, визначаючи духовний і художній розвиток суспільного життя.

Світоглядно-художня цілісність храму св. Софії засвідчує, що світ постав як “текст”, прозвучала софійна тема “*світуй як книги*”. Віра у гармонію всього суцього і культ Премудрості зумовили художню ідею Софії Київської, яка творилася передусім колористичним звучанням мозаїк (Горський, Кримський, 1991). Ця ідея втілена у живописному ансамблі, а найповніше — в святительському чині, де наголошена інтелектуальність каппадокійських учених-богословів. Митрополит Іларіон зазначав, що інтелект і мудрість характеризують діяльність князів Володимира Великого і Ярослава Мудрого, яка спрямовувалась на культ грамотності й духовне піднесення Русі. У період розквіту Київської держави (X–перша половина XI ст.) центрами освіти стали Київ, Новгород, Полоцьк,

Чернігів, Галич, Володимир-Волинський. Відома меценатська діяльність давньоруських князів, передусім київських — Ярослава Мудрого та його онука Володимира Мономаха, котрі цінували книгу, засновували школи, скрипторії, бібліотеки. До Києва сходилися торгові шляхи багатьох європейських країн. Так утверджувалось міжнародне значення Київської Русі та її вплив на політичні процеси Європи.

Спроби мистецького зображення Софії-Премудрості сягають середини I тис., ймовірно, це трапилось в Єгипті, Александрії, Антіохії, Візантії. Тут образ Софії формувался спочатку як *Ангел великої ради*, що приніс людям з неба нову науку (Мейендорф, 1988, с. 19–21). Софія-Премудрість у цих зображеннях — фронтально стояча постать крилатої жінки, переважно з піднятими молитовно руками (нагадує позу Оранти). Вона має дві пари крил і німб навколо голови. Зображення Софії-Премудрості в образі крилатої жінки відомі ще з александрійських *катакомб** VI–VII ст.; у цьому регіоні виявлені також дрібні рельєфні зображення відповідного іконографічного зразка. Такий рельєф, зокрема, виконаний у дереві, зберігається в музеї ім. О.Пушкіна (Москва). Зображення на цьому рельєфі жінки-оранти з двома парами крил і німбом вражає узагальненістю образу; його іконографічні модифікації (стильові та регіональні трактування) простежуються у X–XIV ст. Іконографічні трансформації образу Софії-Премудрості виявляються в середньовічній західноєвропейській книжковій мініатюрі. (Додаток 2, іл. 78). Інколи в німецьких мініатюрах XII ст. Софія-Премудрість зображалась у вигляді фронтально стоячої шестикрилої жінки, яка ногами топче тіло дракона-диявола; вдягнута вона у далматичу; перед собою тримає ягнятко — символ Христа; зверху з широкого отвору в голові Софії видніється голова Христа. За припущенням дослідників, можливо, у такий спосіб мініатюрист намагався унаочнити сутність Софії-Премудрості як втілення вчення Христа (Кравич, 1995, с. 25–27).

Серед відомих рукописів Біблії одним з найдавніших вважається зображення Софії у Codex Rossanus. Цей рукопис Біблії виконано VI ст. у Россано (Калабрія, Південна Італія) і дотепер зберігається в архієпископській бібліотеці. На зображенні жіноча постать освічує євангеліста Марка; її рука легко торкається сувою. За виглядом вона сприймається вже не як Муза (в античному розумінні), а як Софія (у християнському сенсі).

Цікаве зображення Софії у книжковій мініатюрі високого Середньовіччя. Мініатюра тематично належить до цього періоду, але виконана значно пізніше — у XII ст. На мініатюрі Софія зображена під час відвідування у в'язниці богослова і філософа Боеція. Вона уособлює Мудрість, Філософію-Утішницю.



79. Софія просвіщає євангеліста Марка. Codex Rossanus. VI ст.

* *Катакомби* (лат. *catacumba* — підземна гробниця, цвинтар, за одним із місць на *Via Appia* — цвинтаря св.Себастьяна на “*ad catacum*”) — підземні приміщення штучного або природного походження, що використовувалися для поховання християн та іудеїв. Катакомби виявлені в Александрії, Сіракузах, Неаполі, Римі та ін. У катакомбах XV ст. збереглися численні фрески періоду I–V ст., сюжети яких пов'язані з християнськими, іудейськими, античними віруваннями.

Вона з'явилась у царському вбранні, з короною на голові; правою рукою наставляє Боеція (її вказівний палець непропорційно довгий, витягнутий у жесті повчання), лівою тримає зерно чи корінь, з якого на довгому тонкому стеблі виростає трипелюсткова квітка. Боецій в одній руці тримає книгу, іншу приклав до вуха, щоб краще чути слова Софії. (Додаток 2, іл. 80). Походження цього зображення Софії пов'язують з аббатством св. Альбана (графство Хартворд). Зберігається зображення в Оксфордї Bodleian Library.



81. Софія — Премудрість Божа (Sapientia — Hagia Sophia). Хільдесхаймський служебник. Мініатюра. XII ст.

До періоду XII ст. — найвищого розвитку книжкової мініатюри і софійної іконографії Середньовіччя — належить зображення Софії, вміщене у Хільдесхаймському служебнику (церква св. Михаїла у Хільдесхаймі). Нині служебник зберігається в управлінні спадком графа Егона фон Фюрстенберга-Штаммхайма в Кельні-Мюльхаймі. В центрі композиції зображений Логос із хрещатим німбом, що вказує на Божественну Особу Святої Трійці; під зображенням Логоса (також у центрі) — Софія (Sapientia), чие ім'я виразно прочитується поруч. Логос стоїть у величавій позі, в царських шатах, з короною на голові. В піднятих руках Софії — півсфера, завдяки якій Софія ніби підносить погруддя Логоса, показує Його і несе людям. Отже, Софія об'єднує світ і людей з Богом, вона — шлях до Бога. Фігури, розташовані поруч під Софією, тримають стрічки з написами і засвідчують земне священне улаштування, призначення і місію Логоса Сина Божого та святої Премудрості, тобто спасіння і обоження людей усього світу. Ідентифікація фігур здійснена за написами, які вони тримають. Це Авраам, Давид, пророк Валаам, пророк Ісайя. В нижній частині зображення, в центрі — праведний Захарія, батько пророка Йоанна Предтечі, з лівого боку, — євангеліст Матвій, з правого — можливо, євангеліст Йоанн. Над Захарієм, у центрі — патріарх Яків.

У зображенні втілені ідеї інкарнації Софії в Діву Марію, і потім із Диви Марії, відповідно — Логоса. Фігури і написи вказують на Христа, про якого Авраам і Давид сповіщають як про потомка, котрий має народитись (згідно з Ісайєю) від Диви; про Нього Захарія разом із сином Йоанном Хрестителем говорять як про месію, а євангелісти Матвій і Йоанн сповіщають як про Сина Людського і Сина Божого.

Мініатюра із Хільдесхаймського служебника за богословським значенням — найвиразніше з-поміж тогочасних зображень Софії (Шіпфлінгер, 1997). Натомість у зіставленні з давньоруськими іконами Софії останні становлять незрівнянно вищу художню цінність.

Філософсько-абстрагований образ Софії-Премудрості стає надзвичайно популярним з утвердженням християнства на Русі (кінець X ст.). Споруджува-

лися храми св. Софії у Києві, Новгороді, Полоцьку. Однак персоніфікований образ Софії-Премудрості тут відсутній. Збережені фрескові цикли храмових споруд засвідчують, що тоді в Київській Русі ще не існувало персоніфікованого образу Софії-Премудрості, а найдавніше таке зображення вміщено в мініатюрі Київського Псалтиря 1397 р. (Додаток 2, іл. 82). На думку дослідників, це, ймовірно, сформований на терені Києва самотутній іконографічний образ, що еволюціонував тут у XII—XIII ст., зображення якого не збереглося, а Київський Псалтир подає один із його кінцевих варіантів. На мініатюрі зображено трикупольний, покритий дахівкою храм, його верхи увінчують золоті хрести; копули храму — голубі, стіни — охристо-жовті. Всередині храму (зображеного ніби в розрізі) закомпонована на всю висоту жіноча постать, одягнута у червону далматіку, з піднятими руками, котра підтримує стелю храму; за її спиною — дві пари крил, навколо голови — золотий німб; тло за фігурою Софії фіолетове, крила голубуватого і темно-охристого кольору. Над копулами церкви, обабіч хреста центральної копули, напис: “Святая” і “Софія”. Мініатюрі властиві стилістичні прикмети, характерні для київської школи. Однак найголовніше, персоніфікований образ Софії-Премудрості із Київського Псалтиря 1397 р. — це своєрідне завершення на Русі іконографічного зразка жінки-оранти, зображеної фронтально на повний зріст (Крвавич, 1995). За висновком дослідників, унікальний мотив із Київського Псалтиря не має аналогів у подібних псалтирних комплексах (Вздорнов, 1978).

Як відомо, перше цілісне художньо-історичне і богословське дослідження давньоруської ікони здійснив князь Євген Трубецькой (1863–1920). За його ґрунтовними спостереженнями, в іконописних творах Софія зображається на тлі темно-синього нічного, зоряного неба. Саме у зіставленні з темрявою ночі, надзвичайна довершеність вирізняє небесний пурпур на шатах Софії як схід вічного сонця над тварним. Він розглядав ікону в органічній єдності з архітектурою храму і зазначав, що іконопис дає зображення прийдешнього храмового, або соборного людства. Іконописну містику дослідник трактував передусім сонячною містиком у вищому, духовному значенні цього слова. Тому, порівняно з прекрасними іншими небесними кольорами, все-таки золото полудневого сонця “із кольорів колір — із чудес чудо”. Колір золотий, сонячний визначає центр божественного життя, а всі інші — його оточення. В давньоруському іконопису цей божественний колір відомий під специфічною назвою *асист**. Однак іконописець не використовує його у вигляді суцільного масиву золота. Навпаки, створюється ніби ефірна, повітряна павутинка тонких золотих променів, які сходять від Божества і блиском осяють все навколо. Покривають асистом сяючі шати Софії-Премудрості Божої, шати Христа у Преображенні, Воскресінні та Вознесінні, інколи ангельські крила та верхівки райських дерев. Найсильніше художнє враження досягається використанням асиста саме тоді, коли іконописцеві необхідно протиставити два світи — реальний та уявний (Трубецькой, 1991).

До відомих софіологів належать філософи і богослови В.Соловйов (1853–1900) і о.Павло Флоренський (1882–1937). Праці В.Соловйова “Духовні засади життя”, “Виправдання добра”, “Лекції про боголюдство” найповніше виявляють його релігійно-етичний світогляд. Згідно з трактуванням В.Соловйова, Софія — універсальна й індивідуальна Першопричина буття, велика Мати всіх людей та істот, а відтак — основа єдності й розвитку як космосу, так і роду

* *Асист* — у стародавньому живописі лінії, штрихи, проміння, виконані листовим золотом по сухому фарбованому шарові.

людського. Досягнути такого розвитку можна лише за умови пізнання і шанування Софії. За В.Соловйовим, людина становить ланку зв'язку між матеріальним і духовним світом. Християнська істина не тільки теоретична мудрість (*софія*), а й внутрішня сила (*кратос*), яка надихає особисте і суспільне життя. Мудрість має об'єднатися із силою, оскільки лише в такому об'єднанні можлива істинна теократія (Боговладдя) (Соловйов, 1982).

У східнохристиянській літургії та іконографії, а під їхнім впливом — у середньовічній Візантійсько-руській і Римсько-германській церквах св. Премудрість розглядається в тісному зв'язку з Дівою Марією. Онтологічне відношення між Софією і Дівою Марією характерне для давньоруської іконографії Софії. Згідно з богословським трактуванням В.Соловйова і о.П.Флоренського, явлення Софії в Діві Марії означає, що Софія в Марії стала людиною. (Додаток 2, іл. 83–86).

Софійність в онтології П.Флоренського — передусім творча Любов Божа. Софія-Премудрість — деякий невловимий стан переходу від Бога до тварного; вона вже не Бог, але ще й не тварне, не “груба інертність речовини”; це ніби “метафізичний пил” на “ідеальній межі між божественною енергією і тварною пасивністю”. Наголошуючи на значенні *софійності* в духовному піднесенні Русі, П.Флоренський зазначав: Софія явилась Константину-Кирилові Філософу (майбутньому просвітителю слов'ян) ще в юнацькому віці в образі прекрасної Диви царственного виду. Цей символ Константин-Кирило проніс через усе життя і передав його слов'янам.

Софія (за Флоренським) пов'язана з життям Трипостасного божества, котра прилучається до божественної любові, найтісніше пов'язана з другою іпостассю — Словом Божим. Для православної свідомості буття Софії у тварному світі постає в різних аспектах. У людині — вона проблискує як образ Божий, його споконвічна краса; у Боголюдині Христі — вона начало і кінець спокутування тварі, його тіло, тобто тварне начало, в якому втілилось Божественне Слово. Софія також розуміється і як церква в небесному та земному аспектах. Церква в земному аспекті — сукупність усіх особистостей на шляху відродження своєї втраченої богоподобі. Оскільки процес очищення членів церкви здійснюється Духом Святим, то “Софія є Дух, остільки Він обожив тварь”. Дух Святий являє себе у тварному світі як невинність, внутрішня цнотливість і смиренна непорочність, тому Софія є Дівочість. Носієм дівочості у найвищому сенсі є Діва Марія — Мати Божа, і вона ототожнюється П.Флоренським з Софією. Багатоаспектність Софії у тварному світі визначають глибинні положення — нетлінність первісної краси творіння і *духовної краси*. П.Флоренський трактував Софію як духовне начало у тварному світі та людині. На землі головний носій Софії — Мати Божа, жива посередниця між небом і землею. Православний світ сприйняв Богоматір як символ духовного начала на землі, реальне явлення Софії, Утішницю і Заступницю перед Богом. Людське бажання втілити цю красу виявилось в іконописному мистецтві — саме іконографія подала багатоаспектність софійної краси Диви Марії (Бичков, 1990, с. 19–21).

Дослідники зазначають подвійний смисл архетипу софійності, оскільки з ним асоційована ідея радісного мистецтва, своєрідного “онтологічного оптимізму”, поза якими утруднюється розуміння багатьох явищ культури Київської Русі й подальшого розвитку українського менталітету (Кримський, 1996, с. 102–104).

Отже, у духовному розвитку Київської Русі архетип софійності світу набув світоглядно-ціннісного і художнього смислу.

2.3. Рецепція візантійського християнства в давньоруській архітектурі

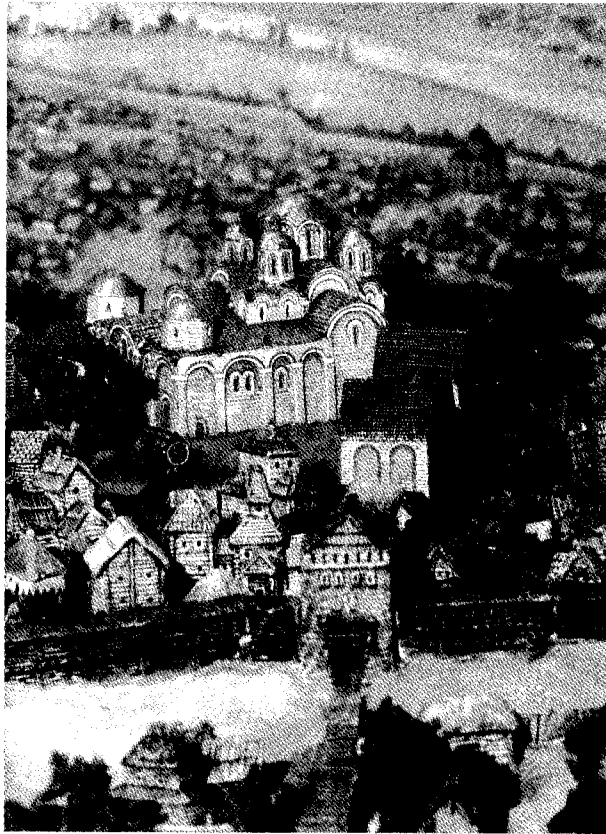
В мистецтві Київської Русі архітектура, підпорядковуючи інші види образотворчого мистецтва, посідала провідне місце. В її розвитку виділяється декілька етапів. Перший, до прийняття християнства, — *ранній етап*, відомий лише з археологічних досліджень та описів іноземних мандрівників, вирізнявся сформованою тривалим часом системою містобудування, спорудженням оборонних укріплень і житлових кварталів. Будівельними матеріалами слугували спочатку дерево а потім цегла (плінфа).

Ранній етап розвитку архітектури Київської Русі обмежується періодом VI–X ст., тобто, починаючи від заснування Києва (кінець V–VI ст.) і становленням Київської Русі як держави (X ст.). Упродовж I тис. на теренах сучасної України склалися різні, іноді короткотривалі державні утворення, міжплеменні союзи, *міста-держави* на зразок античних полісів тощо. Характерний спосіб співжиття слов'янських племен становили племенні союзи, з одним із них — полянським, пов'язується заснування м. Києва. Консолідований полянський союз племен із територією близько 200 тис. км характеризували тенденції постійного розширення у географічному просторі.

Консолідаційні процеси відбувалися у період, коли постійно існувала загроза нападу кочівників, що зумовило нову форму поселень під назвою *град* (огорожена, захищена від нападів територія). Кількість таких gradів з часом збільшувалась. Тому скандинавські писемні джерела називали територію сучасної України *Гардарика* (Країна городів). З появою gradів, тобто оборонних протоміст чи міст, виникає необхідність в організаційних суспільних заходах — будівництві фортечних укріплень, забезпеченні водою, шляхами тощо. Можливо, гради були насамперед адміністративними, політичними і культово-релігійними центрами союзів племен, серед яких відомі Антський союз, Деревлянський союз, союз Дулібів, Тмутараканська Русь та ін. Гради споруджувались за виробленою на Русі системою будівництва, що засвідчують результати археологічних досліджень Києва, Чернігова, Пскова, Ізборська, а також городищ поблизу сіл Зимне (Волинь), Пастирське (Черкащина), Колочин (Гомельщина). В IX–X ст. gradів на Русі налічувалось понад 20; XI ст. — 64; XII ст. — 134; на час монгольської навали було відоме 271 місто.

Спорудження будівель у містах і селах між собою різнилися. У селах, розташованих по берегах річок (річка часто використовувалася для перевезення вантажів) і вздовж сухопутних шляхів, характер будівель залежав від зональних розташувань. На півночі, у лісовій смузі, хати були рублені з дерев'яних колод, на півдні переважала каркасна система з глиновальковим або глинобитним заповненням. Набув поширення *тип однокамерного житла*.

Планування міст вирізняє складніший характер, залежно від соціального розселення численних прошарків. Міста будувались на пагорбах, на високих берегах річок і складалися з трьох частин: *дитинець* (вишгород, міська цитадель, укріплена стінами, валами), де розташовувалися князівські та боярські двори; мешкали дружинники, князівська і боярська челядь, обслуговуючі ремісники; друга частина — *окольніи град* (посад), укріплене місце, де мешкали купці, ремісники; третя — *передмістя*, заселені ремісниками певних спеціальностей, інколи кожна з частин укріплювалась окремо.



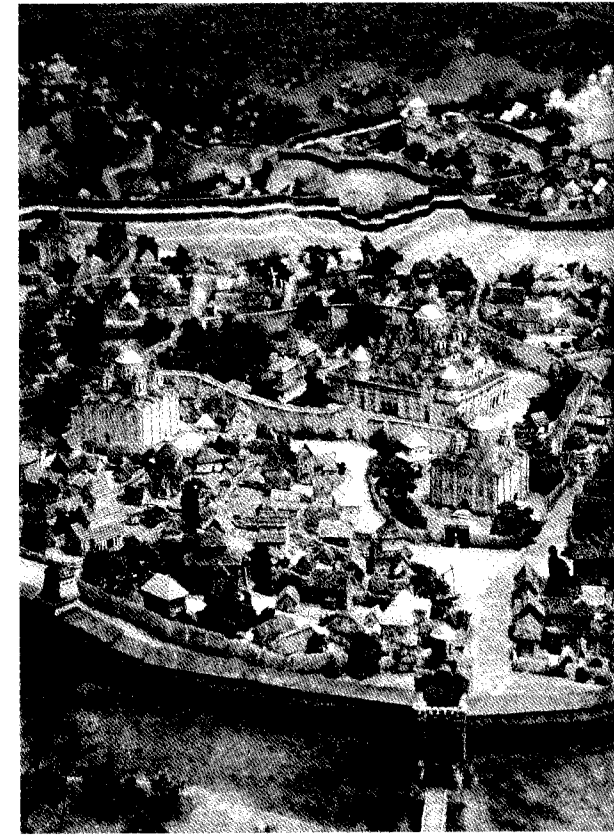
87. Стародавній Київ. Дитинець, або “місто Володимира”.
Макет художниці Д.Мазюкевич.

Забудова міста здійснювалась за правилами, сформульованими у “*Кормчій книзі*” — збірнику законоположень про містобудування. Вже тоді споруджували двоповерхові хорони з великими залами — *гريدницями* (мабуть, окреме приміщення, де перебували *гريدні*, дружинники-охоронці князя).

Міські укріплення споруджували артілі *огородників*. Стіни зводили зі засипаних землею зрубів — *городень*. На них стояли *заборолы* — криті бруствери з бійницями. Вхідні ворота були у надбрамних вежах.

Достовірно невідомо, як виглядало на початках сакральне будівництво Давньої Русі. Розкопане археологом В.Хвойкою капище V–VI ст. у Києві походить із найбільш раннього періоду заснування міста, існувало та було задіяним проти неба без будь-якого архітектурного перекриття. Общинні святилища у слов'ян відомі із розкопок I ст. н.е., але міжплемінні сакральні центри — *городища* — лише з VII–IX ст. на Буковині та Середньому Подністрів'ї. Давня традиційна релігія слов'ян співіснувала із поширеним християнством.

Засновник Києва, літописний князь Кий, за найновішими даними, був християнином. Його хрещення відбулося у Константинополі за імператора Маврикія (582–602), який сприяв розвитку культури. Відомості, що наводить Іоанн з Нікію, подають дані про хрещення Кия у молодому віці та його виховання у християнському середовищі. В період навчання у Константинополі він заприя-



88. “Місто Ярослава” у Києві. 1037–1044. Фрагмент макету “Стародавній Київ”.
Художниця Д.Мазюкевич.

телював з майбутнім імператором Іраклієм (610–640), своїм однолітком, після смерті котрого виявляв вдячність його родині. Кий мріяв закріпитись на Дунаї, де у VII ст. прижилась велика кількість слов'ян. Він тут заснував поселення Києвець, але утриматись йому не вдалось, і він переселився у Середнє Подніпров'я до місцевості, яку назвав Київ. Поселення швидко розвинулось і стало згодом столицею східнослов'янської держави, що виникла майже паралельно з великим державним об'єднанням південних слов'ян — Великоморавським князівством (проіснувало до кінця IX ст.).

Процеси поступової християнізації Тавриди відображає “Житіє Стефана Сурожського” — пам'ятка житійної літератури, відома у давньогрецькому та грецькому мовних варіантах, де розповідається про хрещення князя русів Бравліна архієпископом візантійського міста Сурожа — Філаретом.

Поступове утвердження християнства на Таврійському і Таманському півостровах та його проникнення на терени сучасної України впродовж VIII–IX ст. щораз більше знаходить підтримку серед різноманітних верств суспільства: бояр, воїнів, ремісників тощо.

Для організаційного зміцнення християнізації константинопольський патріарх Фотій у 60-х роках IX ст. висвятив для Русі митрополита Михайла Сирина та шістьох єпископів. Можливо, такою кількістю вищих церковних пастирів



89. Ротонда в Горянах (церква св. Миколи). X–XIII ст.

планувалося охопити землі полян, Таврійський півострів і Тмутараканську Русь. У зв'язку з цими єпископськими номінаціями на Русі розпочалося спорудження храмів, монастирів, які тоді ще будувались із дерева і тому не збереглися.

Процеси християнізації здійснювались паралельно із Візантією й теренів Великої Моравії. Це особливо стосується регіонів карпатських хорватів, волинян, бужан. Не виключено, що тоді охрещені й південні регіони Польщі — Краків, Вісліца, Сандомир, де грецький варіант прийнятого християнства відчувався ще довго. Особлива заслуга належить християнській місії святих Кирила і Мефодія, які діяли тут у 863–885 рр.

Ймовірно, такі місійні акції між двома сусідніми державами були взаємними. Наприклад, коли наприкінці IX ст. Велика Моравія розпалась як держава, то на її терени почався наступ західних місіонерів, котрі почали витіснити східний обряд. Відомо, що єпископ-місіонер Адалберт (він охрестив 966 р. поляків) на терені Чехії у першій половині X ст. нищив руські богослужбні книги, палив ікони, вбивав руських священників. Отже, на той час в Русі писання богослужбних книг і малювання ікон уже було настільки налагодженим, що їх, можливо, вивозили за кордон. Така діяльність могла здійснюватись при наявності власних церков і монастирів.

Зі зразків сакральної архітектури, яка споруджувалась під впливом будівництва Великої Моравії, дотепер збережена ротонда у с. Горянах поблизу Ужгорода і розкопані фундаменти ротонди на терені княжого двору у м. Перемишлі; обидві споруди — із X ст.

Поширення християнства у княжий період супроводжувалось сприятливими і несприятливими процесами, що періодично чергувались. Один із таких наворотів давньослов'янської реакції проти християнства відбувся при захопленні влади в Києві Олегом (882) і до часу офіційного державного хрещення князем Володимиром Великим (988). Спархія, заснована при Аскольді, ймовірно, існувала і після Олегового захоплення княжого престолу.

Відомо, що у реєстрі православних кафедр імператора Лева V Філософа (886–912) Русь зазначена під номером 61. За припущенням істориків, наприкінці князювання (911–912) Олег легалізував християнство, поступово відійшов від давньої релігії слов'ян, налагодив приязні відносини з Візантією і царем християнської Болгарії — Симеоном.

Релігійною толерантністю характерне князювання Ігоря (912–945), який, правдоподібно, був християнином. Згідно з історичними дослідженнями, Ігор хрестився 944 р. разом із дружиною — княгинею Ольгою. Після трагічної смерті чоловіка Ольга правила державою як ревна християнка, фондувала будівництво храмів. Достовірно засвідчено побудовані нею церкви в Києві та Пскові. Церкви переважно споруджувались із дерева, яке використовувалось тоді для будівництва житла, укріплення фортець, башт тощо.

Другий період антихристиянських акцій простежується в останні роки князювання Святослава (969–972), після смерті його матері княгині Ольги. Причи-

ною була політика князя, викликана військовими невдачами в поході на Балкани, оскільки ці негаразди вважались зумовленими християнами. Князь намагався винищити всіх християн та їхні храми. Реалізація цих планів припинилась після смерті Святослава біля Дніпрових порогів. Ще відправляючись у похід на Дунай, князь номінував спадкоємцем престолу в Києві сина Ярополка (охрещений в дитинстві княгинею Ольгою). За князювання Ярополка християни недовгий період (до насильницької смерті князя 980 р.) могли сповідувати свою віру.

На відміну від попередників Ярополк з посиленою увагою ставився до проблем духовного життя. Відомо, що він відновив літописання, занедбане після перевороту 882 р., цікавився проблемами культури Візантії, Болгарії, західних держав, що перебували на теренах релігійних впливів Риму.

Третій наступ на християн розпочався після приходу до влади князя Володимира. Тоді руйнувались церкви, споруджувалися капища тощо.

На землях Подністров'я та Верхнього Побужжя руйнівний процес антихристиянського наступу Володимира не відчувався. Ця частина, заселена давньоруськими племенами, перебувала під політичним впливом Великої Моравії, вже охрещеної, хоча як державна структура Велика Моравія з кінця IX ст. не існувала.

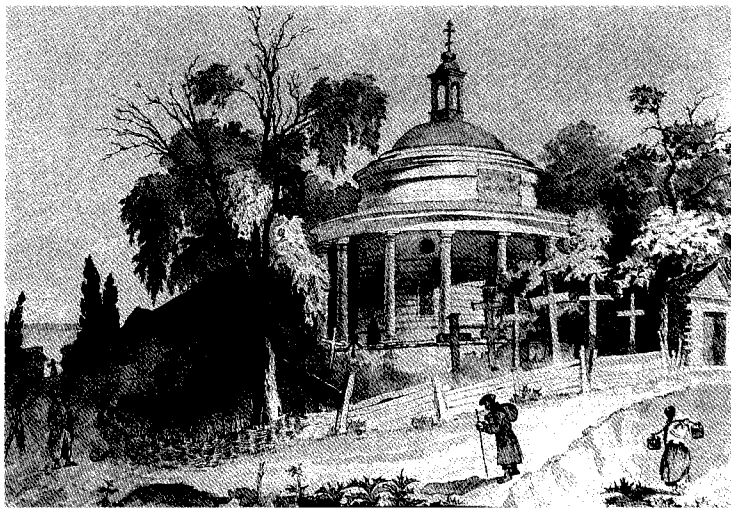
В установчій грамоті Паризької Єпископії 973 р. написано: підпорядковані їй у церковному сенсі землі “на схід мають рубезем ріку Буг та Стир”. За археологічними джерелами, ця межа збігається зі східним ареалом застосування християнського обряду трупопокладення, що поширюється серед волинян у X ст., замість давньослов'янського обряду трупопалення (останній обмежувався на сході лівим берегом ріки Горині). Руйнування церков на цих землях могло відбутися, коли на ці землі 981 р. пішов походом князь Володимир і відвоював давньоруські міста Перемишль і Червень. Другий його похід на карпатських хорватів 992 р. відбувся вже після хрещення князя, тому руйнування храмів у цій ситуації унеможлилювалось.

У X ст., зокрема на периферії, відбуваються релігійні еволюційні процеси. Як відомо, у статуйі так званого Збруцького ідола представлено чотири божества (два чоловічих і два жіночих), об'єднаних однією шапкою на головах. У “Велесовій книзі” простежується певна ідеологічна підснова сприймання всієї спільноти богів як єдиного божества: “бо Бог є єден і множествен...”. Таке глибоке філософське узагальнення засвідчує тенденції монотеїзму в релігії слов'ян, її осучаснення в зв'язку з конкуренцією єдинобожних вірувань — християнства, юдаїзму, магометанства.

Як розвивалась церковна архітектура на ранньому етапі Київської Русі? На жаль, про це жодних достовірних відомостей нема, на відміну від періоду князювання Кия на Верхньому Подніпров'ї чи князя Бравліна на Тавриді; відомо про розгортання християнського будівництва в Херсонесі, який тоді існував відокремлено в кордонах Візантії.

Спорудження церков на Русі після хрещення Аскольда незаперечне. Це зумовлювалось потребами відправлення культових служб, адаптації нового вірування в ідейно-чужинецькому середовищі.

Про будівництво церков митрополитом Михайлом, якого поставив у Києві патріарх Фотій, повідомляє Ніконовський літопис. Церква св. Миколая на Аскольдовій могилі згадується у “Повісті минулих літ”. Церкву збудував угорський воевода Ольмош, союзник київського князя. За датуванням історика М.Брайчевського, вона споруджена у 882–890 рр., а археолог П.Толочко дійшов висновку, що церква існувала ще за князювання Аскольда і реставрувалась за дорученням княгині Ольги.



90. Шевченко Т. Аскольдова могила. Київ. 1846. Сепія, акварель.
Церква св. Миколи, побудована у XVIII ст. на місці первісної споруди X ст.,
яка примикає до княжого палацу.

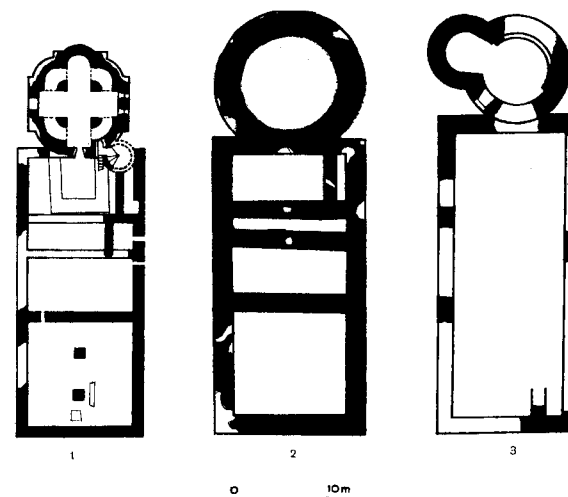
Відомою спорудою стародавнього Києва була соборна церква св.Іллі на Подолі, у торговельному районі столиці. Церква функціонувала ще 944 р., у ній християни присягали під час укладання візантійсько-руського договору. Назва соборна означає, що, крім неї, у місті існували ще декілька церков, стосовно яких соборна церква була об'єднуючим центром у першій половині IX ст.

Окремо слід розглядати питання про будівництво храмів за князювання Ольги. Відомо, що княгиня, будучи в тісних контактах із митрополією в Константинополі, налагоджувала зв'язки з духовенством християнського Заходу, здійснювала політику необмежених релігійних і культурних зв'язків з державними центрами Європи. Спорудження церков зумовлювалось збільшенням кількості християн. Існують відомості, що 952 р. освячено дерев'яний, побудований княгинею Ольгою, собор св. Софії, а також будівництво церков св. Трійці над річкою Великою при впадінні до неї протоки Пскови, мурованої церкви на терені Києва, із уламків якої (після її знищення Володимиром 980 р.) було споруджено капище.

Приклади сакрального будівництва цього періоду збереглися на Заході, тобто території, яку займали карпатські хорвати, дуліби, бужани, волиняни. Ці землі перебували у регіонах місійної діяльності св. Кирила і Мефодія, котрі йшли із Великої Моравії.

За результатами археологічних розкопок відома ротонда у Перемишлі з X ст. Вона функціонувала як церква Богородиці, збудована в традиційних формах великоморавських ротонд — із тричвертинною апсидою. Споруда легко реконструюється, оскільки сакральні споруди за аналогічним планом поширені на теренах Чехії, трапляються на півдні Польщі. Є зображення ротонд серед графіті* церков Галича тощо. Перемиська ротонда — компактна за масивом споруда, вона,

* *Графіті* (італ. graffiti, букв. видряпані) — написи та малюнки, виконані в давнину на стінах архітектурних споруд, а також на різних предметах. Виявлені на стародавніх будівлях у Єгипті, Греції, Італії, на півдні Франції тощо. На території України найвідоміші графіті виявлені у соборі св. Софії (Київ).



91. План фундаменту ротонди
у Перемишлі, яка примикає
до княжого палацу. X ст.



92. Ротонда. Храм св. Марії
у м. Зноймо (Велика Моравія — тепер
Чехія). Перша половина XI ст.

ймовірно, була покрита стіжкуватим дахом, що надавало лаконізму і монументальності її загальному силуету. Можливо камінь не був єдиним матеріалом для будівництва на цих густо покритих лісом землях. Практикувались і дерев'яні, чотирикутні та восьмикутні, подібні за вертикальними пропорціями і побудованою апсидою споруди, які в Карпатах згодом еволюціонували в *первісну форму української дерев'яної церкви*.

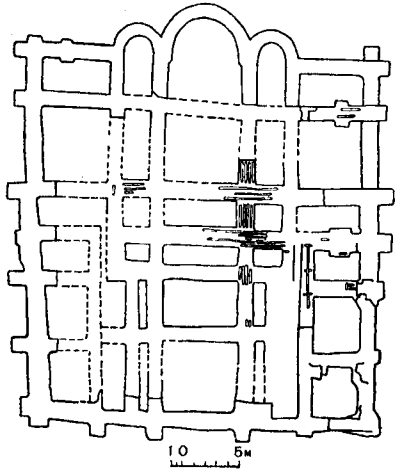
Дві закарпатські ротонди (у с. Горянах поблизу Ужгорода (побудована наприкінці X ст.) і с. Корчеві (тепер Угорщина) є шестиконхами у плані, вписаними в коло. На внутрішні виступи простінків, що утворилися як інтервали між конхами, опирається шестигранний барабан, перекритий куполом. Товсті стіни (1,85 м) надають будівлі дещо фортечного і водночас граціозного характеру. Це досягається тонкою ритмікою внутрішніх архітектурних членувань споруди.

На терені Європи такого зразка ротонди майже цілком географічно обмежуються кордонами Великої Моравії, хоча аналогічні споруди того часу відомі у Тавриді, Візантії, на Кавказі, в Далмації та Болгарії. Найближчими за формами є церкви-ротонди із Великої Моравії, а ці, з українських теренів, до них найближчі за характером.

Більшість населення становили прихильники давньослов'янських традиційних вірувань, котрі регулярно відправляли традиційні культові ритуали. Із монументальних курганных споруд того періоду збереглась так звана Чорна Могила поблизу Чернігова. Курган досліджував археолог О.Самоквасов у 1872–1873 рр. Це було величне поховання одного з видатних представників місцевої княжої династії. За переказами, тут поховано легендарного засновника міста князя Чорного (за скандинавськими джерелами — варязький воєвода Чернінген). Висота насипу кургану — понад 10 м, окружність — 170 м. Курган оточено ровом шириною близько 7 м. Під час проведення розкопок виявлено три етапи будівництва кургану. Перший — викопаний рів із підсипкою основи кургану, в центрі основи — підвищення, на якому зведено дерев'яну будівлю у вигляді хати, де покладено троє небіжчиків, тобто князя, його дружину і юнака, а також поховальний інвентар (відомі два оздоблені сріблом турячі роги із Чорної

Могили). По чотири сторони через рів зроблено чотири переходи, що у плані становить круглу форму основи кургану, перекриту формою хреста — відомий солярний символ, який асоціюється з формою київського капища VI ст. Після кремації здійснено перший, а згодом і другий насип кургану з оформленням площини на його вершині, та встановленням у центрі кам'яного сакрального елемента. Поховання датовано за візантійськими монетами X ст.

Перші відомості про кам'яне будівництво літопис подає під 945 р. Проте суцільна кам'яна архітектура розпочалася після прийняття християнства, зі зведенням грецькими майстрами у 989–996 рр. Богородичної Десятинної церкви (за феодальним звичаєм на церкву виділялася десята частина державних доходів).



93. План Десятинної церкви в Києві. 989–996. За М. Каргером.



94. Десятинна церква. Київ. X ст. Реконструкція М. Холостенка. Малюнок Л. Андрієвського. 1978. Змішана техніка.

Церква споруджена згідно з візантійською хрестокупольною системою, за якою будувалися всі церкви: прямокутне приміщення членувалося стовпами на поздовжній нефи, над перехрестям ramen здіймався на барабані купол. Вхід із заходу — притвір-нартекс, зі сходою — частіше три апсиди (півкруглі в плані виступи). Основними конструкціями були півциркульні арки, коробові та купольні склепіння, якими перекривали всі приміщення. В будівництві дотримувалися певної системи пропорційності, закономірності якої були раніше розроблені візантійською архітектурою.

Десятинна церква — хрестокупольний храм, тринефний, оточений з трьох боків галереями і завершений кількома верхами — відповідний зразок для сакральних споруд XI–XII ст. Вибір ділянки не випадковий, приблизно за 100 м від місця закладки Десятинної церкви було розташоване житло воїна-варяга, християнина Федора. Приблизно за шість років перед закладенням храму кияни, прихильники давньої слов'янської релігії, вирішили принести в жертву богам Перуну сина Федора — юного Йоана. Федір заперечував, заявивши про свою віру в Христа, після чого обурений натовп убив Федора разом з його сином. Десятинна церква закладена на місці загибелі цих двох християнських мучеників.

Князь Володимир пожертвував для церкви, крім згаданої десятини державних доходів, привезені з Херсонеса ікони, літургичний посуд, дзвони, інші предмети сакрального культу, а також мощі святих — Климента Папи і Фіви.

За мистецьким випосаженням церква — типовий розкішний візантійський храм, споруда виняткової краси із золоченими вівтарем, стінами, облицьованими різнокольоровими декоративними мармуром, яшмою, іншими коштовними каменями, колонами і півколонами із тонкої різьби, капітелями, розкішною мозаїчною орнаментованою підлогою, що творило в поєднанні з архітектурними прикрасами на зразок карнизів, вівтарної перегородки, пілястрів, парапетів, хорів — витончене обрамлення високохудожніх мозаїк і фресок, які покривали стіни інтер'єру будівлі. Мистецьке оздоблення не поступалося храмам Равенни чи Константинополя. В інтер'єрі церкви під хорами розміщувалась галерея з колонами для хресних походів, що надавало інтер'єру пишної архітектурної пластики і величі. Із зовнішньої сторони церква прикрашалась архітектурними вставками у вигляді розеток, карнизами, грецькими написами, вирізьбленими у камені рельєфами. За вишукане мармурове оздоблення церкву називали *марморяною*. Різнокольорове мармурове оздоблення засвідчує збережена центральна частина мозаїчної композиції підлоги із символікою омфала*. (Додаток 2, іл. 95).



96. Омфал ("Пуп Землі") в Дельфах.

Десятинну церкву освятив 996 р. тодішній київський митрополит Леонтій у присутності князя Володимира Великого. Після цієї події князь розпорядився

* Омфал (грец. — пуп). Давній культовий об'єкт у Дельфах, який вважався центром Всесвіту ("пупом" Землі; вважалося, що існує і "пуп моря"). Цей, присвячений Аполлонові камінь, зберігався в його храмі, мав вигляд монолітної брили. Омфал як образ "центру Всесвіту" використаний при оздобленні мозаїчної підлоги Десятинної церкви (Київ), розташовувався в середині підлоги храму під центральним куполом.



97. Руїни Десятинної церкви. Гравюра Паннемакера. 1884. З рисунка невідомого художника початку XIX ст.

перепоховати у приміщенні храму останки княгині Ольги (померла 969) і київського митрополита Михайла (митрополит при Аскольді), які були похованими в храмі св. Миколая на Аскольдовій могилі. В самому центрі храму 1011 р. поставлено гарно декорований різьбою мармуровий саркофаг (померлої дружини князя Володимира — Анни), а через чотири роки поруч — ще один подібний саркофаг, в якому урочисто покладено останки самого князя Володимира (помер 1015 р.). Ці два білі різьблені саркофаги посеред Десятинної церкви створювали на богослужіннях у присутніх, зокрема з інших країв, незабутнє враження, про що вони писали у спогадах. Збереглися лише уламки саркофагів.

Десятинна церква стала храмом-усипальницею київських князів. Князь Ярослав Мудрий, син Володимира Великого, 1044 р. здійснив перепоховання Ярополка й Олега Святославичів,

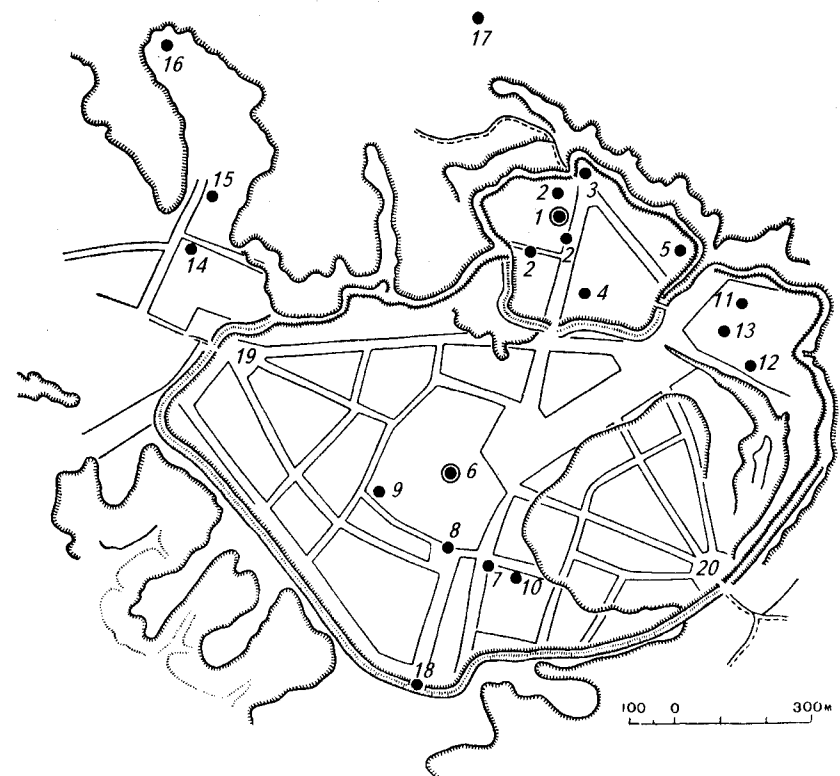
які були прихильниками давньослов'янської релігії за життя, і наказав охрестити їхні останки. Вони були поховані у Десятинній церкві як християни поруч із гробницею їхнього батька (князя Святослава). Крім цього, у Десятинній церкві було поховання князів Ізяслава Ярославовича (1078) і Ростислава Мстиславовича (1094). Поховання видатних представників княжої династії паралельно здійснювались у соборі св. Софії та Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Після пожежі 1039 р. у Десятинній церкві були проведені реставраційні роботи.

Десятинна церква — перший величний художній ансамбль на терені Київської Русі. Історична доля жорстоко обійшлась із цією пам'яткою. В 1169 р. Київ захопили 11 князів на чолі з Андрієм Боголюбським, який учинив кривавий погром; будинки городян, церкви, в тому числі Десятинна, а також і монастири було пограбовано. На Північ вивезли високомистецькі ікони, літургічні ризи, богослужбні книги, навіть дзвони. Наступне спустошливе пограбування храму відбулось 1204 р. (незадовго до татаро-монгольської навали) при захопленні Києва князем Рюриком з Ольговичами. Прикро, але ці варварські акції здійснювали давньоруські князі, представники київських династій, християни.

Під час захоплення Києва полчищами Батия біля стін Десятинної церкви 7 грудня 1240 р. відбулася битва, яка продовжилась і в самому храмі. Захисники та мешканці Києва, які намагалися врятуватись у храмі, загинули під його уламками. Споруда була зруйнована (за винятком південно-західного кута і частини західної стіни).

Перші спроби розчистити залишки храму здійснено 1635 р. за ініціативою митрополита Петра Могили. Згідно зі свідченнями Г.Боплана*, після розчищення

* Боплан Гійом Левассер де (бл. 1600–1673) — французький інженер-фортифікатор; перебував на службі польського уряду. Збудував на території України кілька споруд: фортецю Кодак (1635; не збереглась; нині Дніпропетровська обл.), замки у м. Бар (1638; збережений частково; тепер Вінницька обл.), с. Підгірці (1635–1640), м. Броди (1630–1635) Львівської обл. Два останні — разом із Андреа дель Аква (військовий інженер, фортифікатор і архітектор із Венеції). Розробив схему укріплень в Бережанах (1554). Склав "Опис України" (1650) з мапами, виготовленими за власними вимірами.



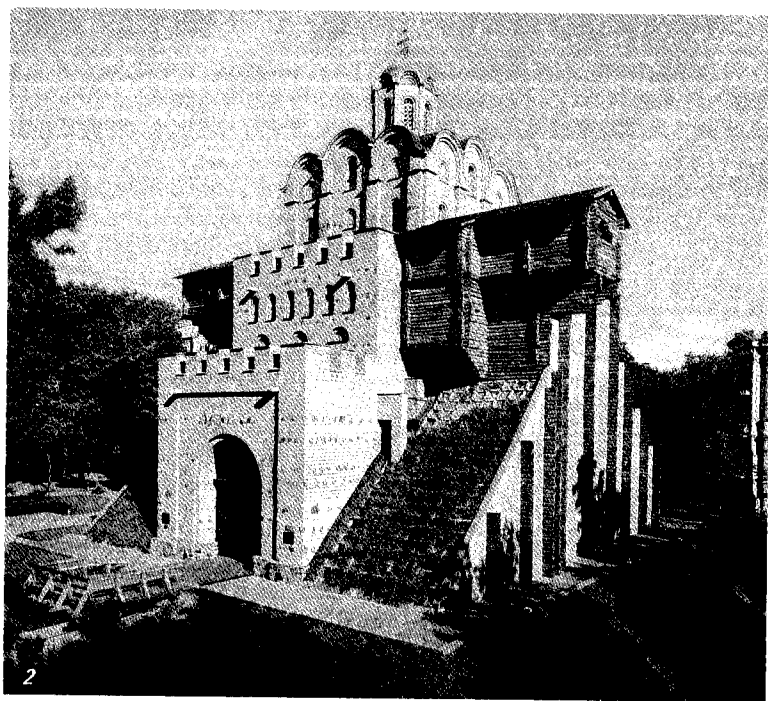
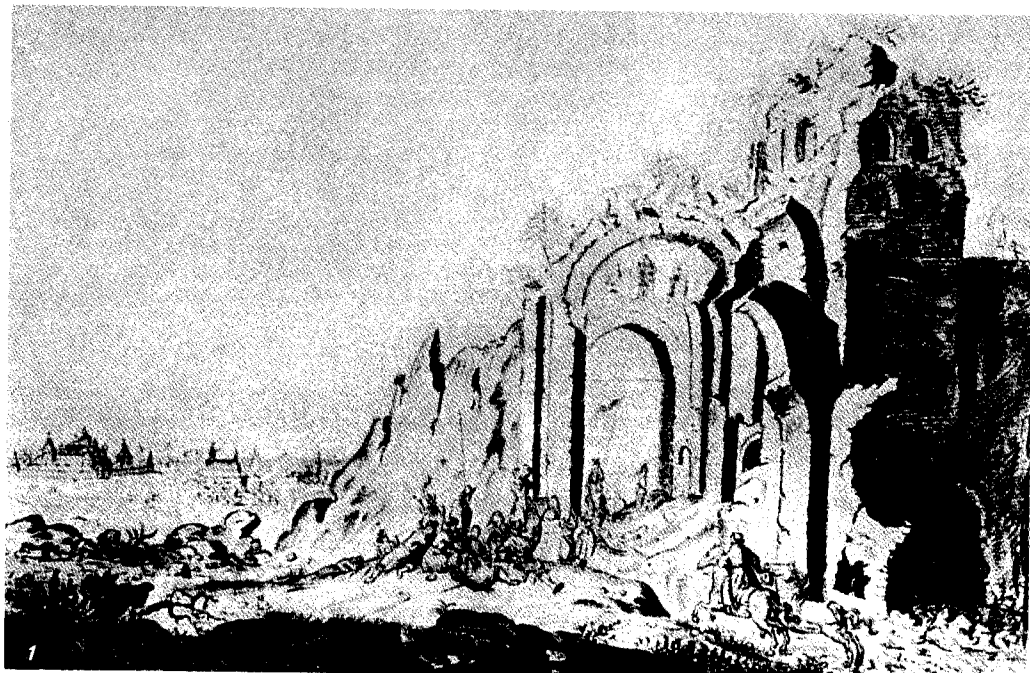
98. План стародавнього Києва (за В.Тиханович та М.Ткаченком):

- 1 — Десятинна церква. X ст.; 2 — Палацові споруди. X–XI ст.; 3 — Воздвиженська церква. XII ст.; 4 — Федоровський монастир. XII ст.; 5 — Василівська церква. XII ст.; 6 — Софійський собор. XI ст.; 7 — Ірининська (?) церква. XI ст.; 8 — Георгіївська (?) церква; 9 — церква. XI ст.; 10 — палацова споруда. XI ст.; 11 — церква Петра (?). XI ст.; 12 — Дмитріївський (?) монастир; 13 — Михайлівський Золотоверхий собор. XII ст.; 14 — церква на Копирьовому кінці. XI ст.; 15 — церква. XI ст.; 16 — церква. XII ст.; 17 — церква Богородиці на Подолі. XII ст.; 18 — Золоті ворота. XI ст.; 19 — Львівські ворота. XI ст.; 20 — Лядські ворота. XI ст.; 21 — Софійські ворота. X ст.

виявлено давні гробниці руських князів. Серед цінних знахідок — два саркофаги з останками князя Володимира Великого і дружини Анни (їхні імена вирізьблені на саркофагах). Доля цих пам'яток не відома.

До збережених фрагментів Десятинної церкви пізніше прибудували західну стіну зменшених масштабів. Так розпочалось спорудження церкви Пресвятої Богородиці (завершено будівництво 1654 р.). Прибудова періоду гетьманства Петра Могили виконувалась із дерева. Існують відомості про реставраційні роботи 1758 р. На давніх фундаментах Десятинної церкви 1842 р. побудовано нову, слабку в стильовому відношенні споруду, яка проіснувала до 30-х років XX ст. (розібрана за рішенням тогочасної київської влади).

Невід'ємний компонент ансамблю Києва, як і всіх інших тодішніх міст, становили оборонні споруди — вали, башти, частоколи тощо. Ці елементи постійно вимагали вдосконалень, модифікацій, реконструкцій. Відповідні кардинальні заходи відбулись у період князювання Володимира Великого, а особливо — Ярослава Мудрого. Навколо території, яка надалі буде називатися містом Яро-



99. Золоті ворота. Київ:

1 — малюнок А. ван Вестерфельда. 1651. Копія XVIII ст. Туш, перо;

2 — реставрація С. Лопушанської та С. Висоцького над руїнами в гаданому первісному вигляді.

слава, що колись була “подем поза містом”, почали споруджувати вали заввишки 14–16 м, водночас місто опоясували ровами завглибшки 6–8 м, довжина укріплень — 3,5 км. Для таких гігантських споруд довелося використати близько 65 тис. кубометрів землі, витратити 50 тис. кубометрів дерева на внутрішні конструкції та башти. Фортифікації мали мистецько-архітектурні елементи, передусім оборонні башти, які захищали з усіх сторін *в'їзні* ворота до міста. Кількість воріт і ведучих до Києва шляхів збігалися. Трое воріт були головними — Жидівські (пізніше Львівські), Печерські (або Лядські) та Золоті, увінчані церквою Благовіщення, руїни яких збереглися (нині Золоті ворота відреставровано). Вулиці спрямовувались до центру міста, де була споруджена головна святиня — собор св. Софії.

Софія Київська — друга після Десятинної церкви мурована великомасштабна споруда міста, будівництво якої розпочато 1017 р. і тривало десять років. Паралельно із Десятинною на межі X–XI ст. поширилося сакральне будівництво. Варто згадати раніші дерев'яні храми, такі, як церква Василя, збудована наприкінці X ст., та п'ятиповерхова церква Бориса і Гліба (1020–1022), чистостругана і прикрашена стінописом (Вишгород), а також церкву в Білгороді (кінець X–початок XI ст.) та ін.

У мистецькому сенсі Софія Київська, безсумнівно, наслідує Десятинну церкву. Для обох храмів властивий закон мистецького синтезу. Монументальні мозаїчні чи фрескові зображення інтер'єру собору існували передусім як архітектурні складові компоненти. Це Оранта — в центральній вівтарній ніші, Пантократор, що благословляє, — в центральній куполі, причастя апостолів тощо. Як засвідчують кілька збережених безцінних уламків фресок Десятинної церкви, ці розписи за мистецьким рівнем набагато вищі, ніж збережені софійські. У княжому Києві церква Богородиці (Десятинна) заслужено вважалась шедевром світового мистецтва.

У Софійському соборі — “митрополії руській” — відбувалися урочисті державні церемонії, прийоми послів, “сідали на столи” князі. Тут була бібліотека і центр книгописання. Однак первісні форми храму приховані під пізнішими бароковими “шагами” — надбудовами XVII–XVIII ст.

Софія Київська — хрестокупольний, п'ятинефний храм, з хрещатим підкупольним простором, тринадцятиглавий, оточений з трьох боків двома рядами відкритих галерей. Із заходу між зовнішніми галереями споруджені дві вежі зі сходами на другий поверх.

Загальна пірамідальна композиція мала гармонійний і водночас динамічний характер. Це підсилено ритмом різномасштабних елементів, скерованих до центрального купола. В архітектурі Софії простежуються традиції візантійського зодчества і Західної Європи (вежі характерні для романської архітектури), що в поєднанні з власними традиціями створили храм з неповторними ознаками (тринадцятиверха композиція). У художньому задумі собору виняткову роль виконує синтез мистецтва. Стіни, склепіння, куполи, арки, стовпи вкривають мозаїка і фрески, мармурові прикраси на вівтарній перегородці, одвірках, порогах; мозаїчні підлоги собору, різьблені шиферні плити прикрашають парапети другого поверху.

Розміри храму: висота — 28,6 м, ширина — 29,3 м, довжина — 29,5 м. Собор св. Софії був — одним із найвеличніших у тодішній Європі. Композиційне рішення архітектури не має аналогів у Константинополі. Дослідники висувають припущення, що багатокупольна композиція могла бути навіяна образами давньослов'янського будівництва, і саме йому належить подальша роль у модифікації оригінальних національних рис архітектури європейського Сходу.

У вирішенні інтер'єру Софії Київської відчувається свідоме оперування таким чинником, як пластика простору. Архітектор використав різноякісні просторові чинники — більші, менші й зовсім малі габарити основного і бокових нефів, подарочних парусних і склепінних форм, гармонійні, ритмічні й контрастні зіставлення просторової пластики з елементами живопису. Архітектурна цілісність Софії Київської функціонує в гармонійному поєднанні з фігурами Оранти в головній апсиді, Вседержителя в центральному куполі, ритмічними зображеннями святих у прямокутних або круглих композиційних елементах, пластикою внутрішнього простору храму. Йдеться про винятково вдалі пропорційні співвідношення матеріальних будівельно-архітектурних брил і просторових масивів. Ці ознаки будуть потім продовжені в інших сакральних спорудах Київської Русі. Побудовані у 30–50 роках XI ст. храми Георгія, Ірини, храм невідомої назви на Стрілецькій площі, як і софійські собори Новгород та Полоцька, продовжують стильову концепцію і будівельну структуру Софії Київської.

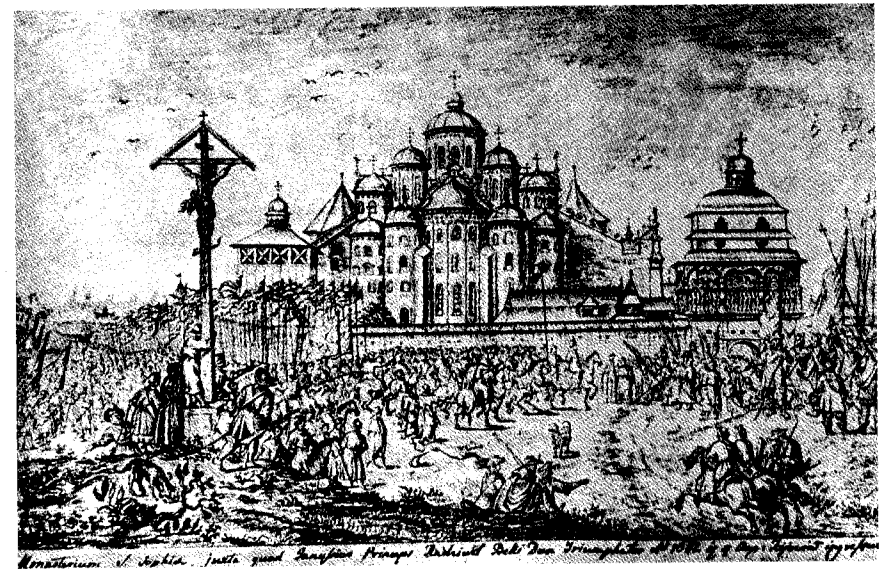
На основі декількох племінних поселень східнослов'янських сіверян, які розташувалися на берегах Десни і Сейма, близько середини I тис. виникло Чернігівське князівство із містом Черніговом. Точних даних стосовно дати виникнення міста немає. Допускають, що його засновано не надто пізніше Києва. Тому першу літописну згадку про Чернігів (907) треба вважати запізненою. Пізнішою від поселення є, напевно, і згадувана Чорна Могила, що упам'ятнала період князювання верховного вождя, а, ймовірно, і жерця племені (розташована тепер в одній із садиб навпроти Єлецького монастиря).

Після смерті Володимира Великого Черніговом правив син Мстислав Тмутараканський (званий Удалим), ушавлений велетень, знаменитий перемогою у двобої з касожським силачем Редедю. Спочатку Мстислав не ладив з Ярославом Мудрим, але згодом, 1026 р., брати помирилися і розподілили владу в Києві та Чернігові. Князівство Мстислава охоплювало великі простори, межі яких сягали Оки, Дону, Азовського моря з територією колишньої Тмутараканської Русі. Із самого початку князювання Мстислав укріпив Чернігів могутніми валами і вдвоє збільшив площу дитинця. Містопланувальні заходи були закономірними. В той період швидко урбанізувався Київ, і Чернігів не міг відставати від столиці. Крім міських укріплень, князь Мстислав Удалий мав певний досвід сакрального будівництва, наприклад, зведений мурований храм Богородиці у Тмутаракані (початок XI ст.).

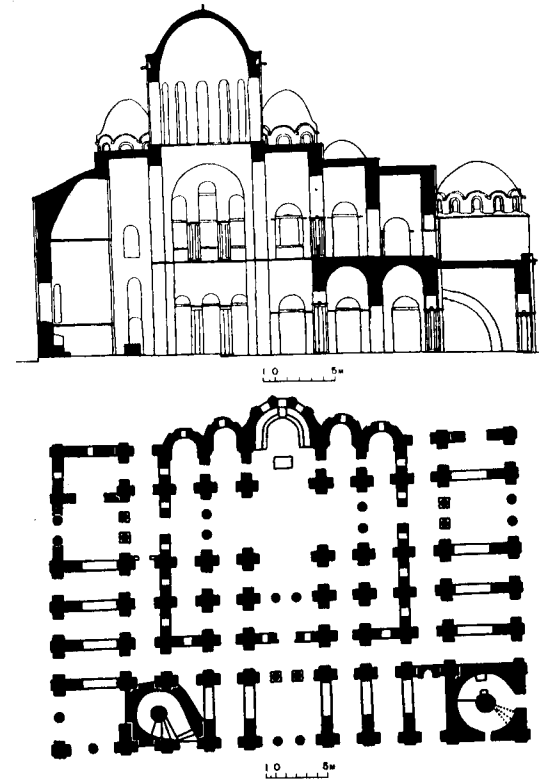
До початкового періоду давньоруської архітектури належить Спаський собор у Чернігові (розпочато будову близько 1036 р.), який зберігся майже в первісному вигляді (частково перебудований у XVIII ст.). Споруда тринефна, восьмистовпна, п'ятикупольна; південні та північні рамена просторового хреста перегороджені колонадами, що надає вигляду базилики; у споруді виділені нартекс із північною вежею та хрещальнею з півдня.

Форми собору величаві й спокійні. Загальна композиція пірамідальна — центральні частини фасадів підносяться над боковими, стіни розчленовані пілястрами, фасади оздоблені орнаментами з цегли (хрести, меандрові пояси, візерунки). В інтер'єрі — фресковий розпис, мармурові колони з іонічними капітелями, мозаїчна підлога.

Мстислав задумав спорудження собору як основного храму міста і князівства, але цій світлій постаті нашої історії не судилося довге життя. Він помер несподівано 1036 р., поховано князя у недобудованому храмі Спаса. Спаський собор у Чернігові належить до рідкісних об'єктів давнього будівельного мистецтва на наших теренах.



100. Київ. Собор св. Софії. 1651. Рисунок А. ван Вестерфельда за копією XVIII ст.



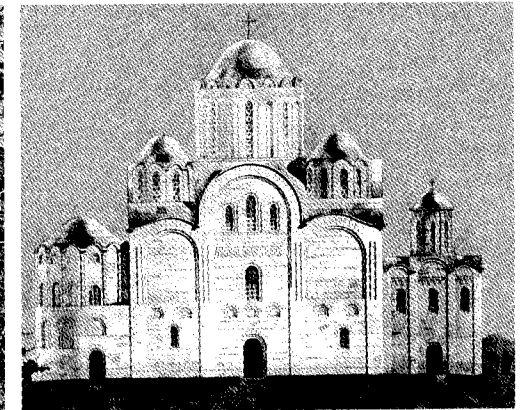
101. Розріз та план Софійського собору в Києві. 1037. Реконструкція М. Кресального, Ю. Асеева.



102. Софія Київська. Інтер'єр, головний купол і вівтар. Аксонометрія. Схеми розташування мозаїк. Внизу — причастя апостолів, у центрі — Оранта, в головному куполі — Вседержитель.



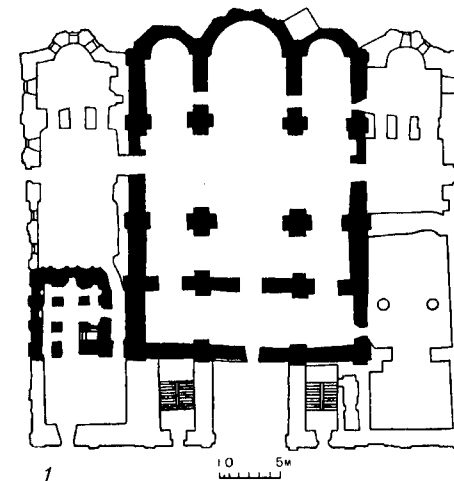
1



2

103. Спасько-Преображенський собор у Чернігові. 1033–1041:

1 — загальний вигляд;
2 — реконструкція Ю. Асеева. XX ст.



1

104. Успенський собор Печерського монастиря в Києві. 1073–1078:

1 — план (за І. Моргилевським);
2 — східний фасад собору.



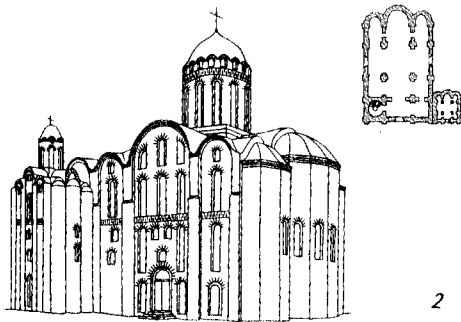
Ярослав Мудрий після смерті Мстислава Удалого приєднав Чернігів. Відтак під владою Києва об'єдналися два найбільші князівства і вся Русь. Зросло значення Києва як столиці держави.

Збудована князем Мстиславом церква Богородиці в Тмутаракані так само, як і Спасо-Преображенський собор у Чернігові, стилістично й типологічно відрізняються від храмів київської школи. Як одні із перших такого виду споруд, церква і собор побудовані із врахуванням сепаратистських спрямувань князя Мстислава. Головною відмінністю становить нове вирішення форми внутрішнього простору храму, поєднання двох внутрішніх просторових тенденцій — форм внутрішнього і глибинного простору храму, що гармонійно взаємодоповнюють одна одну.

В другій половині XI ст. спорудження Успенського собору Печерського монастиря (1072–1078) започаткувало новий етап розвитку архітектури (за свою історію храм часто зазнавав руйнувань і перебудов; 1941 р. був дощенту зруйнований; нині пам'ятка відновлена).

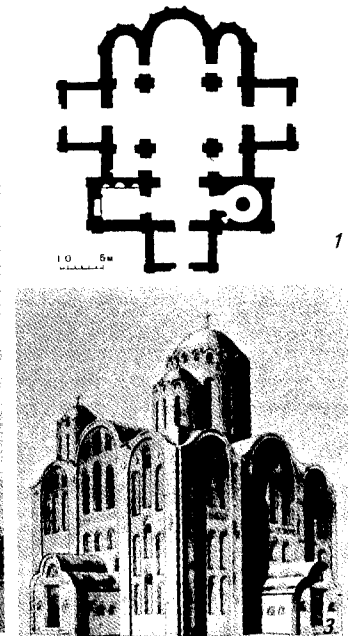
Композиція Успенського собору, на відміну від Софії Київської, — статичніша. Це — хрестокупольний храм, шестистовпний, тринефний, середнє склепіння значно вище від бокових. Фасади розчленовані могутніми пілястрами, стіни прикрашали смуги меандрових поясів, карнизи — зубчасті орнаменти з цегли. Собор завершувався однією главою. Тут відсутні вежі, галереї, проте, як і Софійський, Успенський собор оздоблений мозаїкою і фресковим розписом. Кисво-Печерський патерик (XIII–XV ст.) називає одного з авторів мозаїк — художника, печерського інокана Алімпія.

Крім Успенського собору, тоді на території монастиря будувалося декілька споруд — “трапезна палата” (1108), Троїцька надбрамна церква, Іванівська хрещальня. На початку XII ст. за межами Печерського монастиря з'явилися собори монастирів Михайлівського, Видубицького, Кловського та ін. Зведений князем Святополком Ізяславичем Михайлівський Золотоверхий монастир (1108–1113) нагадував Успенський, але був дещо спрощеною і зменшеною копією — чотиристовпний, тринефний з нартексом; його північна частина мала гвинтові сходи на хори з аркадами. Золотоверхий собор був оздоблений мозаїкою та фресковими розписами, подібними до розписів Успенського. Однак композиції



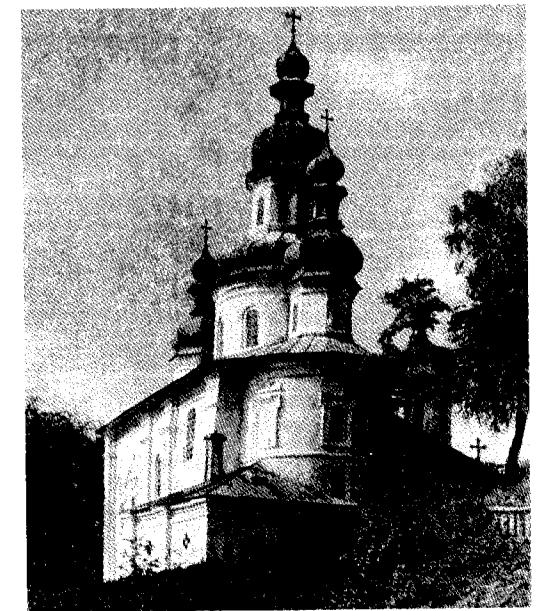
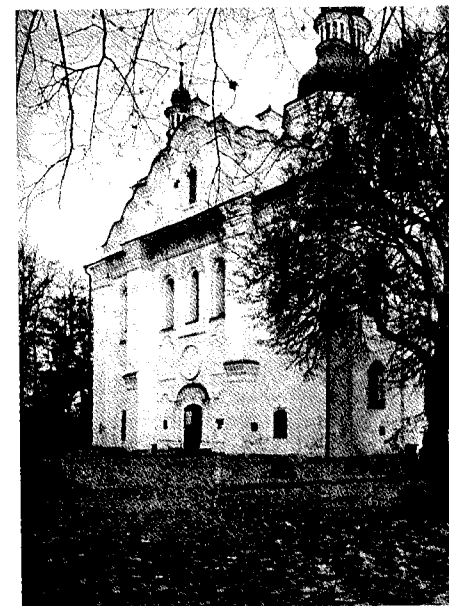
105. Собор Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві. 1108–1113:

1 — фото собору 1910 р.; 2 — реконструкція Ю.Асєєва за дослідженнями І.Моргилевського. Загальний вигляд. План.



106. Церква Спаса на Берестові в Києві. 1113–1125:

1 — план церкви (за М. Каргером); 2 — південний фасад; 3 — реконструкція церкви Ю.Асєєва і В.Харламова.



107. Кирилівська церква в Києві.

Середина XII ст. Надбудова та декор XVII–XVIII ст.

108. Іллінська церква в Чернігові.

XII ст.

вирізнялися динамічним рішенням, постаті — видовженішими пропорціями, барвистішим загальним колоритом. Ймовірно, будували й оздоблювали Михайлівський Золотоверхий собор печерські майстри.

До початку XII ст. належить будівництво церкви Спаса на Берестові (с. Берестове поблизу Печерського монастиря, заміська резиденція київських князів, усипальницею яких була церква Спаса). Ймовірно, церква будувалася за князювання Володимира Мономаха. Це шестистовпна, хрестокупольна тринефна споруда, у нартексі — башта і хрещальня. Фасади прикрашено меандровими фризами, декоративними хрестами та геометричним орнаментом. Від давнього великого храму збереглася лише західна частина — просторий нартекс.

Серединою XII ст. датовано Кирилівську церкву — шестистовпний хрестокупольний одноверхий храм, що за зразком повторює Успенський собор Печерського монастиря. Площини стін розчленовані пілястрами з масивними півколонами й оздоблені вгорі аркатурним поясом; розпис здійснено фрескою (XII ст.).

За межами Києва у багатьох містах споруджувалися палати і храми; вид їх незмінний за винятком незначних відхилень від будівельної лінії попереднього періоду.

В XII ст. особливого значення в розвитку архітектури стародавньої Русі набув Чернігів завдяки трьом пам'яткам: Іллінської церкви, Борисоглібському та Єлецькому соборам. Вони збудовані, ймовірно, у першій половині та середині XII ст. Вид церкви рідкісний — однонефна, безстовпна, одноапсидна, з майже квадратним у плані центральним приміщенням і невеликим нартексом. Фасад прикрашають пілястри і півколонки на барабані. На північній стіні збережений тиньк демонструє членування "під квадрати", імітуючи кам'яне мурування.

Проте по-справжньому високий рівень техніки спорудження розкривають собори названих монастирів, відмінні між собою конструктивними ознаками та декоративними деталями. Борисоглібський собор був церквою князівського двору і водночас усипальницею чернігівських князів, що засвідчують ніші-аркасолії (вони функційно підвищують акустику храму) у південній та північній стінах нефів і нартексу. За видом — це шестистовпний хрестокупольний, одноверхий храм, подібний до Кирилівської церкви Києва. Відмінність між храмами поля-

гає в тому, що Борисоглібський багатший декоративними прикрасами, аркатурними поясами, невеликими нішами, тонкими пілястрами на апсидах і барабані.

Успенський собор Єлецького монастиря відрізняється від попереднього формою апсид (бокові нижчі від середньої) і трьома входами — західного, південного і північного фасадів — з добудованими ганками-папертями. Цікавою деталлю є хрещальня у нартексі з окремою апсидою, оздобленою аркатурним карнизом. Фасади розчленовані пілястрами з півколонами й оздоблені аркатурними поясами.

Найкраща пам'ятка кінця XII ст. — П'ятницька церква у Чернігові, чотиристовпна хрестокупольна, триапсидна споруда, збудована біля торгу (свята П'ятниця — покровителька торгівлі). До її особливостей належить завершення не півкруглими закомарами, а стрімкими трилопатовими фронтонами. Високий барабан з півсферичним куполом спирається на складну композицію трьох ярусів ступінчастих склепінь. Арки та вікна, що мають стрімчасту форму, пов'язані з пірамідальною композицією споруди. Фасади членовані лопатками, які профільовані пучковими тягами, а також прикрашені горизонтальними смугами меандра. Апсида оздоблені зробленими з цегли сітчастим орнаментом та зигзагами (городками). Всі декоративні прикраси виконано із цегляного матеріалу.

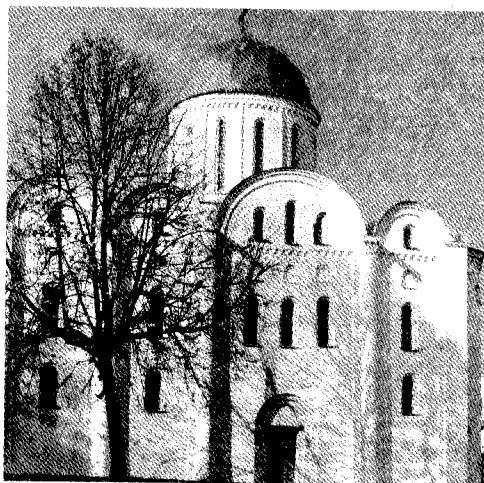
Церква невелика за розмірами, струнка за пропорціями. Бокові нефи вузькі, стіни товсті, щоб винести тягар склепіння. У товщі стін розташовані сходи на хори та внутрішні галереї. Споруду вирізняє вишукана композиція і стрімка вертикальність, посилена профільованими пілястрами. Привертає увагу кольорове вирішення церкви: цегла — червона, ніші — білі, покрівля — сріблястий свинець.

Зруйнована у період Другої світової війни, П'ятницька церква відновлена видатним реставратором П.Барановським.

Поодинокі стародавні пам'ятки, що споруджувалися у новому стилізовому напрямі, збереглися в інших містах України. В Овручі, у своєму феодальному володінні, князь Рюрик Ростиславович збудував церкву св. Василя (храм реконструював О.Щусев у 1907–1910). За Іпатівським літописом, князь мав "любов ненаситну о зданіях". Подібну церкву він збудував у Білгороді (своїй резиденції). Можливо, будівництво здійснював архітектор Петро Милонег. Це одноверхі храми, триапсидні, а церква св. Василя — чотиристовпна, з двома баштами перед західним фасадом (нагадує Софію Київську). На фасадах — профільовані пілястри.

Зауважимо, що серед хрещатих будівель Києва була споруда круглої форми — *ротонда* (кінець XII–початок XIII ст.), розташована у центрі київського дитинця — навпроти Десятинної церкви. Зовнішній діаметр ротонди — близько 20 м; стіни членувалися за допомогою 16 могутніх пілястрів. У центрі був круглий стовп. Призначення ротонди невідоме. Такого характеру церкви будувалися на заході Галицько-Волинського князівства, починаючи з християнізації краю Кирилом і Мефодієм ще в IX ст. Пізніше, в іконах XIV–XV ст., сцени поховання святих відбувалися біля ротонди. Ймовірно, такі споруди використовувалися для меморіальних цілей.

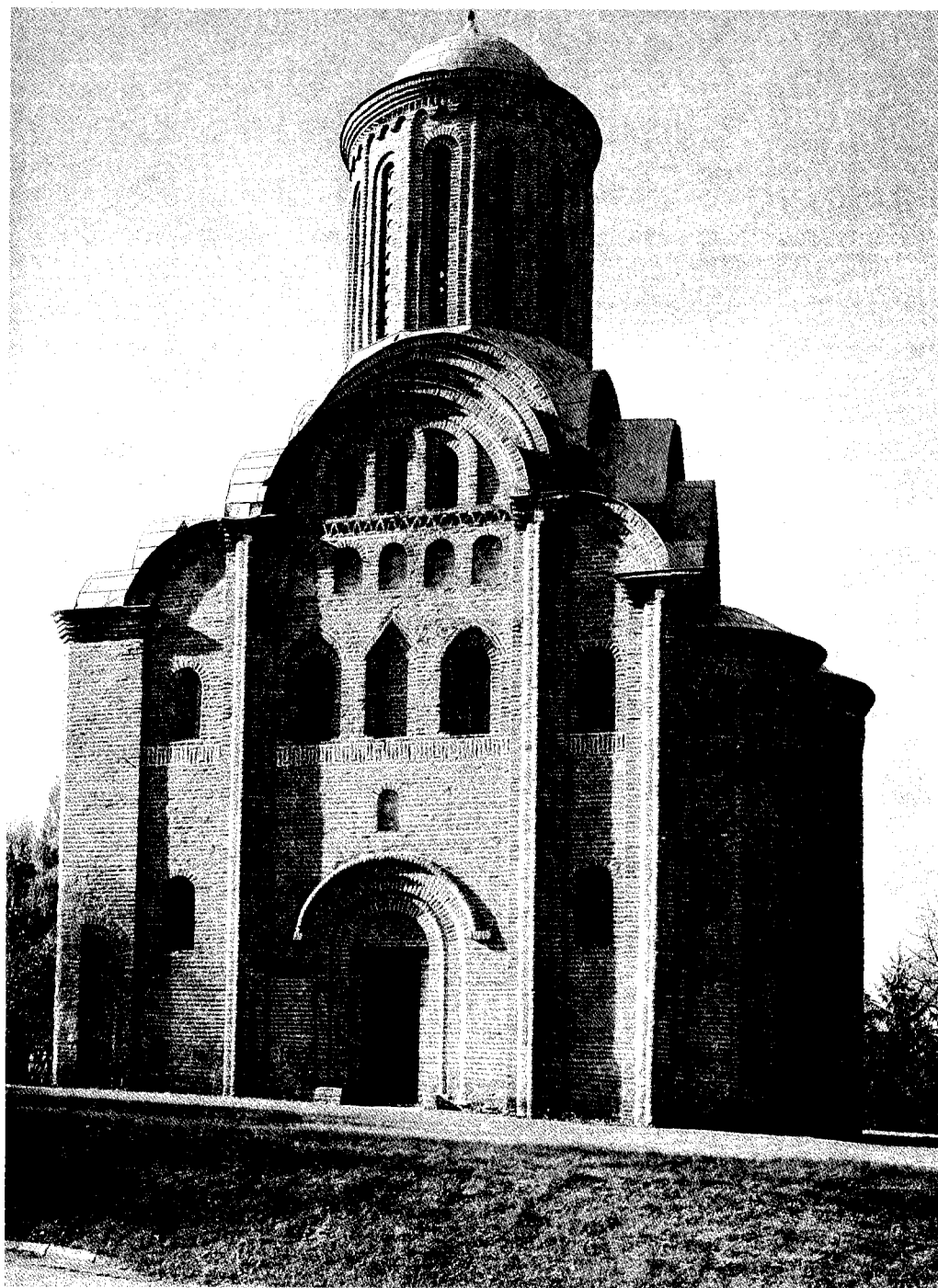
На березі Дніпра 1144 р. збудована ще одна значна пам'ятка — Юр'ївський (Успенський) собор у Каневі, який зберігся краще від інших. Собор значно менших розмірів, ніж київська Кирилівська церква, проте його пропорції гармонійніші, фасади оздоблені рядами неглибоких декоративних ніш. Канів у XII ст. став оборонним пунктом, що захищав південні кордони Київської землі. Тут були князівські та боярські маєтки, формувалися флотилії з купецьких човнів, які плавали до Візантії і країн Сходу.



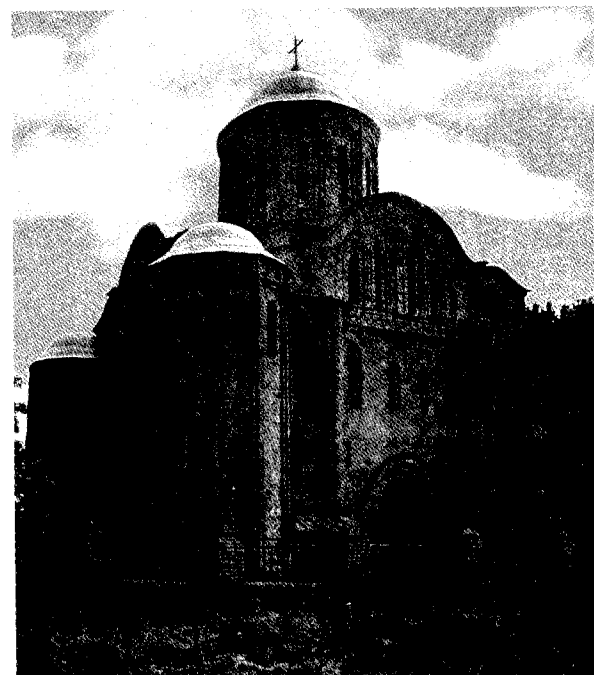
109. Борисоглібський собор у Чернігові. XII ст. Реставрація М.Холостенка. Південний фасад.



110. Успенський собор Єлецького монастиря в Чернігові. Середина XII ст. Західний фасад. Реставрація 1668–1670.



111. П'ятницька церква в Чернігові. Кінець XII—початок XIII ст.
Реставрація П. Барановського. Південний фасад.

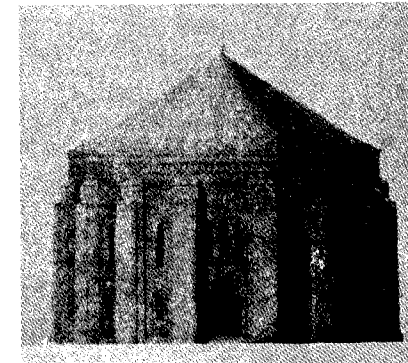


112. Овруч. Храм св. Василя. Кінець XII ст.
Реставрація О.Щусева. Південний фасад.

З посиленням феодалного роздроблення князівства зміцнювалися. У кожній землі виразно простежувалися місцеві будівельні традиції, що зумовлювали архітектурно-стильові відмінності. Головна увага концентрувалася на зовнішньому вигляді храмів, оскільки споруда ставала прикрасою міста. Суворість і стриманість у прикрасах зникла, що споріднювало давньоруську архітектуру з початком розвитку готичної архітектури на Заході, проте традиції зберігалися.

У цей період виділилася Галицька земля як міцний форпост стародавньої Русі на Заході. Об'єднання наприкінці XII ст. Галицької та Волинської земель посилювало князівство. Столиця Галич не зберегла пам'яток, однак поблизу міста існує церква Пантелеймона, збудована близько 1194 р. (свідчення — напис на одній з її стін). Церкву перебудували у XIV ст. поляки (верх споруди) і пристосували під костюл св. Станіслава.

У первісному вигляді церква Пантелеймона — одноверхий триапсидний чотиристовпний храм, складений з блоків світло-



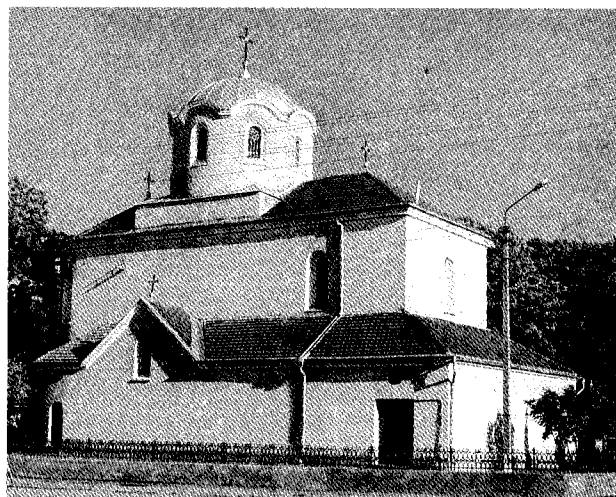
113. Ротонда. Кінець XII—початок XIII ст.
1 — реконструкція Ю. Асеева;
2 — залишки фундаменту.



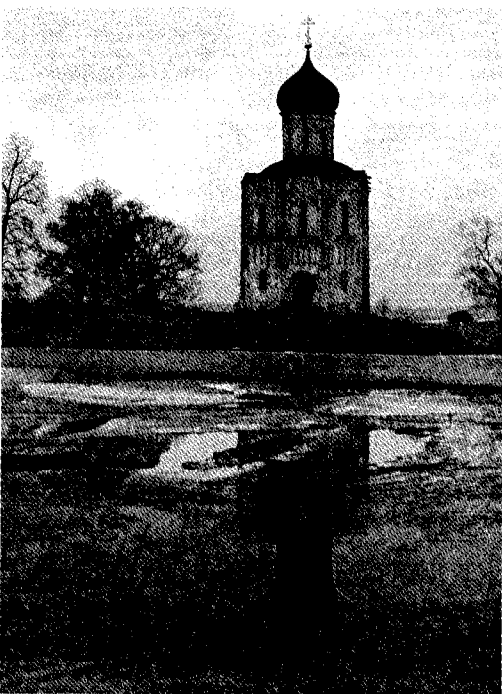
114. Успенська (Юріївська) церква у Каневі. 1144. Реконструкція Ю. Асеева, М. Оніщенко, П. Юрченка.
Добудова початку XIX ст. Північний фасад.



115. Церква св. Пантелеймона
в Галичі. Початок XII ст.
(апсидна сторона).



116. Церква Різдва Христового в Галичі. XIV ст.
(з пізнішими перебудовами).

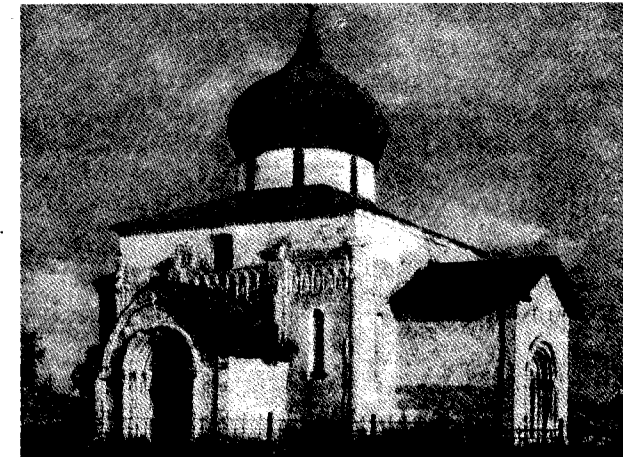


117. Церква Покрова на Нерлі
у Володимирі. XII ст.
Західний фасад.



118. Успенський собор у Володимирі-
Волинському. 1160.
Реставрація Г.Котова, А.Прахова.

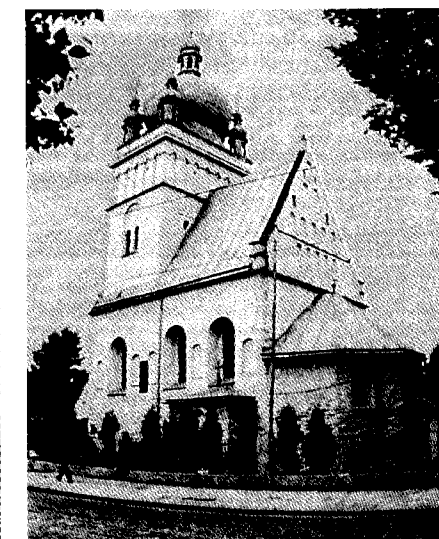
119. Георгіївський собор
в Юр'єві-Польському. XII ст.



120. Церква св.Миколи
у Львові. Друга половина XIII ст.



121. Ансамбль церкви св.Онуфрія
у Львові. XIII ст.



122. Церква св.Параскеви П'ятниці
у Львові. Кінець XIII ст.

жовтого каменю на вапняковому розчині. Західний портал — перспективний з колонками, завершеними капітелями корінфського ордера. Стилзований акантовий орнамент, профілювання окремих деталей, витонченість капітелей пілястрів аркад східного portalу характеризують високий художній рівень цієї унікальної споруди; стильово-художніми формами вона пов'язана з романською архітектурою, насамперед сусідньої Угорщини.

Церква оздоблена фресками, у її вікнах вставлені вітражі. Подібною до неї була церква у Василеві над Дністром з XII–XIII ст. Вона за планом більш витягнена, мала вузькі бокові нави; опорами слугували хрещаті стовпи із додатковим виступом біля апсид. Однотипними із церквою Пантелеймона були дві церкви, побудовані у період князювання Данила Галицького в Холмі. Церкви відносяться до 1230 р., побудовані галицькими майстрами. Рідкісну пам'ятку того часу становить значно перебудована церква Різдва у Галичі (XIV ст.).

Творами галицьких майстрів є сакральні споруди Володимиро-Суздальської Русі, такі, як Покрова на Нерлі (XII ст.), Дмитрівський собор у Володимирі, Георгіївський собор в Юр'єві Польському. Екстер'єр останнього суцільно покритий високохудожньою орнаментально декоративною різьбою (автор споруди — Бакун із Галича).

З багатьох споруд Холма — резиденції князя Данила Галицького — нічого не збереглося. Іпатієвський літопис містить цікаву розповідь про церкву Іоанна Золотовустого, збудовану руським зодчим і скульптором — “хитрицем” Авдієм.

Збереглося кілька архітектурних споруд Львова із XIII–XIV ст., суттєво перебудованих: церкви св. Миколи (вул. Хмельницького, 28), св. Онуфрія (вул. Хмельницького, 36), св. Параскеви П'ятниці (вул. Хмельницького, 77), костели Марії Сніжної (вул. Сніжна, 1) та св. Івана Хрестителя (пл. Старий Ринок). Ці споруди невеликі за розмірами, стримані у декоративних прикрасах, колись мали оборонний характер.

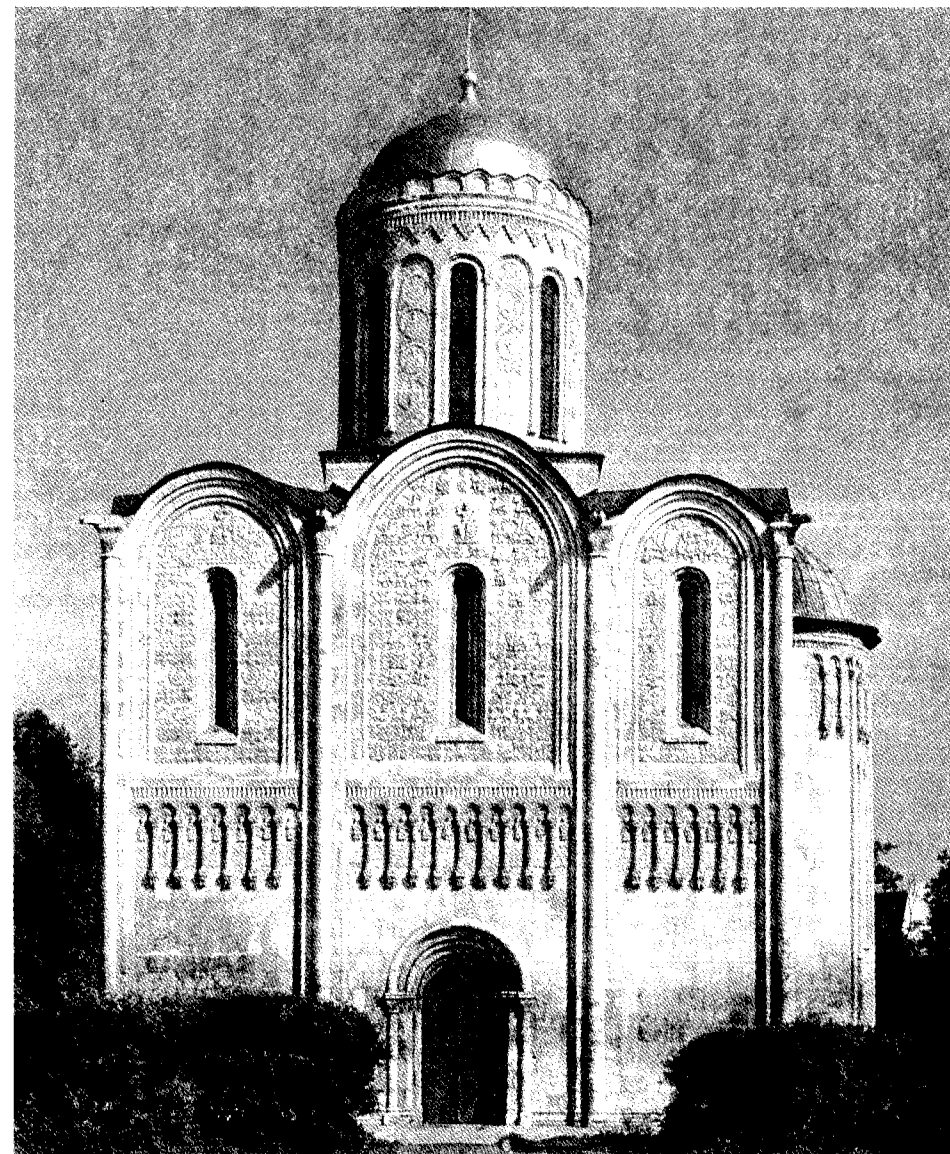
Церква св. Миколи — найдавніша пам'ятка архітектури м. Львова, хрещата, одноапсидна, одноверха, п'ятикамерна споруда. Вперше згадується 1292 р. як двірська княжа церква засновників міста. Архітектура типова для храмів Київської Русі. Тут використано хрестокупольне планування, білокам'яні блоки, у завершенні — бані з ліхтарями. Можливо, тут виявився вплив подібних дерев'яних церков, що згодом поширилися в Україні.

Кам'яна церква св. Онуфрія зведена в XVI ст. Наприкінці XVI–початку XVII ст. у монастирських приміщеннях церкви містилася друкарня, де працював Іван Федоров, котрий відновив друкарство в Україні. В інтер'єрі церкви розміщені дерев'яний амвон XVIII ст. роботи Л.Паславського, іконостас початку XX ст. з іконами, виконаними М.Сосенком.

Церква св. Параскеви П'ятниці як дерев'яна споруда відома з кінця XIII ст. Про її оборонне значення засвідчує характер відбудови 1644 р., коли зведено стіни з масивного рваного каменю та бійницями на вежі. У забудові простежуються впливи народної архітектури Буковини; пам'ятні дошки на фасаді та в інтер'єрі вказують на фундатора церкви — молдавського господаря; барокові волоти* фасаду — на пізніші реконструкції. Донині в інтер'єрі церкви зберігається найдавніший у Львові іконостас, створений львівськими живописцями і різьбярями майстерні Федора Сеньковича.

На Волині архітектура XII ст. відома лише з двох пам'яток Володимира-Волинського — шестистовпних хрестокупольних храмів на зразок Кирилівської

* *Волота* — архітектурно-декоративна деталь у вигляді звитка, кінці якого закручені в протилежні боки й один з них — масивніший.



123. Дмитрівський собор у Володимирі. XII ст. Південний фасад.

церкви у Києві. Одна з них, так звана Стара катедра, — на околиці міста. Існують лише рештки цього храму. Друга пам'ятка — Успенський собор, який збудував 1160 р. волинський князь Мстислав Мстиславович. За видом — це шестистовпний хрестокупольний одноверхий храм, подібний до споруд Києва та Чернігова XII ст. Відмінність зауважується лише в тому, що його стіни і стовпи тонші, а пропорції плану — інші. На фасадах — могутні півколони; прясла стін між ними завершуються арками-закомарами, які відповідають півциркулярним склепінням. Декоративною прикрасою слугує аркатурний пояс (реставрував пам'ятку у 1896–1900 рр. архітектор Г.Котов).

2.4. Семантика давньоруської скульптури

Для розвитку скульптури у княжій Русі склались особливі умови. Державне об'єднання слов'янського племені полян із центром у Києві впродовж перших трьох століть існування далеко не покривалось населенням численних розрізнених слов'янських племен на теренах східної Європи. Суперечливі інтеграційні процеси відображались в скульптурі.

Із "Повісті минулих літ" дізнаємося, що князь Володимир Великий у столиці на видному місці поставив головні божества різних слов'янських племен — дерев'яного Перуна зі срібною головою та золотими вусами, Хорса, Дажбога, Стрибога, Симаргла, Мокоші. Як конкретно виглядали ці статуї — невідомо. Натомість скульптурні зображення давніх слов'янських божеств князь використав як засіб національної консолідації різноплеменної держави.

Археолог В.Хвойка поблизу Десятинної церкви відкрив декілька ремісничих майстерень, зокрема, з виробництва деталей із шиферу, мармуру, граніту, що, на його думку, обслуговували будівництво Десятинної церкви. На одній із цеглин церкви збереглося зображення тризуба. Збереглося декілька мармурових капітелей церкви й інші фрагменти різьбленого мармуру.

У "Хроніці" німецького єпископа Титмара Мерзебурзького (975–1018) зафіксовано, що посеред Десятинної церкви, "на виду" стояли два мармурові саркофаги.

У цих майстернях виконані орнаменти мармурових саркофагів з певною символічно-орнаментальною програмою. Володимир Великий привіз із Херсонеса бронзову квадригу, однак про цю пам'ятку жодних відомостей немає. Ймовірно, її використано як прикрасу для фасаду княжих палат або площі перед палатами у Києві.

Впродовж I тис. н. е. язичництво і християнство повсюдно співіснували. Якщо на Таврійському півострові (Херсонес, Пантікапей) воно задомовилось вже у IV–VI ст., то у регіоні Києва це відбувалось упродовж VI–XI ст. з певними перевагами тієї чи іншої сторони.

Процес християнізації здійснювався під знаком боротьби з ідолопоклонством, тобто зі скульптурами — символами язичництва. Так, за наказом князя Володимира Великого статую Перуна в день хрещення киян демонстративно тягнули вулицями міста, били палицями і кинули у Дніпро. Ідея боротьби з "ідолами" позначилась на становленні давньоруського мистецтва скульптури.

Язичницька скульптура відома переважно дерев'яна (рідше — кам'яна), її суспільство сприймало як щось звичайне, буденне і не викликало супротиву.

За описом дослідників, слов'янські селища та городища були переповнені ідолами. Поряд із статуями богів у домашньому побуті поширювались невеличкі ідоли різних демонів, зокрема пенати*, яких ставили біля ватри або навпроти печі. В Україні або Польщі такий кут і полицю, на які ставлять святі ікони, називають *божник*, а самі ікони — *боги*, що становить ремінісценцію давнього язичницького періоду (Нідерле, 2000, с. 320–321).

У християнських новозбудованих храмах об'ємна скульптура стала небажаним явищем. Допускалося лише мистецтво *плоского рельєфу*. Воно набуло широкого розвитку і стало єдиним видом скульптури у храмах упродовж кількох століть (Мезенцева, 1966, с. 224).

* *Пенати* (лат. penates) — сімейні (або "батьківські") охоронці дому, передусім засобів харчування; пізніше Пенатами називались усі боги дому, які вшановувались господарями житла і домашнього вогнища. Пенати були символом рідного дому і домашньої ватри.



124. Тризуб — княжий знак Володимира Великого, зображений на цеглі з Десятинної церкви. X ст.



125. Капітелі Десятинної церкви. Мармур. X ст.



126. Фрагменти різьбленого мармуру з розкопок Десятинної церкви в Києві: 1, 2 — фрагмент плити вівтарної огорожі з розкопок Д. Міляєва (1908); 3, 4 — фрагменти різьбленої плити з розкопок М. Каргера (1939); 5, 6 — фрагмент фронтальної частини віка мармурового саркофага (яма № 6, розкопки М. Каргера). Лівий бік, ззовні й зсередини.

Поступово у процесі християнізації з'явилися храми, побудовані, напевно, із дерева, які мали дерев'яні прикраси, зокрема у вигляді плоскорізьби, що засвідчує давні народні традиції дерев'яного різьблення. Адже пластична технологія, технологія “поглибленого тла” спільна для Збруцького ідола, виконаного у дерев'яній різьбярській техніці, саркофагів Десятинної церкви і Софійського собору в Києві.

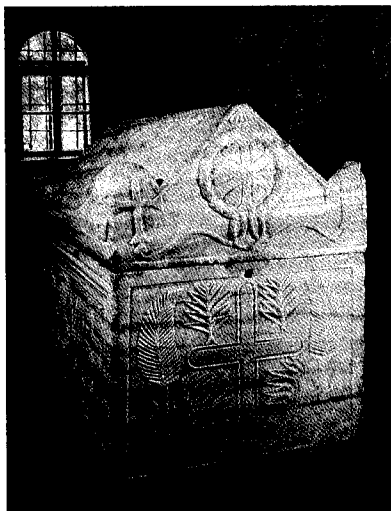
Стосовно датування саркофага Ярослава Мудрого існують різні гіпотези. Дехто з дослідників пропонує датувати саркофаг VI–VII ст. як привозний об'єкт вторинного використання, ґрунтуючись на архаїчних формах орнаменту. Однак знахідки фрагментів аналогічних саркофагів на території Десятинної церкви переконують, що це не єдиний саркофаг, виконаний XI ст. у відповідній стилістичній манері. Річ у тому, що в декоративній пластичці Візантії, зокрема різьбі, простежується повернення до емблематики і засобів пластичної мови з часів давнього християнства й епохи Юстиніана (Комеч, 1997).

Деякі музеї, наприклад, музеї Стамбула, мають мармурові саркофаги без прикрас. У кар'єрах, де видобувався мармур, замовники мали змогу купувати мармурові заготовки різних архітектурних виробів, у тому числі саркофагів без художнього оздоблення. Тобто замовник разом зі скульптором пізніше узгоджували художню програму об'єкта.

Мармурова заготовка саркофага Ярослава Мудрого могла потрапити у Херсонес як об'єкт для продажу, згодом за ініціативою князя Володимира була доставлена до Києва і вже тут опрацьована, ймовірно, ще за життя князя Ярослава Мудрого. Підтвердженням міг бути той факт, що орнаментика саркофага з боку, яким він стикається зі стіною, не закінчена.



127



128

127. Два ранньовізантійські саркофаги V ст. у мавзолеї Галли Плачидії (Равенна). Один саркофаг декорований рельєфами, інший, на якому рельєфи відсутні, — формою нагадує саркофаг Ярослава Мудрого. Можливо, у такому вигляді саркофаг був доставлений до Києва (X ст.) і пізніше орнаментований (XI ст.).

128. Софія Київська. Мармуровий саркофаг Ярослава Мудрого. XI ст. Вигляд після реставрації у XX ст.

Масив саркофага Ярослава Мудрого компактний, суворий і важкий. Він закомпонований у формі святини зі двосхилим дахом і акротеріями (декоративним оздобленням кутів саркофага). Стіни і покрівля саркофага суцільно оздоблені майстерно виконаними рельєфними символічними орнаментальними мотивами.

Програма знаків і символів старанно підібрана, виконує ідеологічну функцію, ґрунтується на поширених у тодішньому християнстві, а отже, і в Русі, філософських уявленнях про “космос” як цілість Всесвіту. Популяризації таких уявлень сприяла “Християнська топографія” візантійського письменника Косьми Индикоплова (переклад твору був широко відомий у Київській Русі). Згідно з концепцією Косьми, Всесвіт, тобто “космос”, уявлявся у вигляді двоповерхової будівлі. Верхній поверх — місце перебування Бога і його священного оточення, тобто *рай*; нижній — *природа, земля*, де живуть люди. Всесвіт нагадував “дім превеликий”, над яким поставлено небо — “ако комара”, тобто дах.

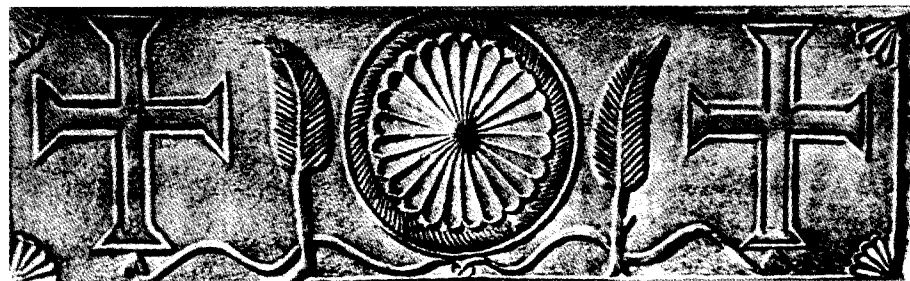
За таким принципом розміщені рельєфи саркофага Ярослава Мудрого. Увесь їх комплекс рівномірно покриває поверхню саркофага, поділену на два поверхи — *нижній* і *верхній*, де окремі групи орнаментальних ідеограм відповідно зображають *землю* і *рай*. Поділ на поверхи у зображувально-сюжетних циклах поширений в античності та Середньовіччі, що було зрозумілим для людей того часу.

Передня центральна стінка, що часто використовувалася на античних та візантійських саркофагах як вид епітафії, тут заповнена зображенням урочистої ідеограми померлого князя. Посередині розташована *солярна розетка* — основна домінанта композиції, оточена крученою гривною. Від цієї центральної емблеми хвилястою лінією простягаються два пагінці гілок плюща, закінчені листочками, які фіксують основи двох великих хрестів. На полях поміж хрестами і центральною розеткою — пальмові віти. Цю ідеограму часто можна побачити на візантійських саркофагах, лише центральну її емблему становить переважно *хризма* — *знак Христа*. На саркофазі Ярослава замість хризми — солярна розетка, оточена гривною, що символізує особу померлого.

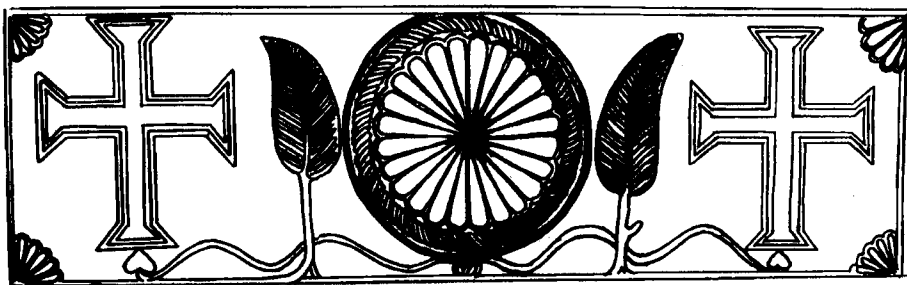
Ярослав мав християнське ім'я Георгій, яким у побуті не користувався. Християнський святий Георгій у період запровадження християнства був відповідником язичницького бога Ярила. Георгій на Русі звали також Юрієм. Отже, простежується паралель: Юрій і Ярило, котрий славить, тобто *Яри* — *слав*. Ярило — бог весни, бог сонця. Тому солярна розетка, оточена гривною — символом княжої влади, хвиляста лінія плющевої гілки — античного діонісійського символу народження і відмирання, символізують життєвий шлях Ярослава Мудрого, початок і кінець якого зафіксований двома хрестами. Гілка у двох місцях перетинається пальмовими гілками — символами перемоги. Солярну емблему князь Ярослав успадкував династійно від батька князя Святослава (званого Завойовником).

Торцеві поля саркофага також поділені на верхній і нижній поверхи. Всю нижню площину займає зображення розквітлого буйними кедровими паростками хреста, на раменах якого росте по одному кедровому дереву. Кедр вважався деревом життя, одним із двох головних дерев, які росли посередині раю (друге — дерево пізнання добра і зла).

По обидва боки хреста розміщені два кипарисових дерева — символи безсмертя. Хрест, на якому розп'ято Христа, за одним із переказів, виготовлено із кедрового дерева. Нижній поверх зображає земне життя Христа, верхній — його перебування в раю. Тут посередині — традиційна візантійська ідеограма з хризмою, оточеною лавровим вінком, символом слави, внизу також плющева гілка, що символізує життєвий шлях.



129. Передня стінка саркофага Ярослава Мудрого. Символічна солярна розетка, два хрести та плющева гілка.



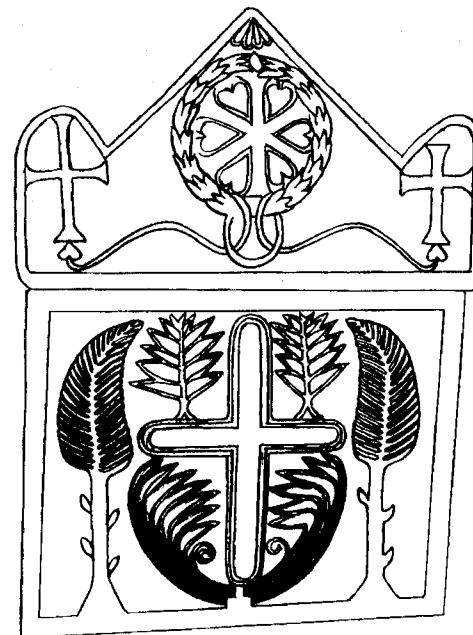
130. Передня стінка саркофага Ярослава Мудрого. Символічна солярна розетка, два хрести та плющева гілка. Графічна контурна прорисовка.

Подібність ідеограм Ярослава Мудрого і Христа має промовистий підтекст. Упродовж князювання Ярослава простежувалось “холодне” суперництво між ним і візантійською митрополією в Константинополі. Митрополію як голову східної християнської церкви очолював імператор. Він прагнув паралельно із релігійним керівництвом здійснювати політичний вплив на Русь. Однак Володимир Святославич і Ярослав Мудрий візантійськими васалами не стали. Русь перейняла у Візантії лише релігію. Ярослав Мудрий спрямовував справи церкви в Русі у потрібному державній політиці напрямі. Звідси — можлива тотожність двох ідеограм на саркофазі, одну можна зрозуміти так, що справами церкви на Русі керує “кесар” (так називав себе князь Ярослав).

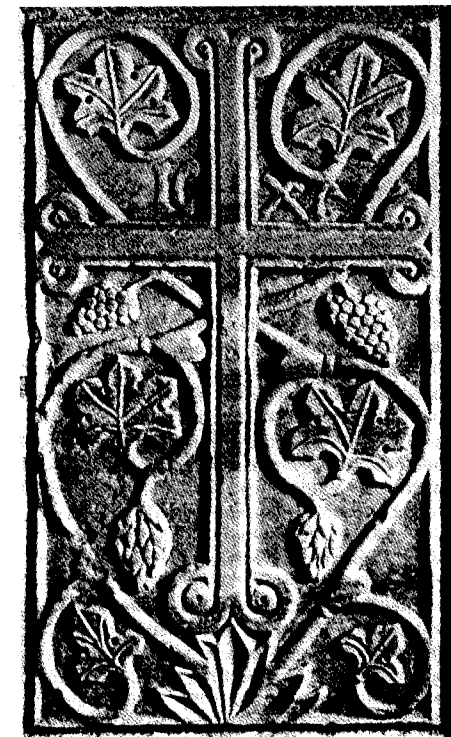
Серед археологічних пам'яток X ст., а точніше 60-х років, відома геральдична кістяна платівка, знайдена на терені хазарського м. Саркел на Дону, яке завоював князь Святослав під час походу на вятичів, Волгу та Хазарію (приблизно в 964–971 рр.).

Платівка двостороння, на аверсі (лицевій стороні) зображено княжий герб — двомачтовий варіант тамги Рюриковичів (*тризуба*), оточеного орнаментом із морських хвиль (ідеограма “Вода”); реверс (зворотна сторона) платівки заповнює солярна розетка — “сонце”, оточена посередині двома обрамленнями, котрі можна прочитати як зображення “Землі” та “Повітря”. Якщо “Сонце” зображає ідею “Вогню”, то сумарно обидві сторони платівки втілюють зображення чотирьох основних стихій природи — Вогню, Землі, Води, Повітря. Відповідно княжий герб — це княже володіння, що поширюється на всі чотири природні стихії.

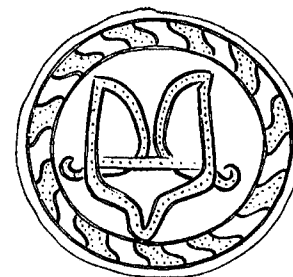
Інший приклад — срібна монета Ярослава Мудрого, на її аверсі зображено тризуб князя, де середню мачту закінчує круглий солярний знак; поверх нього — маленький хрестик; на реверсі — погрудне зображення св. Георгія-Юрія. Ці два



131. Торцева стінка саркофага Ярослава Мудрого. Символіка нижнього та верхнього ярусів. Графічна прорисовка.



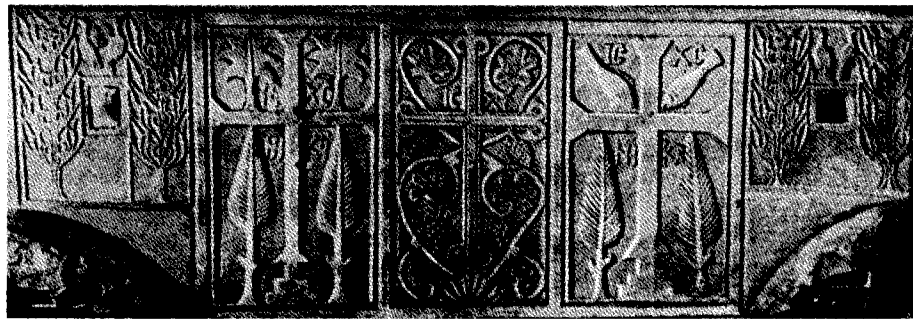
132. Середнє центральне поле саркофага Ярослава Мудрого. Зображення виноградної лози — символу Ісуса Христа.



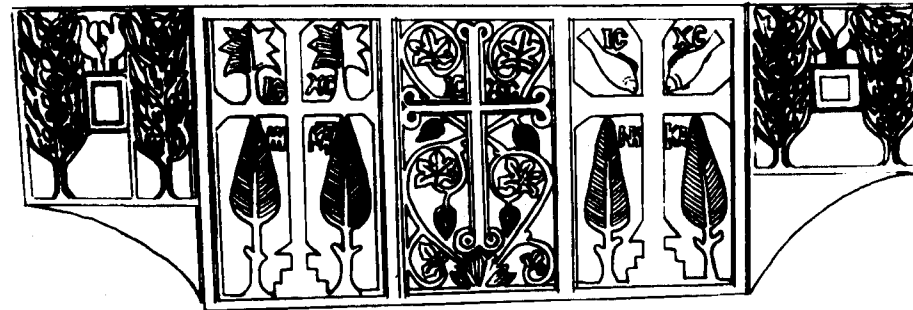
133. Символічна платівка із княжою символікою Святослава Хороброго. Кістка. X ст. Саркел-Біла Вежа.

134. Монета Ярослава Мудрого із його особистою символікою. Знайдена 1838 р. поблизу Таргу. Срібло. XI ст. С.-Петербург. Ермітаж.





1



2

135. Передня поверхня двосхилого віка саркофага Ярослава Мудрого:

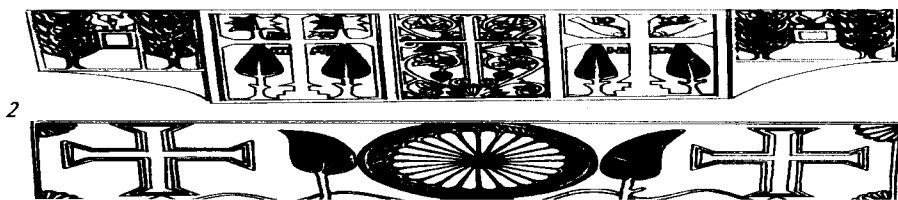
1 — символи Святої Трійці та водойми, із яких п'ють воду голуби, тобто "душі, що прагнуть спасіння"; 2 — графічна прорисовка.



1



2



136. Тильна сторона віка саркофага Ярослава Мудрого:

1 — символіка двох квадратів із хрестами, що зображають Старий і Новий Завіти, — дві основні складові християнського вчення; 2 — графічна прорисовка.

прикладі можуть підтвердити семантичний смисл солярного символу на передній стороні саркофага князя Ярослава Мудрого.

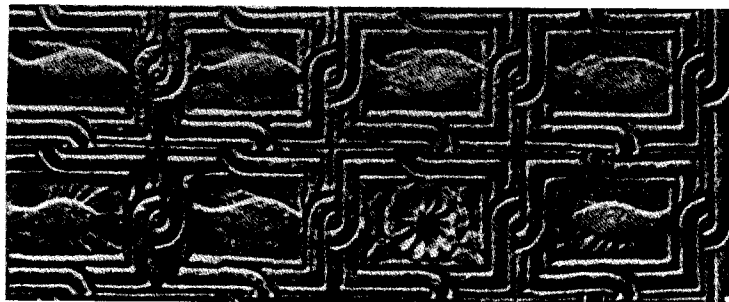
Поверхня двосхилого віка саркофага розчленована на вертикальні поля (це віддалено може нагадувати покрівлю будівлі): на передній частині (вона проглядається) таких полів п'ять, на задній, повернутій до стіни, — чотири. Всі вони заповнені композиційними елементами із ранньохристиянською символікою. Домінують на передньому схилі три центральні, однакові за розміром площини, де ритмічно розміщені три хрести, також однакові за розміром, що у формі орнаментальної ідеограми зображають *Трійцю*.

У візантійському мистецтві найвідоміше зображення Трійці у вигляді трьох ангелів, які або приходять до Авраама і Сари, або сидять у них в гостях за столом. Останній варіант особливо поширений в образотворчому мистецтві завдяки "Трійці" Андрія Рубльова. У зображенні "Трійці" — мозаїки церкви Сан Вітале в Равенні (VI ст.), на столі перед трьома ангелами лежать три хлібини, на яких намальовано три хрести — предметний додатковий символ Трійці, асоціація із трихрестовим аналогічним символом на саркофазі Ярослава (В.Лазарев). У сюжетних варіантах Трійці фігури ангелів зазвичай доповнені додатковою емблематикою на тлі, яка за допомогою христологічної символіки розкриває ідею першопланових персонажів. Позаду першого ангела (тобто Бога-Отця) зображено Єрусалимський храм, образ Богопізнання; за центральною фігурою ангела, що символізує Христа, — Дерево життя; за третьою, що зображає Святого Духа, — Фаворська гора.

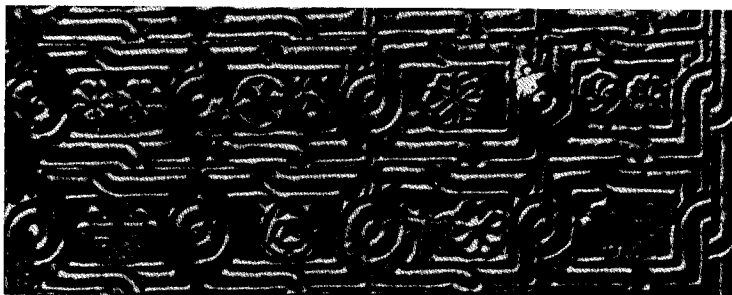
На саркофазі Ярослава Мудрого місце ангелів зайняли три хрести, сутність яких розкрита христологічною символікою, орнаментально розміщеною на їх тлі. На першому полі — ідеограма Бога-Отця. Крім хреста, зображені два кипариси, символи безсмертя, а на раменах хреста — два пальмових дерева, символи перемоги християнства.

У середній площині розташована ідеограма з орнаментально витонченим хрестом. Хрест розміщений на орнаментальному мотиві піврозетки, її форма символізує гору Голгофу, з якої симетрично виростають пагінци виноградної лози. Переплітаючись галузками лозя і гронами винограду, лоза заповнює всю площину тла. Ідеограма зображає *Христа — другу особу Трійці*. Сюжет виноградної лози відомий в античній літературі та мистецтві задовго до християнства. Він сформувався серед жалібних пісень і танців діонісійського культу, символізував тінь і кінець життя. Сюжет поширився у християнському мистецтві як часто вживаний біблійний і євангельський мотив. У Біблії виноград вважається символом землі обітваної. У книгах євангелістів Христос промовляє: "Я є лоза істинна і Отець мій виноградар..." Уже в ранньому християнському мистецтві мотив виноградної лози використовувався як символ Євхаристії. У давньоруському мистецтві цей мотив вперше використаний на саркофазі Ярослава. Пізніше мотив винограду і виноградної лози поширився в українському народному мистецтві, декоративно-орнаментальній пластиці, сюжетних композиціях тощо.

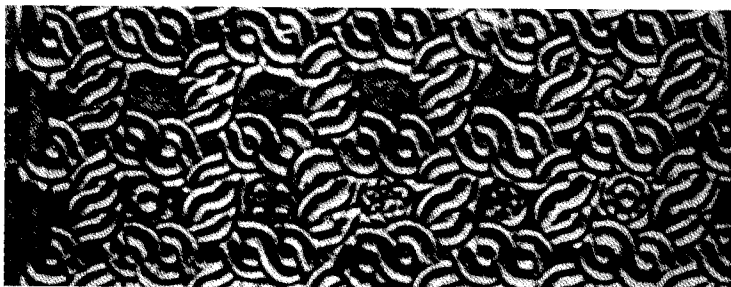
Третя площина за композицією повторює першу. На ній також зображений хрест з двома кипарисами по боках, але зверху тут розташовані *риби*, що торкаються ротами центру хреста. Це ідеограма *Святого Духа — третьої особи Трійці*. Риба — поширений символ раннього християнства. У Київській Русі символ риби в христологічній емблематиці вживався зрідка. Риба як символічний знак могла зображати Євхаристію, Христа, пророка Іону (якого за переказом проковтнув кит), а також простого християнина. Розкриваючи ідеограму Святого Духа, який, за Євангелієм, з'явився під час хрещення Христа у річці



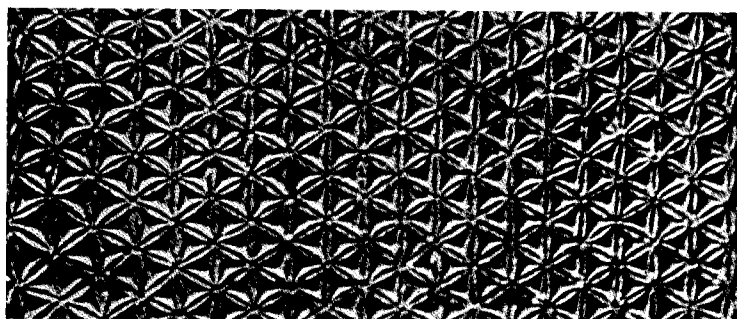
137. Софія Київська. XI ст. Алегорія “Вода”.
Шиферна плита балконної перегородки центрального нефа.



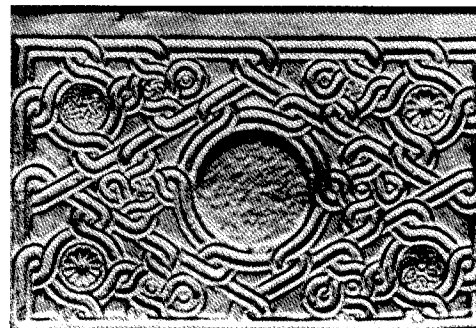
138. Софія Київська. XI ст. Алегорія “Земля”.
Шиферна плита центрального нефа.



139. Софія Київська. XI ст. Алегорія “Вогонь”.
Шиферна плита центрального нефа.

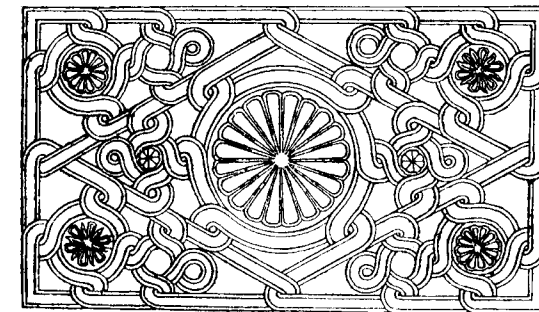


140. Софія Київська. XI ст. Алегорія “Повітря”.
Шиферна плита центрального нефа.



141. Софія Київська. XI ст. Алегорія “Ніч”.
Шиферна плита центрального нефа.

142. Софія Київська. XI ст.
Алегорія “День”. Шиферна
плита центрального нефа.



143. Софія Київська. XI ст. Алегорія “Слава”.
Шиферна плита центрального нефа.



144. Софія Київська. XI ст. Алегорія “Ісус Христос — Сонце”.
Шиферна плита центрального нефа.

Йордані, риба також є алегорією хрещення, яка в христології пов'язується з ідеєю Святого Духа (Щербаківський, 1921, с. 55–56).

На двох крайніх композиціях, обабіч Трійці, розташовані квадратні водоймища — символи життя, біля них — два голуби, що символізують душі, котрі прагнуть спасіння, і по два кедри (Іванов, 1980; с. 394–395; Кресальний, 1960, с. 140). Завершуючи композицію передньої частини віку саркофага з обох боків, разом зі Святою Трійцею посередині, два кедри створюють загальну ідеограму образу раю.

Тема кедра існувала в культурах стародавнього Сходу. Символ кедра відомий у культурі, літературі, образотворчому мистецтві Єгипту, Ассирії, Вавилону (Топоров, 1980, с. 396). В “Епосі про Гільгамеша” кедр зберігає таємницю вічного життя. На цих композиціях-ідеограмах кедр виступає як образ дерева життя, а в подвійному варіанті дерев — на кожній із композицій кедри символізують дерево життя і дерево пізнання.

На іншому схилі віка саркофага (воно обернене до стіни і не проглядається) розміщені два складені квадрати зі зображенням квітучих хрестів, розташованих серед двох квадратних композицій — водоймищ “живої води”, оточених вінками із кедрового листа. Ідеограма із двох квадратів з хрестами, символічно об'єднаних позументом, — це відображення двох основних компонентів християнської віри — Старого і Нового Завітів. Два оточені вінками водоймища символізують життєдайні джерела християнства.

Комплекс орнаментально-декоративних символів, які покривають стіни саркофага Ярослава Мудрого, є панегіриком померлому князеві. Набір символів запозичено із ранньовізантійської емблематики VI–VII ст., яка за часом становлення християнства у Візантії найбільш відповідає аналогічному періодові утвердження християнства в Київській Русі.

Саркофаг Ярослава Мудрого — єдина прекрасно збережена пам'ятка Русі XI ст., де орнаментальне оформлення наповнене символічною емблематикою. Цікавий факт наявності символів держави відповідно до тих, що застосовувались ще в язичницьких культах (солярний знак, водоймища, дерево життя, рослини, птахи тощо). Ці символи були зрозумілими особливо в умовах характерного для тієї епохи “двовір'я” (Крвавич, 1990).

Більше відомостей маємо про скульптурні пам'ятки собору Софії Київської. Тут збережена велика серія орнаментованих шиферних плит на парапетах хорів, фрагменти мармурового оздоблення інтер'єру, тобто елементи вівтарної перегородки та ін. Шиферні орнаментальні плити виконані за такою самою технікою, як збережений шиферний саркофаг із Десятинної церкви і пластика



145. Шиферний саркофаг, видобутий із руїн Десятинної церкви. X ст. Музей Софія Київська.

мармурових саркофагів з усіх соборів княжого Києва. Стиль побудови композицій ідентичний новим засадам візантійського мистецтва, які сформувались у християнських регіонах візантійського сакрального впливу, де, починаючи із IX ст., устійнилась нова сакральна іконографічна естетика. Постаті чи орнаментальні мотиви вирішені в одній площині, композиційно розвернуті у зображувальному просторі. Зображення подані в узагальнених формах, властивих пізньоелліністичним традиціям. Нова стильова система домінувала в українському сакральному мистецтві до початку XVI ст., коли поступово видозмінилася під впливом Відродження.

Весь цикл шиферних плит парапетів хорів Софії Київської заповнений орнаментальною знаковістю зі загальнолюдською або космічною символікою: теми народження та смерті, дня і ночі; основні природні стихії (вогонь, повітря, вода, земля). Такий цикл орнаментальних елементів на парапетах хорів є і на шиферному саркофазі Десятинної церкви. На його накритті зображені чотири кола зі символічними розетками, що втілюють ідею чотирьох періодів життя в уявленні середньовічних мислителів (народження, життя, смерть, відродження). Деякі символи простежуються у згаданих плитах парапетів хорів.

У XII ст. скульптура княжого доби переживає певну метаморфозу, з'являються сюжетні зображення фігур людей, тварин, фантастичних полімофічних bestiariv (зображень фантастичних тварин) та ін.

Хори Успенського собору Печерського монастиря були прикрашені сюжетними композиціями зі зображеннями постатей святих. Із цих рельєфних шиферних плит збереглися дві симетричні композиції святих вершників. Вершники показані один навпроти одного, створюючи так звані антитетичні (дзеркально відображені) композиції, широко практиковані у світовому мистецтві. У XII ст., коли актуальною стала проблема захисту країни, якій загрожували степові орди, відбулася своєрідна воєнізація святих, зокрема святих воїнів, котрі уособлювали ідею національного захисту держави. Такими священними прообразами ратної справи були зображені на першій плиті св. Георгій Каппадокійський і св. Федір Стратилат, на другій — св. Нестор (котрий вбиває гладіатора Лія) і св. Дмитро. Подібні композиції були поширені у мистецтві Середньовіччя, однак у київському варіанті вони засвідчують про власні художні ознаки монументалізму і поетизації.

Святи Георгій, Дмитрій, Федір Тирон та Федір Стратилат, що вшановувались християнством як святи мученики, з кінця IX–X ст. стають патронами полководців, імператорів і воїнів, зображуються у військових обладунках з мечем і списом в руках, часом верхи, символізуючи перемогу християнства над язичництвом, добра над злом. Поява цих зображень у таких антитетично-геральдичних композиціях на фасадах центральних столичних храмів, ймовірно, мала захисний характер і відображала конкретну історичну реальність — усвідомлення наближення воєнної небезпеки. Культ святого Георгія-Юрія набув особливої популярності у XII–XIII ст. як патрон князів у їхніх ратних справах. Зображення святих воїнів цього періоду популярні в творах ужиткового та декоративно-го мистецтва, монументальних храмових розписах.

Унікальний комплекс становлять два рельєфи з Києво-Печерської лаври. Один зображає боротьбу героя з левом, інший — жінку або чоловіка, які сидять на колісниці, запряженій парою левів. Більшість дослідників вважає, що композиції відображають сюжети античної міфології — боротьбу Геракла із левом і Діоніса на колісниці. Античні мотиви часто зустрічаються в декоративному мистецтві княжого доби: грифони, кентаври, дракони, Александр Македонський на колісниці тощо. Розповідальні сюжети трапляються рідше. Прикла-



146. Собор Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві. Шиферний рельєф. 216 x 111 см. Кінець XI–початок XII ст. Зображення Георгія Каппадокійського і Федора Стратилата.



147. Києво-Печерська лавра. Шиферний рельєф. 205 x 100 см. XI ст. Боротьба Геракла з левом.



148. Києво-Печерська лавра. Шиферний рельєф. 185 x 105 см. XII ст. Діоніс на колісниці.



149. Навернення Савла. Шиферний рельєф. XII ст. (виявлено 7 березня 1997 р. під час розкопок на території Золотоверхого Михайлівського монастиря. Київ).



150. Борисоглібський собор у Чернігові. XII ст. Алегорично-декоративні капітелі колон, декоровані тератологічними та рослинними мотивами.



151. Успенський собор у Галичі. XII ст. Частина кам'яної маски. Вапняк.

дом може бути уламок шиферної плити зі зображенням воїна зі щитом і мечем, знайдений на руїнах Ірининської церкви в Києві.

До цієї групи пам'яток давньоукраїнської скульптури слід також зачислити виявлену під час розкопок на території Золотоверхого Михайлівського монастиря 17 березня 1997 р. рельєфну плиту із зображенням вершника, яка стилістично датується другою половиною XI–першою половиною XII ст. Пам'ятка стилістично належить до двох інших "михайлівських плит" із парними зображеннями святих вершників, плита сюжетно атрибутована як сцена "навернення Савла" (Козак, 1998, с. 240–252). Хоча композиція за вершницьким сюжетом асоціюється з парними геральдичного плану рельєфами, однак вона подібна також до рельєфів Києво-Печерської лаври, оскільки глибша за семан-

тикою, не так однозначно переможна, як “михайлівські плити”, відрізняється від останніх лаконізмом пластики, цілісністю задуму, динамікою вирішення композиції тощо.

Перші дві сюжетні плити зі зображенням єдиноборства героя із левом та образом Діоніса чи Кібели, що їдуть у візку, запряженому паром левів, традиційно відносять до оздоблення палацової споруди в Берестові або Успенського собору Києво-Печерського монастиря. Тотожність стилевих і мистецьких ознак засвідчує аналогічність мистецького задуму та приналежності до єдиного комплексу. Про зміст рельєфів висловлено декілька різних припущень, однак останнім часом думки сходяться на визначенні сюжетів як боротьби Геракла з левом та зображенням Кібели як богині-опікунки всього живого — символічний образ пробудження до життя вітальних сил природи (Архіпова, 1947, с. 53–67).

Цикл шиферних, орнаментальних і сюжетних композицій виконаний у руслі візантійської стилістики, проте з київсько-руськими творчими новаціями.

Певні зміни виявилися в XII ст., коли окремі скульптори працювали у традиційному візантійському руслі, а інші творили під впливом романського мистецтва, яке утверджувалося тоді в країнах Заходу. Ці тенденції особливо відчутні в декоративній скульптурі Чернігова, Галича, Холма, а також скульптурних циклах, створених галицькими майстрами на теренах Володимиро-Суздальських князівств (Георгіївський собор у Юр'єві-Польському, Дмитрівський собор у Володимирі та храм Покрови на Нерлі — споруди, що існують як цілісний мистецький комплекс).

У традиційні форми декоративного мистецтва з переважно геометричним і рослинним орнаментом втілювалися мотиви птахів, фантастичних звірів, навіяні міфологічними слов'янськими сюжетами, співзвучними зі “Словом о полку Ігоревім”. Капітелі Борисоглібського храму в Чернігові, рельєф із драконом з Галича, серії рельєфних плиток зі зображенням бестягів із Галича, — скульптурних фантазмагоній із цих храмів, побудованих галицькими майстрами, що збереглися на терені Володимиро-Суздальської Русі.

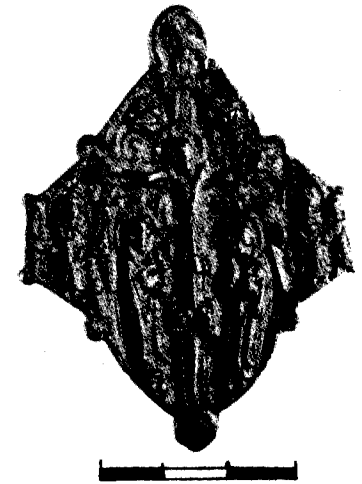
Дрібна культова пластика. Окремий розділ скульптури княжої доби становить дрібна металева і кам'яна пластика. Такі невеликі за формами шедеври середньовічного мистецтва засвідчують популярність художньої культури серед населення. Твори здебільшого є копіями існуючих у храмах Київської Русі шедеврів настінного чи станкового живопису, які переважно втрачені. Дрібні ікони становлять іноді єдині іконографічні зразки, що зберегли для нас уявлення про іконографічні процеси в скульптурі княжої доби. Поширювалися сюжети Євангелія, образи Христа, Богородиці та ін.

Серед нагрудних іконок поширені мотиви Розп'яття, Богородиці Одігітрії, Богородиці Замилування, Богородиці Знамення, Ісуса Христа Пантократора, Іоанна Богослова, святих Костянтина і Олени, Бориса та Гліба, із сюжетних сцен — сцени Благовіщення, сходження в пекло, оплакування, Гріб Господній.

Найдавніші твори кам'яної пластики виявлені у Тмутаракані, Києві, Херсонесі. У Києві найбільша колекція таких мистецьких виробів була у збірці Б.І. і В.Н. Ханенків. Зокрема, поява у кам'яній пластичі зображення Гробу Господнього пов'язується з можливим подорожуванням давньоруських людей до “Святої землі”. Згодом такі іконки були наділені ознаками зцілення від різних захворювань. Під час розвідувальних робіт 1977 р. на Замковій горі (Київ) виявлено стулку енколпіона-квадрифоля зі зображенням Розп'яття (розмір 68x51 мм). Великий хрест з тілом Христа створює головну вісь зображення. На стулці вміщено композиції Розп'яття з пристоячими Богоматір'ю (ліворуч) та Іоанном Богословом. Над головою Христа розташовано трьох птахів. Птах у центрі за розмірами більший



152. Гріб Господній. Кам'яна іконка.
Київ. XIII ст. Москва.
Державний історичний музей.



153. Розп'яття. Стулка із Замкової
гори. Київ. Бронза. XIII ст.
Музей історії м. Києва.

від інших, сидить на верхівці хреста і вписується у верхній виступ квадрифолю. Це — Фенікс, символ воскресіння і безсмертя. Подібні композиції у XI–XV ст. поширені в мистецтві Візантії та Київської Русі (Івакін, 1999).

У музеї-заповіднику “Києво-Печерська лавра” зберігається мідний, інкрустований черню хрест (23,3 x 14,8 x 2,77 см). За переказом, він належав Маркові Печернику. (Додаток 2, іл. 154). Ця пам'ятка металопластики перебуває у стадії наукового вивчення. Хрест датовано кінцем XI ст. на тій підставі, що про Марка — ченця Печерського монастиря — згадується 1090 р., коли мощі Феодосія Печерського перенесено із печери до щойно побудованого Успенського собору. Вважається, що Марку могла належати лише коробчаста частина хреста, а пластина зі зображенням Розп'яття виготовлена пізніше. Хрест має чотири прямі дещо заокруглені кінці. На зовнішній стороні виконана фігура Христа серед 12 апостолів і святих Феодора та Георгія (його зображення стерте і ледве вгадується) із супроводжуючими грецькими написами. По боках на рівні голови Христа — монограми ІС–ХС. Тут Христос зображений як учитель. Такий іконографічний образ надзвичайно подібний до Пантократора, має численні аналогії в мистецьких пам'ятках ранньохристиянського і візантійського періодів. Проте композиція із зображенням Христа в центрі серед фронтально розміщених апостолів зустрічається рідко (Пуцко, 1987).

Дрібна культова пластика — унікальний феномен періоду утвердження нової віри, коли поєднувалися ідеї адаптованого християнства та відкинутого язичництва. Вироблялася дрібна металева, кістяна, дерев'яна, кам'яна та керамічна пластика; невеличкі за розміром нагрудні іконки, хрестики-енколпіони, перстені тощо. Існував цей вид християнського мистецтва паралельно із наручними браслетами, які тематично відтворювали ідеологію народних звичаїв, купальської ночі, веснянок, народних свят, пробудження природи з традиціями глибоко закоріненого язичництва. Християнські нагрудні ікони (одно- чи двосторонні) зображають майже виключно християнські сюжети, становлять копії іконних мотивів, запозичених зі станкового іконного та монументального живопису або книжкових мініатюр. Можливо, виняток становили двосторонні нагрудні медальйони, так звані *змійовики* (де з одного боку зображено христия-

янський мотив, а з іншого — антична Медуза Горгона), наприклад, зміювик Володимира Мономаха. (Додаток 2, іл. 155).

У візантійській столиці такі винятково цінні культові предмети виконувались з коштовних і напівкоштовних твердих порід каменя. В Україні, навпаки, ці речі для особистісного використання безпосередньо різьбилися із м'яких порід каменя, дерева чи бронзи. Бронзові, кам'яні та керамічні предмети витримали проби часу найкраще.

За специфікою дрібні іконки — вироби, наближені до ювелірного мистецтва, оскільки переважно виконують адекватні функції. Їх виготовлення вимагало художніх знань, вміння використовувати спеціальні інструменти тощо. Дрібні іконки розраховані на сприйняття із близької відстані, тому виконавці ретельно проробляли деталі, шляхетно опрацювали фактуру поверхні, здійснювали витончену шліфувальну обробку та ін.

Особливе значення надавалось іконографічним мотивам пластики. Цікаво, що дві найдавніші іконки, виконані близько середини XIII ст., зображають різні композиції на тему "Невір'я Фоми". Вищий рівень вирізняє іконку з Княжої гори* поблизу Канева, виконану зі світло-зеленуватого каменя, стеатиту (мінерал підгрупи шарових силікатів). Тут дві із виразними жестами фігури розкривають сутність зображеної сцени: Христос активним монументальним жестом декларує факт Воскресіння і нахилена постать Фоми, який з недовір'ям ставиться до цього, намагається навіть доторкнутися до рани від солдатського списа. Незважаючи на мініатюрний розмір, композицію характеризують риси монументалізму. Ймовірно, це ремінісценція монументального розпису стінописів одного із храмів Канева чи Києва княжої доби. Друга — київська іконка, поступається за рівнем виконання першій, трактує тему в дещо побутовий спосіб.

Символіка нагрудних іконок мала переважно характер оберегів, які охороняли власника від різних негараздів та захворювань. Оригінальним зразком нагрудної іконки є знайдений у Переяславі-Хмельницькому двосторонній стеатитовий медальйон із зображенням святих Козьми та Дем'яна. Святим лікарям присвячені численні храми і твори станкового малярства. Іконка мала оберегову функцію, зокрема стосовно здоров'я дітей. Під час християнського обряду хрещення виконувалася спеціальна молитва *новонародженого*, коли священик молився до святих Козьми та Дем'яна за здоров'я новонародженої дитини. Такий медальйон-оберіг користувався великим попитом серед різних верств населення — простого люду, бояр, князів, духовенства.

У XII—XIII ст. збільшилася кількість нападів на Русь зі сторони степу (тобто кочових племен печенігів-половців) і з Півночі (відокремлених від Києва Ростово-Суздальських, а згодом Московських князівств).

У монументально-декоративному, станковому малярстві та скульптурі популяризувався образ святого воїна: архангела Михаїла, святого Георгія-Юрія, святих Федора Тирона, Федора Стратилата та ін. Водночас був популярний болгарський святий Димитрій Солунський. Його зображення в монументальному мистецтві відомо у мозаїці Дмитріївського, тепер Михайлівського, монастиря (Київ). Композиція виконана у плані монументальних іконних зображень. Святий Димитрій Солунський представлений на повний зріст, одягнутий у давньо-

* *Княжа гора* — городище періоду Київської Русі, розташоване на правому березі Дніпра, вище гирла ріки Рось (тепер — місцевість поблизу с. Пекарі Канівського району Черкаської області). На теренах городища під час розкопок знайдено численні предмети матеріальної культури, вироби дрібної металопластики, енкаліпони, кам'яні іконки тощо.

ДОДАТОК 2. Ілюстрації в кольорі:

51—52; 59—60; 62—64; 66(1—4); 71(1—2); 76; 78; 80; 82—86; 95; 154—155



51. Святий Димитрій із засновником церкви Леонтієм та єпископом Іоанном. Мозаїка храму св. Димитрія. 629–643. Салоніки. Греція.



52. Зображення св. Димитрія і дітей. Фрагмент мозаїки. Храм св. Димитрія. 629–643. Салоніки. Греція.



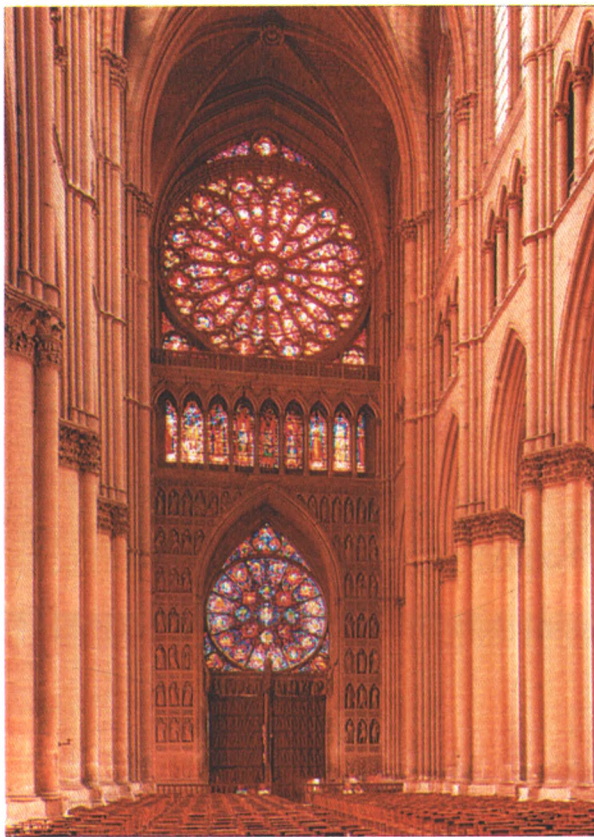
59. Христос в образі агняця, зображений на обкладинці книги. Слонова кістка, позолота. V ст.



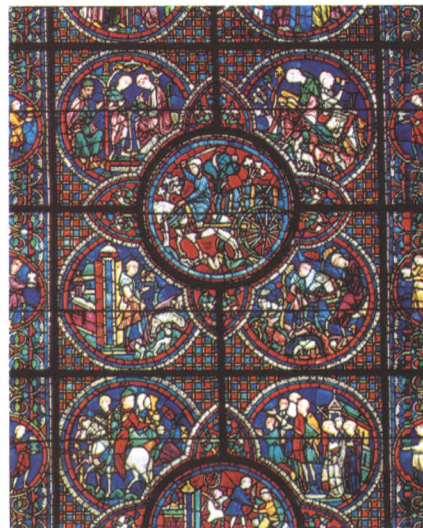
60. Местер Г.Х. Бог-Отець, Ісус Христос і Святий Дух. 1471. Будапешт.



62. Святий Дух в образі голуба. Вітраж Собору св. Петра в Римі.
63. Святий Дух сходить на апостолів. Візантійська мозаїка в куполі. Монастир св. Луки. Греція. XI ст.
64. Зішестя Святого Духа. Фрагмент. Фреска середхрестя. Софія Київська. XI ст.



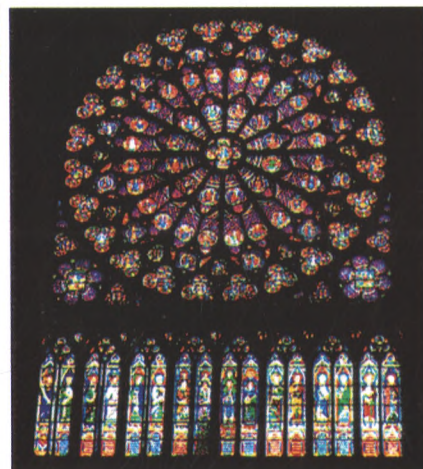
66(1)



66(2)



66(3)

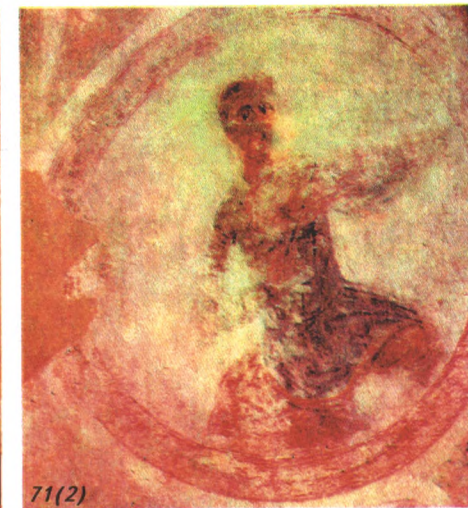


66(4)

66. Франція: 1 — західна стіна з королівським порталом та вітражем. 1211. Собор у Реймсі; 2 — вітраж. Історія св. єпископа Любека. Пожертвування цеху виноробів. Бл. 1200–1210. Шартрський собор; 3 — фрагмент вітража. Зображення працюючих каменерізів і скульпторів. 1220–1230. Шартрський собор; 4 — вітраж поперечного нефу (XIX ст.). Собор Паризької Богоматері.



71(+)



71(2)

71. Собор Софія Київська. XI ст. Музиканти і скоморохи: 1 — фреска в південній вежі; 2 — музикант, який грає на смичковому інструменті (фреска в південно-західній вежі).



76. Собор св. Софії в Києві. Ярослав Мудрий — ктитор. Реконструкція С.Висоцького і художника-реставратора Ю.Коренюка (за фрагментом фрески і рисунком 1651 р.).



77. Собор св. Софії в Києві. Шедевр архітектури і монументального живопису першої половини XI ст.

78



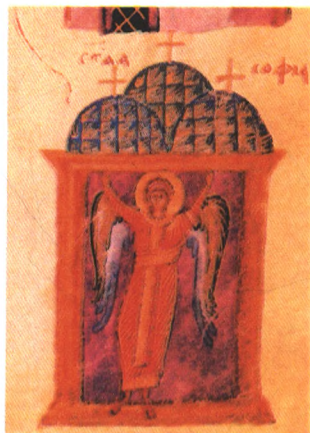
78. Софія — Премудрість Божа з ягням. Німецька мініатюра. XII ст.

80



80. Софія відвідує у в'язниці філософа і богослова Боеція. Книжкова мініатюра. XII ст.

82



82. Софія — Премудрість. Київський Псалтир. Мініатюра. 1397. Державна публічна бібліотека ім. М.С.Салтикова-Щедрина. С.-Петербург.



84. Діва Марія в ув'язненні християнської церкви. Розпис на куполі монастирської церкви св. Георгія. Прюфенінг. Регенсбург. 1130–1160.



85. Марія з Немовлям. Монастир св. Луки. Греція. XI ст.



86. Собор св. Софії у Києві. Марія. Права частина мозаїчної композиції "Благовіщення". XI ст.



83. Софія — Премудрість Божа. XVII ст. Національний музей у Львові.



161. Благовіщення. Бронза. XII ст.
Ікона з Бовшева. Музей
Одеський замок на Львівщині.



162. Богородиця Одигітрія. Медальйон.
XIII ст. Кринос. Музей у Крилоєі
на Івано-Франківщині.



163. Ярило зі списом у руці
оживляє рослину. Купальський
браслет із давньоукраїнською
міфологічною тематикою.
Срібло. XII ст.
(с.Молотів на Львівщині).

римські військові обладунки, правою рукою він тримає спис, лівою опирається на щит. У двох верхніх кутах композиції — зображення двох ангелів; ангел праворуч від святого подає йому меч. Загальний настрій композиції урочистий і величавий, її пронизує ідея захисту Вітчизни, яку реалізують святі воїни.

Окрему групу пам'яток XII–XIII ст. становлять срібні браслети традиційно-го язичницького культу, що дістав християнську назву *Ніч на Івана Купала*. Існує кілька таких предметів у різному стані збереження. Їх тематика символічно-геральдична, однак відомі також фігуративні сюжети, пов'язані із розважальними ритуалами купальських ночей, простежуються і міфологічні сюжети звільнення бога Ярила із тенет Змія-Дракона, Ярило зі списом оживляє рослину тощо. Деякі сюжети аналогічні міфам Близького Сходу, зокрема давнього Єгипту. Відповідні сюжети властиві символічним зображенням боротьби Сокола-Ярила із Драконом-Змієм та ін.

Двовір'я у його різновидах триватиме ще декілька століть (подекуди сягає майже нашого часу), поки релікти язичництва не синкретизуються у народних звичаях святкування Різдва Христового, Воскресіння, Зелених свят та ін.

Галицькі керамічні плитки з рельєфними зображеннями. На цей феномен декоративного мистецтва стародавнього Галича вперше звернуто увагу під час розкопок на території Галицько-Волинського князівства, які проводила у 1955 і 1959 рр. археологічна експедиція на чолі з М.Каргером (Ленінград, тепер С.-Петербург). Неподалік від залишків Успенського собору давнього Галича, у розкопках 1955 р. виявлено значну кількість фрагментів рельєфних керамічних плиток; 1959 р. тут також знайдені подібні пам'ятки. Відкриття галицького Успенського собору належить археологові Я.Пастернаку, котрий зробив опис покриття підлоги.

Керамічні плитки, якими зазвичай прикрашали підлоги давніх храмів Русі XI–XIII ст. (переважно Галичини і Буковини), були покриті поливою і суцільно декоровані невисоким рельєфом. Із 310 знайдених фрагментів рельєфним рисунком прикрашені 224 фрагменти плиток, решта гладкі. Багато плиток потертих. За пропорціями плитки близькі до квадрата: 14x12 см або 12x11 см, товщина 1,5–1,7 см; відтиснуті у дерев'яних формах, рельєф декоративних зображень невисокий — 1,5 см, його гострота згладжена покриттям поливою одним із трьох кольорів: жовтого, зеленого, коричневого, у деяких плитках, покритих прозорою поливою, проглядався колір кераміки.

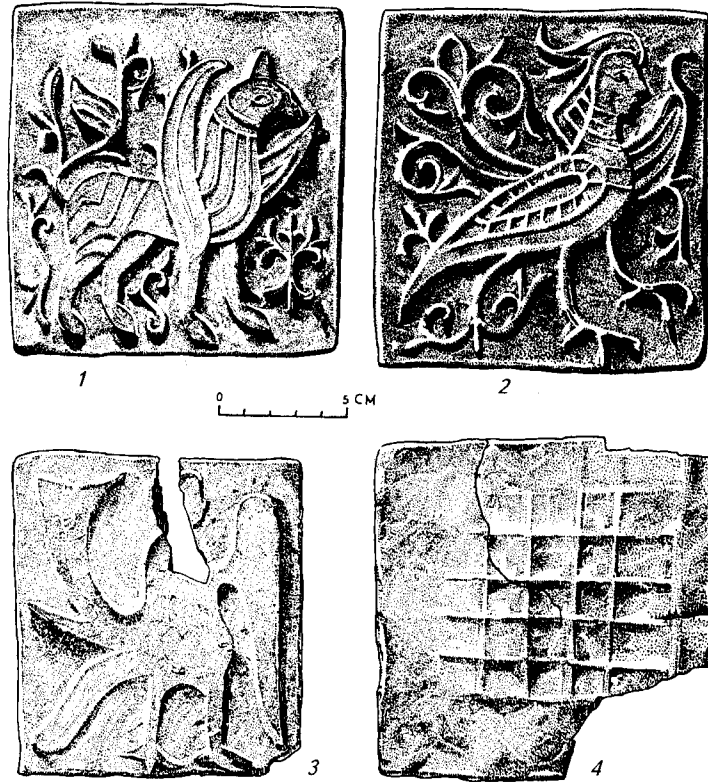
На 224 декоративних плитках виявлено 12 варіантів зображень, окремі з них реконструюються тільки частково. Переважно зображені грифони*, птахи сірини**, прямокутна сітка, пальмові віти та сім варіантів рослинного орнаменту, частини якого закомпоновано по діагоналі плиток.

За характерними особливостями розрізняють два види плиток. До першого можна віднести плитки, де відсутня рамка, що обрамлює декоративне зображення. Плитки другого виду вдвічі товстіші від перших, більші за розміром і не покриті поливою, форматом близькі до квадрата — від 15x14,5 до 17x16 см, більшість плиток мають товщину 3,3–3,5 см, окремі — 5 см. Виготовлені плитки у дерев'яних формах. На відміну від плиток першого виду, їх декоративні зображення закомпоновані у крузі (круг часто подвійний). Кути плиток заповнені орнаментальними мотивами, що становить логічний перехід до прямокутної форми.

Другий вид плиток вміщує десять зображувальних варіантів і один орнаментальний. Перший варіант — зображення фантастичної людини із двома хвостами, другий — орел у геральдичній позі, третій — шостий — фантастичні птахи із розквітчаними хвостами, сьомий — восьмий — грифони, дев'ятий — десятий — звірі (барси), одинадцятий — симетрична, орнаментально-декоративна композиція.

* *Грифон* (лат. *grifus*) — фантастична істота з головою орла і тілом лева. Цей образ давньосхідного походження, де традиційно грифон разом з іншими фантастичними тваринами повинен був оберігати золото Індії. Греки вважали, що грифони були вартовими золотих збережень скіфів. Грифона зазвичай зображають у геральдиці, де він символізує об'єднані якості лева (пильність) і орла (відвагу). Як християнський символ грифон означає подвійну природу Христа — божественність (птах) і людськість (тварина), становить традиційний мотив у романській та готичній архітектурній пластиці.

** *Сірін* — у середньовічній міфології райська птаха-діва, образ виводиться із давньогрецьких сирен (грец. *seiren*). У східнохристиянських духовних віршах сірін опускається із раю на землю, зачаровуючи людей співом; за західноєвропейськими легендами, сірін — втілення нещасних душ. Сірін і Алконост (у давньоруських та візантійських середньовічних легендах — райський птах, який співом зачаровував людей) — традиційний зображувальний сюжет у давньослов'янському вжитковому та декоративному мистецтві, зокрема, галицьких керамічних плитках для підлоги.



164. Перший тип керамічних галицьких плиток. XII ст. Варіанти 1–4.
Споруди Давнього Галича.

Із 317 видобутих фрагментів лише вісім покриті поливою. Рельєф плиток другого виду низький і покриття поливою не давало змоги робити чітке зображення. Мабуть, тому майстри відмовились від покриття поливою плиток цього виду.

Для плиток першого виду питання стосовно дат постає чіткіше. Безумовно, основна група плиток розкопана у Галичі й становить фрагменти розібраної підлоги Успенського собору, тобто стосується побудови храму, який датується першою літописною згадкою 1157 р., до цього часу відноситься і виготовлення плиток першого виду.

Реальні хронологічні дані про плитки другого виду відсутні. Їх датування ґрунтується на стратиграфічних даних розкопок і стилістичному характері творів, обмежується періодом між другою половиною XII–першою половиною XIII ст. Однак верхня дата може бути дещо уточненою розгромом Галича монголами 1241 р.

Покриття підлог сакральних палацових і заможних житлових приміщень поширювалось на Русі з кінця X до XIII ст. Зазвичай це були не орнаментовані квадратні плитки, покриті глазур'ю. На підлогах вони укладені відносно стін під кутом 45°, пусті місця, які залишались уздовж стін, заповнювались трикутними плитками. Крім квадратних і трикутних плиток, були підлоги із фігурними плитками. Плитки переважно однокольорові, жовті, зелені та коричневі. Плитки з рельєфними орнаментами, за винятком галицької землі, ніде більше на Русі не застосовувались.

Знайдені у Галичі рельєфні плитки становлять унікальне, локальне, характерне тільки для цього регіону явище, вони знайшли практичне застосування у декількох столичних будівлях і як рідкісні винятки проникали в інші міста Галицько-Волинського князівства, ймовірно, також у Василів чи Володимир-Волинський. Недостатньо даних і стосовно композицій загального укладання плиток на підлозі храму чи іншого приміщення, хоча відсутність плиток трикутної форми могла б засвідчити, що вони укладались не під кутом, а паралельно до стін приміщення. Знахідка круглої плитки першого виду дає змогу допустити, що у центрі храму під куполом формувалась кругова композиція із плиток-омфалій (Малевська, Раппопорт, 1978).

Окреме питання становить мистецька генеза галицьких орнаментальних плиток. На перший погляд, не викликає сумніву їх романо-візантійський характер, поєднаний із орнаментальними впливами мистецтва Сасанідського Іраку. Такі впливи поширились на галицьких теренах з творами ужиткового та декоративного мистецтва, їх наслідуванням у середовищі численних кочових племен, які в середині — другій половині I тис. мігрували через Прикарпаття на Південь та Захід Європи.

У 40-х роках XX ст. український дослідник Іван Старчук (1894–1950) писав, що безпосереднім взірцем для рельєфів галицьких плиток із грифонами, зооморфними і рослинними зображеннями, були металиві прикраси кінської зброї, одягу, зокрема пряжки східних поясів та їх різноманітні наслідування, широко уживані в побуті скіфів, різних кочовиків і слов'ян. Наукові здобутки вченого і митця висвітлюють сучасні видання (Филипчук, 1993; Купчинський, 1998; Яців, 2001). Орнаментальні сюжети галицьких керамічних плиток відображають впливи образно-стилістичної системи декоративної кераміки Візантії. В свою чергу галицькі керамічні плитки були посередником у просуванні візантійських художніх впливів на північний Схід (Кошовий, 1997; 1998). Відтворення сюжетів керамічних плиток галицькими майстрами на теренах Володимиро-Суздальської Русі засвідчує високохудожнє оформлення храмів — Покрова на Нерлі, Георгіївському соборі в Юр'єві-Польському та Дмитріївському соборі у Володимирі.

Незважаючи на численні стилістичні, сюжетні, ідейні впливи, галицькі керамічні плитки XII–XIII ст. становлять окремий високохудожній культурний феномен. Тому вчені кваліфікують їх самобутнім мистецьким явищем української культури періоду Середньовіччя (Ткачук, Тимус, 1997).

В іконографічних джерелах декоративних мотивів галицьких плиток домінують образи тератологічного* характеру, тобто образи фантастичних звірів і птахів. Витоки тваринного (звірино) стилю сягають останніх тисячоліть до нашої ери, а саме — мистецтва Ассирії, Вавилону, Ірану, периферій елліністичного Сходу. Тваринний стиль присутній у всіх видах монументального, декоративно-ужиткового, ювелірного, рукописно-книжкового мистецтва, яке особливо зазвучало в яскравих образах мистецтва Середньовіччя.

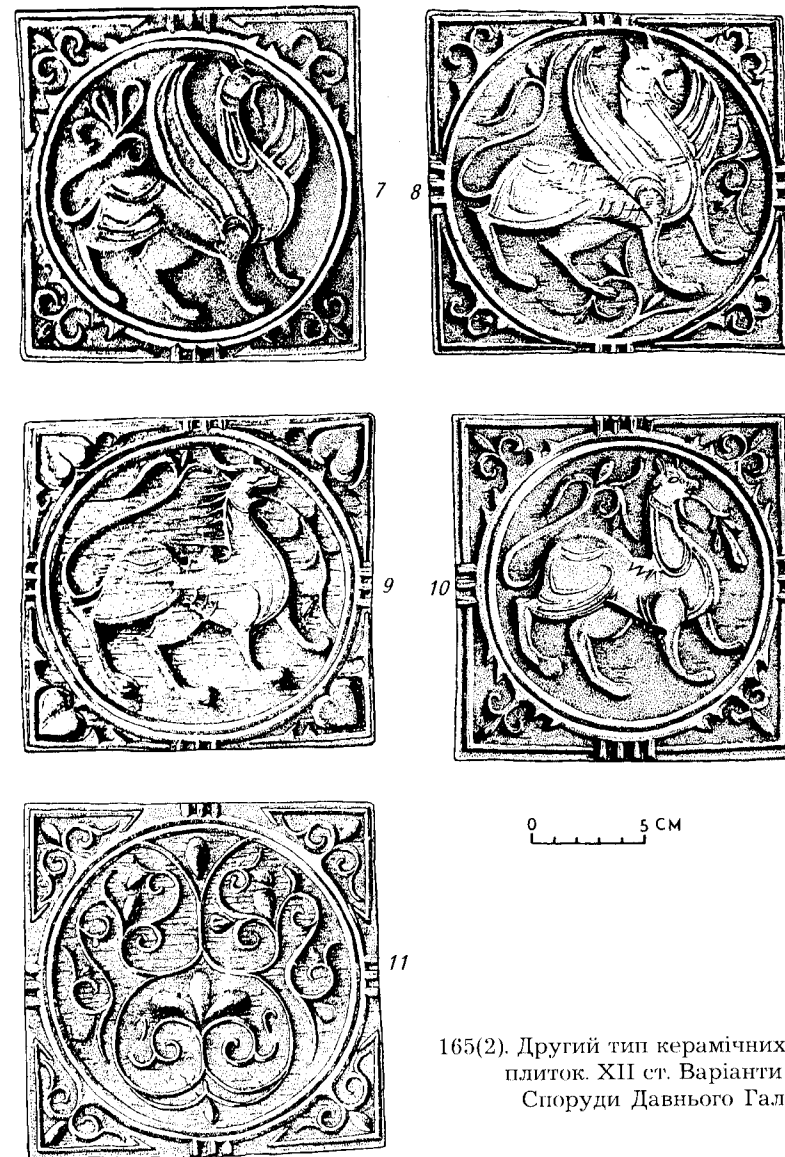
* *Тератологія* (грец. *teras* (*teratos*) — потвора і... логія (грец. *logos* — слово, учення)) — розділи медицини, зоології, ботаніки, що вивчають аномалії, вади розвитку людини, тварин, рослин. У мистецтві тератологічні зображення поєднують рослинні та зміїні декоративні плегіння. Тератології передував певний час становлення ідеї поєднання рослин, птахів, тварин, потвор. Галицькі керамічні плитки належать до цього періоду розвитку архітектурного декору.



165(1). Другий тип керамічних галицьких плиток. XII ст. Варіанти 1–6.
Споруди Давнього Галича.

Для цілісного бачення тератології як унікального євразійського історично-філософського і мистецького феномена доцільно брати до уваги такі положення:

- зображення звірів у мистецтві укорінено в первісних тотемістичних уявленнях людини, що традиційно продовжували існувати майже в усіх народів упродовж історії, модифікуючись залежно від чинників часових і географічних;
- унаслідок суспільних і державних утворень, узагальнення родових тотемів і релігійних уявлень відбувалося формування тератології, яка набуває значення ідеологічно-релігійних і державних символів;



165(2). Другий тип керамічних галицьких плиток. XII ст. Варіанти 7–11.
Споруди Давнього Галича.

• кочівний або напівосілий побут євразійських степів і приморських полісів, на основі яких відбувалися взаємозв'язки зі суспільствами стародавнього світу, становить підґрунтя розвитку яскравої високомистецької філософсько-осмисленої тератології на теренах від Тихого океану до Атлантики (колосальна роль тут належала великому переселенню народів);

• із поширенням нової християнської релігії, яка впродовж майже трьохсотлітнього періоду існування не мала власної образотворчої символіки, тератологічний струмінь синкретизувався з ідеологією християнства;

• в процесі утворення середньовічних ранньофеодальних держав тератологічний епос пережив новий розквіт, диференціювався соціально і семантично.

Хоча розвиток відбувався начебто по прямій лінії — від “візантійсько-романського” символізму до “готичного реалізму”, за кожним художнім явищем завжди у прихованому вигляді простежується певне відношення до давньої символіки. Процес переадаптації символів відбувався довго і суперечливо. Християнізація не скрізь приживалась швидким і докорінним переосмисленням тератологічних образів язичницької міфології. Деякі символи, зберігаючи давній зміст, наповнювались новими формами. Крім того, нові ідеологічні концепції зумовлювали певні релігійні уявлення, що не мали сюжетних схем у попередньому мистецтві. Так народжувались легенди та численні апокрифи Середньовіччя.

Тваринний тератологічний образний світ, властивий галицькому Середньовіччю, багато в чому відповідав тенденціям двовір'я, що поступово згасали (Вагнер, 1964, с. 106).

Наукові джерела засвідчують початок білокам'яної архітектури на Володимиро-Суздальській землі в період князювання Юрія Довгорукого та будовах Андрія Боголюбського і його наступників (Іоанісян, 1981, с. 357).

Професійні артіль-об'єднання висококваліфікованих майстрів сакрального будівництва, білокам'яної різьби та фрескового малярства відомі у давньому Галичі. На Володимирівській землі їхня діяльність зафіксована кількома пам'ятками. Перший приїзд майстрів пов'язаний із побудовою двох храмів за Юрія Довгорукого: церкви Бориса і Гліба в Кідекші (1152) та Спасо-Преображенського собору (1152–1157). Під час другого приїзду майстри брали участь в архітектурних будовах Андрія Боголюбського у 1158–1165 рр., коли була зведена знаменита споруда Покрови Богородиці на Нерлі (Воронін, 1996, с. 600–604). Третій приїзд галицької артілі майстрів відбувся за князя Всеволода III Великого гніздо і пов'язаний зі спорудженням та оздобленням рельєфами Дмитріївського собору у Володимирі (1194–1197).

Галицьких майстрів у 1230–1234 рр. запросив Святослав Всеволодович для оздоблення Георгіївського собору в Юр'єві-Польському; 1238 р. вони брали участь у реконструкції дверей церкви Різдва Богородиці в Суздалі, куди князь Святослав Всеволодович переніс столицю.

Запрошення майстрів із Галича для виконання будівельно-оздоблювальних робіт пояснювались їхнім високим професійним і мистецьким рівнем, хоча важливою була родинна спорідненість княжих сімей. Можливо, цьому сприяв політичний союз між володимирівським князем Андрієм Боголюбським і галицьким князем Володимиром. Відомо, що сестри володимирівського князя Андрія Боголюбського мешкали у Галичі.

У декорі сакральної архітектури Володимиро-Суздальської Русі поєднання рослинних мотивів із тваринними з'явилися не одразу. Галицькі майстри оздоблювали стіни храму Покрови на Нерлі (1165) рельєфами грифонів, зображеннями левів і барсів, хвости яких закінчувались рослинними формами. Проте на капітелях храму використано зображення левів і барсів без рослинних хвостів. Покрова на Нерлі побудована й оздоблена за єдиним ідейним задумом. Храм зведений у винятково прекрасному природному середовищі. Він сприймається світлим монолітом суцільно на тлі неба. Особливий повітряний простір, рівнинний ландшафт, плесо водоймища, в якому відбивається архітектура — все разом створює казковий образ споруди.

Відомою пам'яткою мистецтва княжої доби є срібна чаша із Чернігова, на дні якої розміщена епічна двофігурна сцена “Давид і Мелодія” (XII ст.). Давид і персоналізована в образі дівчини Мелодія оточені тваринами і птахами, які застигли, вслухаючись у звуки Давидової арфи. Увесь комплекс скульптурного оформлення Покрови на Нерлі присвячено цій ідеї: тут домінує центральна



166. Давид і Мелодія. Деталь срібної чаші. Чернігів. XI ст.

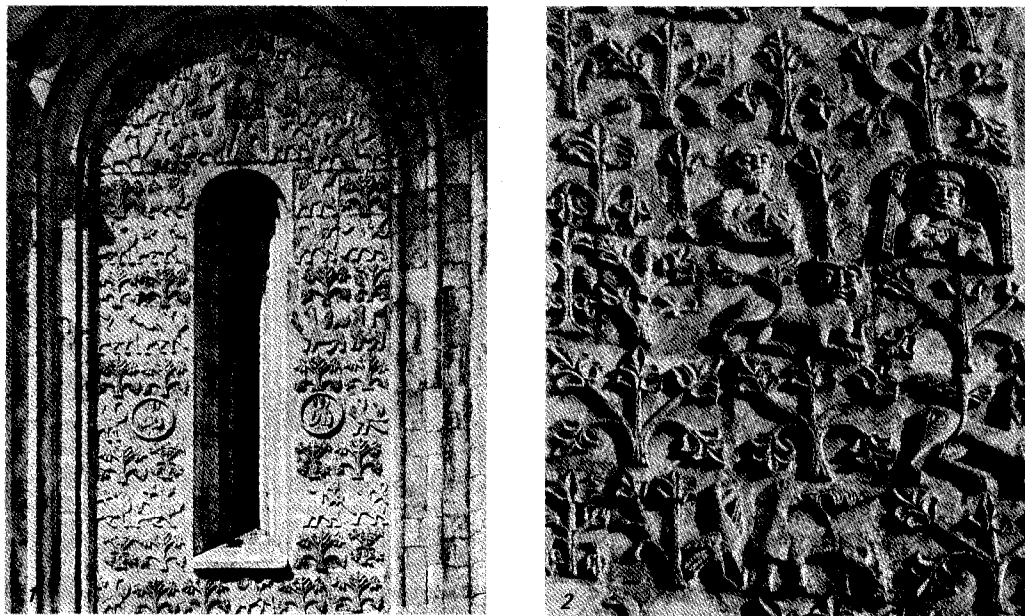


167. Храм Покрови на Нерлі. XII ст. Давид, що грає на арфі в оточенні двох птахів, двох лев'ячих фігур і жіночої маски, яка завершує скульптурні оздобу одного із фронтонів.

постать Давида. Як і на чернігівській срібній чаші, біля Давида найвище зображені два птахи, нижче них — леви-сторожі. У скульптурі храму Покрови на Нерлі простежується не лише втілення ідей покровительства небесних сил, а й властива земному світові боротьба світлих і темних сил. Цей світ охороняють леви та барси, в яких проростають рослинними елементами хвости. Це засвідчує їх містичну фантастично-фольклорну сутність і наближає до мотивів згаданих галицьких плиток.

Спорудження Дмитріївського собору (1194–1197) у Володимирі в період князювання Всеволода III має значно більше елементів декоративного поєднання тварин і рослин. У рельєфах Дмитріївського собору та плитках із Галича наявні деякі спільні іконографічні мотиви, хоча загальна декоративна концепція споруди істотно відрізняється насиченням скульптурних елементів від Покрови на Нерлі. Скульптура Дмитріївського собору справляє сильне враження завдяки надзвичайній наповненості зображеннями птахів, звірів, фантастичних істот, що суттєво відрізняються від відомих явищ романського мистецтва. Зооморфна скульптура Дмитріївського собору значно різноманітніша, ніж антропоморфна. Передусім тут особливу групу становлять проміжні, напівлюдські істоти, а також поліморфні істоти, де поєднані прикмети звірів та птахів, і окремо — тваринні істоти та мотиви птахів.

У період закінчення спорудження храму Покрови на Нерлі фасадна скульптура Володимиро-Суздальської Русі перетворилась в органічну частину художньої культури краю, формуючи самосвідомість княжої верхівки і широких верств населення. Фасадна пластика Дмитріївського собору втілює килимний спосіб декорації. Тут вміщено понад 500 рельєфів фігур людей, звірів, птахів, рослин, міфологічних сюжетів не враховуючи численних дрібних фігур у різних архівольтах порталів; різьбою оздоблено понад тисячі кам'яних блоків. Пластика становить художнє довершення володимирівської скульптури XII ст. Спільність іконографічних прикмет скульптурного Галича і фантастичних образів галицьких керамічних плиток засвідчує, що майстри і будівельники, виконавці художніх циклів декоративної різьби фасадів Дмитріївського собору привнесли сюди і традиції декоративного мистецтва Галицької Русі.



168. Дмитріївський собор у Володимирі. XII ст.:

1 — килимова скульптура; 2 — частина стіни собору, суцільно вкритої рельєфними антропоморфними та рослинними мотивами.



169. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Св. Георгій. Рельєф над північним порталом собору.



170. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Розп'яття. Лапідарій (колекція виявлених елементів архітектурно-скульптурних пам'яток).



171. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Фігурний і півфігурний Деїсус.

172. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Ангел із західного притвору південного фасаду.



173. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Два ангели за столом (зі сцени "Гостювання Авраама").



174. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Тератологічні мотиви фантастичних істот: грифон, грифо-змія, сирін.



175. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Мотиви масок на капітелях.

Безумовною перлиною мистецтва Володимиро-Суздальського краю є побудований галицькими майстрами Георгіївський собор (1230–1234) у Юр'єві-Польському. Порівняння іконографічних зразків декоративних композицій на плитках Галича і рельєфів стін собору підтверджує їх подібність. Якщо прийняти рельєфи Покрови на Нерлі за певний початковий етап будівельно-мистецької діяльності галицьких майстрів у Володимиро-Суздальській Русі, то у Георгіївському храмі Юр'єва-Польського йдеться про завершальний етап формування тератологічних образів. Техніка галицьких майстрів відчувається повсюдно, зазначені аналогії характерні для різьблення Дмитріївського собору. В цьому випадку доцільно взяти до уваги специфіку застосованих матеріалів, розмір творів та індивідуальне образне мислення окремих творчих особистостей. Автор керамічних плиток із Галича прагне передусім утвердити своїм мистецтвом гармонію і красу. Компонуючі образи у коло чи подвійні кола у квадратах, він

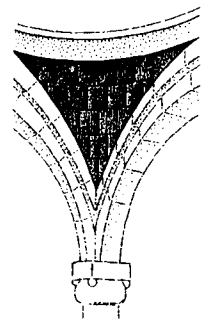
намагається ідеально розвернути зображення на площині кола. Супутні рослинні елементи дуже гармонійно вписуються у просторові композиції, не викликаючи зорових напружень. Тут відчувається певна, ніби давно існуюча, часово узгоджена, “академічна” завершеність. Своєрідна “академічність” в Юр'єві-Польському характерна для канонічно-іконографічних сакральних образів. Викликають захоплення краса фронтальної величної постаті гармонійно “розгорнутого” на площині стіни св. Георгія, Розп'яття, дві поколінні постаті ангелів, які, очевидно, належать до композиції півфігурного “Деїсуса”. Тут розміщені три фігури: Авраам і два ангели за столом (зі сцени “Гостювання Авраама”) та фронтальні жіночі маски. Однак зовсім інакше вирішені тератологічні образи, що іконографічно взоровані на мотивах галицьких плиток. Проте тератологічні зображення тут значно експресивніші, художньо яскравіші порівняно з образами на плитках. Вони індивідуально творчо вирішені, високопрофесійні у мистецькому сенсі. Безперечно, ці зображення належать до вагомих здобутків українського мистецтва періоду Середньовіччя.

2.5. Малярство Київської Русі

Активна художня діяльність розпочалася на Русі з впровадженням християнства, яке визначило основні категорії суспільної свідомості, форму їх художнього виявлення у X–XI ст. Храми розмальовували і прикрашали мозаїками, фресками й іконами.

У малярстві панувала візантійська художня мова та візантійський образ, відповідний спіритуалістичному світогляду. В програмі живописної тематики важливим був догматичний зміст, оскільки вся система розмалювання хрестокупольної церкви найобразніше виражала сутність її символіки: розміщення сцен залежало від літургії та церковного календаря. Зображення відповідали основним догматам християнства. Кількість їх чітко обмежена, адже відбирали найсуттєвіше, тому історичний розповідальний момент у розпису не був чинним.

Структура розміщення в інтер'єрі храму живописних зображень зберігалася впродовж наступних віків майже незмінною в усіх країнах православного світу (за незначними винятками). У ній християнська символіка втілювалася змістовно ємно й оглядово чітко. В бані зображався Христос Пантократор, оточений архангелами. Апостоли або пророки — у барабані між вікнами, на парусах* — євангелісти. В консі** апсиди*** — Богородиця-Оранта; під конхою, у другому ярусі, розташована сцена Євхаристії**** — причастя апостолів хлібом і вином, ще нижче — чин отців церкви, святителів, первосвящеників, архидияконів. Святі мученики, воїни, преподобні зображені в нижніх поясах розписів на стінах, стовпах. Цикли біблійних та євангельських сцен покривають стіни у декілька ярусів і розраховані на огляд згори донизу.



176. Парус (рисунок).

* Парус (франц. pendentif) — елемент купольної конструкції у формі сферичного трикутника, що забезпечує перехід до барабана, завершеного куполом.

** Конха (грец. οὐχνη — раковина) — півсферичне завершення апсиди.

*** Апсида (грец. apsidos — склепіння) — півциліндричний виступ зі східного боку центрального нефу, де розташовувався вівтар.

**** Євхаристія (грец. eucharistia — подяка) одне з найважливіших християнських таїнств, під час якого освячують хліб і вино (втілення тіла і крові Ісуса Христа).

Поряд з такою широкою іконографічною програмою у Візантії сформувалася художня мова для втілення божественного образу, заснованого на античних, дохристиянських традиціях. По суті, античні традиції ніколи у Візантії не зникали. Щоправда, значення їх у різні часи в системі культури помітно змінювалося залежно від використання окремих видів античного мистецтва. Зверненням до античності майже повністю витіснились східні впливи з їх декоративністю, кольоровою перенасиченістю, одноманітністю, догматичною чіткістю й експресивною виразністю. Вже у X ст. “класична” манера визначила стиль і образ твору: *урочистий, величавий, аристократично витончений, з відсутністю схематизації, скованості, — у всьому природність і гармонія*. Тоді зверненням до класичних традицій визначився одяг Христа, апостолів, воїнів: хітон, гіматій, обладунок зі зброєю, що носили у стародавній Греції та Римі.

Пластичні засоби античного мистецтва посприяли наданню “класичного” вигляду візантійським образам, проте ці образи здобули у Візантії неантичне одухотворення, глибинну духовність, а водночас і спиритуалізацію форми.

Успішне засвоєння нового світогляду в Київській Русі засвідчувало високий культурний рівень держави. І хоч вона за народним представництвом не була однорідною, оскільки на Русі, крім слов'ян, жили “інні язици”, проте основу становили слов'янські племена, об'єднані мовою і спільною духовною культурою. Давній міфологічно-релігійний світогляд вніс у культуру Русі комплекс моральних уявлень, поглядів на світ, розуміння сил природи, усвідомлення людиною своєї сутності. У суспільстві склалися морально-етичні норми, уявлення про добро і зло, сформувався *ідеал морально досконалої людини*.

Ці норми та високі етичні поняття розкриваються у фольклорі, давній народній творчості. Тут і віра в справедливість (як її розумів народ через казково-міфічних героїв), і високе поняття честі та обов'язку перед рідною землею, і найдавніші уявлення про любов, зраду, вірність, моральну чистоту, естетичні категорії прекрасного й огидного (як вони постають із обрядових пісень). Розвинуте розуміння мужності, великодушності, байдужості до наживи, гостинності, чесності.

Ці духовні багатства не втрапилися з прийняттям християнства. Навіаки, вони взаємозбагатилися. Під дією цих давніх (народних) морально-етичних норм християнські зазнавали певної деформації. Нова релігія вплинула на глибше розуміння людиною своєї ролі у житті та певною мірою змінила погляд на саму себе. Адже з новою релігією у всіх сферах духовного життя з'явилася велика тема — *людина*, її сутність, ширше розкрились сфери діяльності, духовно-практичне освоєння світу, що привело до безмежного розкриття горизонтів — духовних та історичних, соціальних і географічних. Людський образ постав у центрі уваги і сприймався героїзовано-монументальним.

Зрілим художнім чуттям зреагувала Русь на візантійський живопис, органічно й активно сприймаючи закладені в ньому багаті традиції античності, що виявилось в досконалому розумінні людської сутності, закономірностей композиційної архітекtonіки та колористичних засад.

Сприйнятий на ранньому етапі канон побудови людської постаті в її класичній зразковості став міцною основою, якої несхибно дотримувалось художнє мислення впродовж наступних століть. Це витворило гуманістичну позицію у вітчизняному мистецтві, близьку за оптимізмом, життєдайністю, торжеством творчих людських засад до античності. Характерною ознакою такого спрямування до античності у Візантії була надзвичайно чуттєва насолода в захопленні красою мистецтва, у тому числі культовим (Бичков, 1991, с. 287).

Красою визначалось випромінювання внутрішньої суті, отже, духовна краса становила гносеологічну цінність усього прекрасного або, як її визначає ав-

тор “Ареопагітик” Псевдо-Діонісій, “божественна краса”, оскільки все, що існує — прегарне за призначенням, творча і рушійна причина “всього суцього”, причина гармонійного світу (Мистическое Богословие, 1991, с. 40).

Якщо ця насолода не була повністю адекватною античному гедонізму, то все-таки цінували духовну насолоду і захоплювались фізичною красою людини, що було особливо прийнятним для слов'янської природи і знайшло виняткове відображення у мистецтві Київської Русі та подальших часів.

З ідеєю краси найважливішою для візантійської естетики стала концепція образу, яка вплинула на художнє мислення Європи та слов'ян. Головна суть образу полягала в ідеї, внутрішньому змісті. Образ — *ейкон* становить основу живописних зображень. Його гносеологічна функція полягала в тому, що образ — це важливий засіб пізнання світу людиною. Тогочасні богослови висували тези: “Зображення неписьменним замінюють книги” (Іоанн Дамаскін): “Ікона — це Біблія для бідних”, яка за емоційністю впливає сильніше за слово, бо краса приносить духовну насолоду. В цьому вбачали естетичну функцію живопису. Проте враження від релігійних зображень було просвітленим і звільненим від суєтних пристрастей. Звідси — першочерговою вимогою стала світлоносність, кольорова насиченість і урочистість образу однаковою мірою у формах монументального і станкового малярства.

Вже на початках великою кількістю різноманітних елементів — церковні споруди, мозаїки, фрески, ікони, посуд, начиння, одяг священників, піснеспіви, літургійні тексти — творився грандіозний художній ансамбль. Його завданням було одночасно давати естетичну насолоду і підносити душу віруючого до небес (Лазарев, 1986, с. 17).

Існує традиційно усталена думка, що першими майстрами в Русі були візантійські. Однак їхня майстерність і принесені суворі, аскетизовані образи, які суперечили значно життєрадіснішому уявленню слов'ян про навколишній світ, дуже рано піддавались переосмисленню і переробці. “Все життя стародавньої Русі пронизане поезією, тому всі духовні інтереси були зрозумілими лише на основі найщирішого вірування, хоча джерело цього останнього не завжди було суто християнським” (Буслаєв, 1990, с. 60). Ця глибока поетичність — характерна ознака молодого мистецтва, за якою простежується “високий зв'язок людини Давньої Русі... з язичницьким піднесено-одухотвореним Всесвітом” (Золотослов, 1988, с. 7).

Десятинна церква — перша велика споруда Києва, оздоблена мозаїками та фресками. З її багатого художнього оснащення збереглося лише кілька невеличких фрагментів монументального малярства, за якими не вгадується розпис загалом. Однак фрагмент верхньої частини обличчя невідомого святого вражає винятковою майстерністю гармонійного узгодження теплих і холодних кольорів. Динамічно окреслені брови, великі виразні очі засвідчують високий рівень лінійневедення, основу якого становлять закладені глибинні творчі традиції. Насичені, сміливо зіставлені кольори сповнюють образ емоційним піднесенням, специфіка пластичного об'єму передана лише живописними засобами. (*Додаток 3, іл. 177*). Ця засада, а також специфічна форма очей і брів, виконаних з надзвичайною динамічною силою, залишилася неповторною в найближчому оточенні, — ніщо у фрагменті не наголошує на зв'язку зі спрощеною технікою фресок Софії Київської.

Художній світ Десятинної церкви за складністю образотворчих засад, де чільне місце належало античності, мав відповідати духовним ідеалам тогочасного Києва, що з прийняттям писемності відчував культурне піднесення, просякнуте елліністичним світоглядом.

Софія Київська. Після Десятинної церкви все створене за Ярослава Мудрого та його наступників позначене єдиною творчою стихією. Воно монументальне і синтетичне, наскрізь пронизане цілісністю художньої ідеї, яка живилась новим християнським світоглядом і високим покликанням людини і нарешті розкрилося з небаченим раніше творчим розмахом у проповідях Іларіона, на сторінках “Повісті минулих літ”, мозаїках, фресках та іконах храмів, славетному “Слові о полку Ігоревім”.

Особливості ідейного задуму Софії Київської наголошувалися тим, що храм (закладений 1037 р.) будувався як символ духовної перемоги над язичництвом. В образах мозаїк і фресок втілено культ безсмертної Премудрості, софійного початку буття. Емоційна дія інтер'єру пояснюється нерозривною єдністю, синтезом архітектури з монументальним та декоративним мистецтвом. (Додаток 3, іл. 178).

Система розмалювання хоча й ґрунтується на візантійській, проте у ній є значні відмінності, оскільки близьких аналогів серед нечисленної спадщини візантійських пам'яток не спостерігається, незважаючи на відомості про діяльність у Києві грецьких художників, запрошених князем Ярославом. На той час (період від появи Десятинної церкви) тут поступово склалися нові художні форми й естетичні норми, які, розвиваючись, стали основою подальшого мистецтва Русі. Виховувалися місцеві художники, котрі навчалися у греків. Однак зауважимо таку важливу обставину, як існування церков на Русі до офіційного прийняття християнства (у Києві церква св. Іллі згадується 944 р.), що були належним способом прикрашені.

Відмінності у системі розмалювань продиктовані структурною складністю храмової споруди, яка перевершувала візантійські зразки, тим самим стверджуючи могутність і розвиток культури.

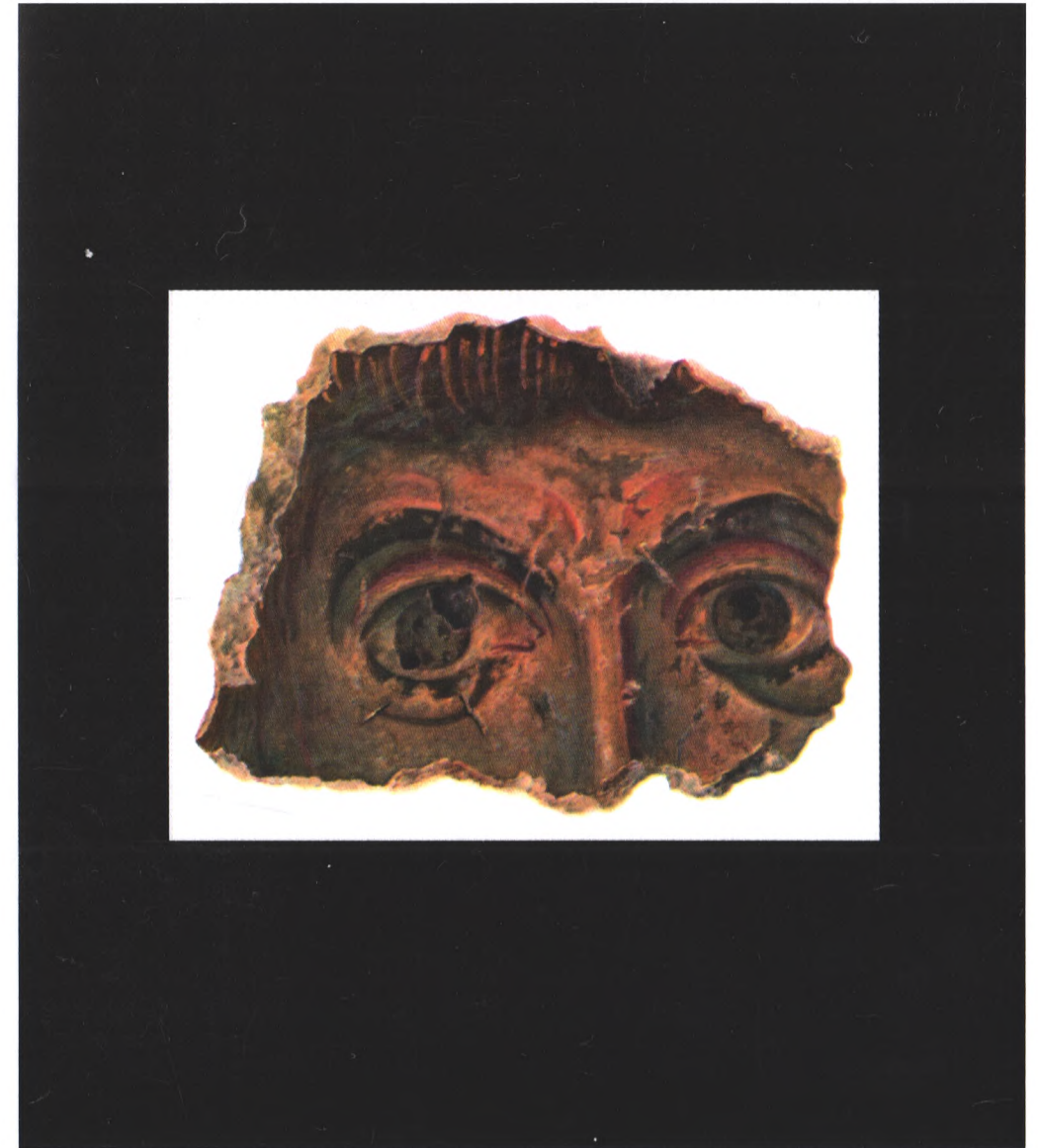
Програма розташування мозаїчних* сюжетів відповідає візантійській системі: у зеніті центрального куполу — *Вседержитель*, нижче — *чотири архангели* (збереглася одна постать, три інші домальовані М.Врубелем); на барабані у простінках між вікнами — *апостоли* (збереглася постать апостола Павла), на парусах — *євангелісти* (зберігся євангеліст Марко і півпостать Іоанна). На підпружних арках, у медальйонах, — *40 мучеників* (збереглося 15), у замку вівтарної арки — *“Деїсус”* (“*Моління*”), на вівтарних стовпах — *“Благовіщення”*. У консі центральної апсиди — *Богородиця-Оранта*, під нею — *“Євхаристія”* (“*Причастя*”), а ще нижче — святительський чин з архidiaконами та первосвященниками.

Мозаїка найповніше втілювала естетичну піднесеність, перегукуючись з блиском золота, багатством дорогоцінного каміння, коштовними прикрасами як ознаками найвищої краси. У мозаїці колір також досягав найвищого насичення та світлості, що вважалося основним виразом божества, — божественного випромінювання, притаманного внутрішній суті предметів і людини (на землі все є світлоносним, оскільки наділене енергією Божества).

Можна допускати, що за загальним характером софійські мозаїки, виконані між 1043 і 1046 рр.**, близькі до мозаїк Десятинної церкви (не збереглися), як згодом до мозаїк Успенського собору (не збереглися) та Михайлівського Золотоверхого монастиря.

* Мозаїка Софії Київської первісно займала площу 640 кв. м, з якої збереглося лише 260.

** На цей час припадає перше освячення храму.



177. Десятинна церква. X ст. Фрагмент фрески зображення голови юного святого.



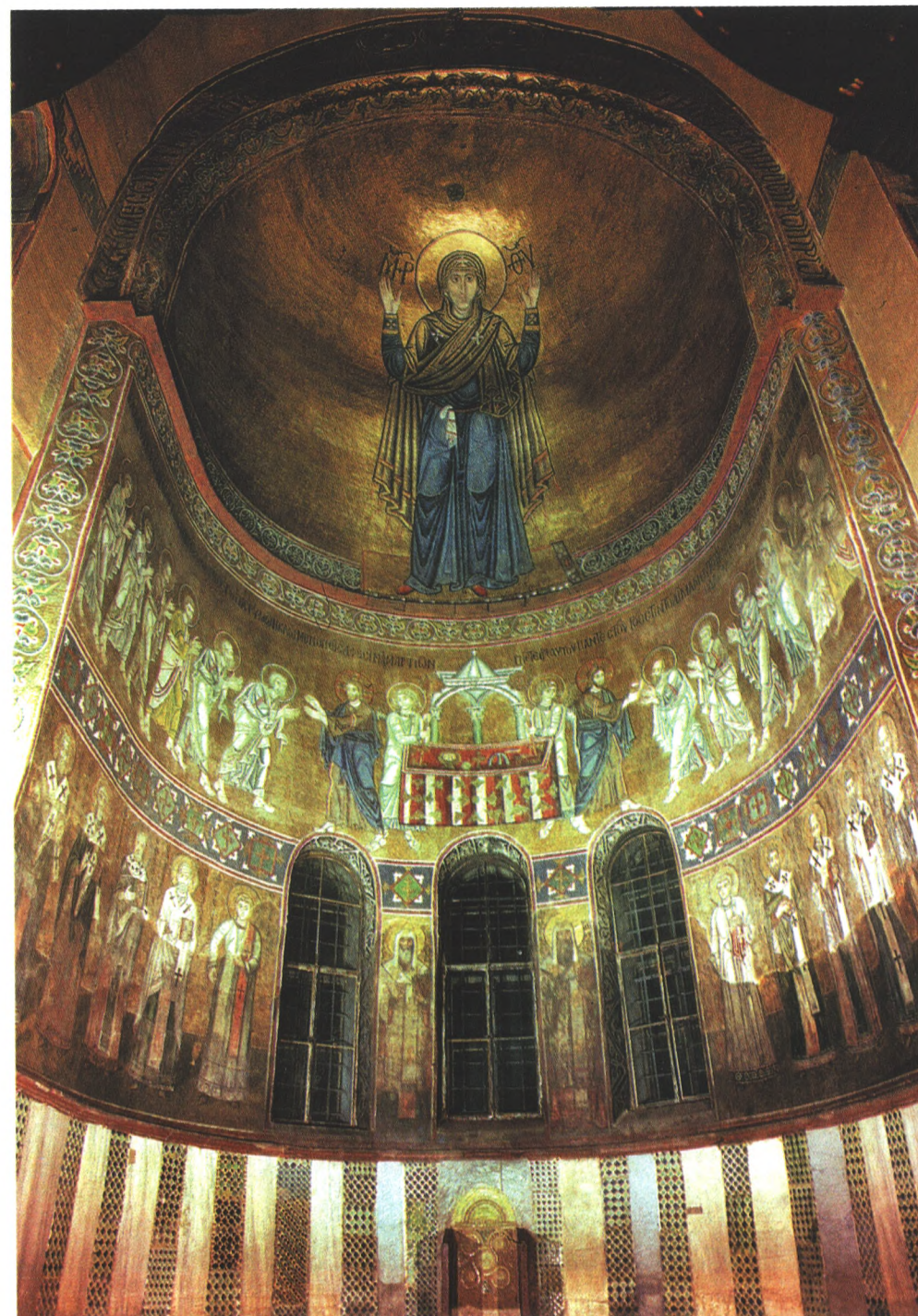
178. Інтер'єр собору Софії Київської.



179. Софія Київська. XI ст. Пантократор (Христос Вседержитель).
Мозаїка головної бані.



180. Софія Київська. XI ст. Архангел. Мозаїка головної бани.



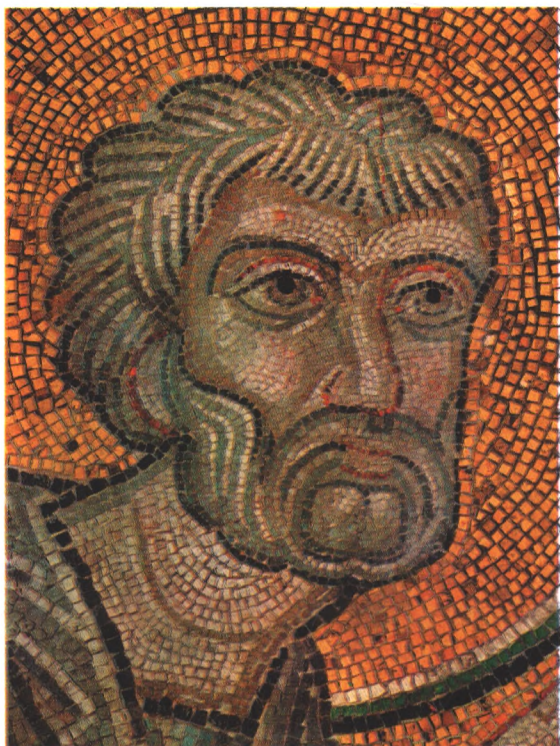
181. Софія Київська. XI ст. "Оранта". "Євхаристія". "Отці церкви".
Мозаїка у центральній апсиді.



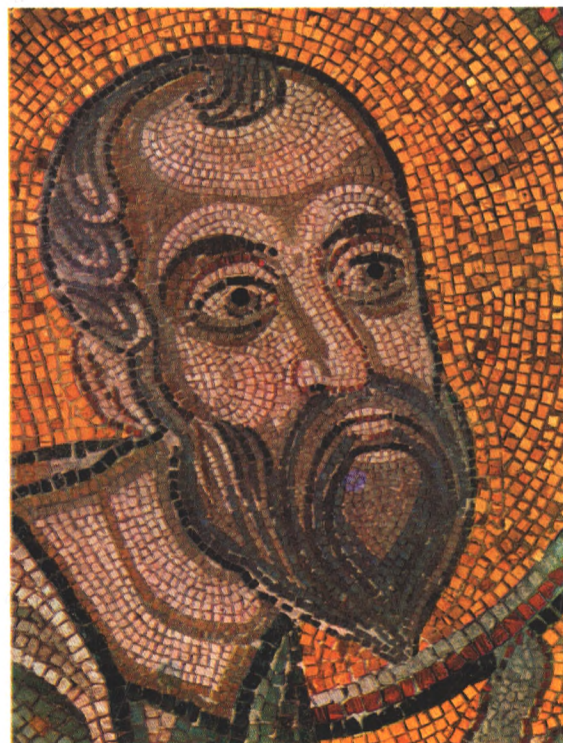
182. Софія Київська. XI ст. Богородиця-Оранта.



183. Софія Київська. XI ст. Свхаристія. Христос і ангел. Права частина.



184. Софія Київська. XI ст.
Євхаристія.
Апостол Петро.
Фрагмент.



185. Софія Київська. XI ст.
Євхаристія.
Апостол Іоанн Богослов.
Фрагмент.



186(1)



186(2)

186. Софія Київська. XI ст. Святительський чин:
1 — північна частина; 2 — південна частина. Мозаїка головного вітваря.



187. Софія Київська. XI ст. Святительський чин. Іоанн Золотовуст.



188. Софія Київська. XI ст. Святительський чин. Лаврентій і Василій Великий.



189. Софія Київська. XI ст. Цілування Марії та Єлизавети. Фрагмент.
Фреска вітара святих Якіма й Анни.



190. Софія Київська. XI ст. Фреска "Благовіщення". Архангел Гавриїл. Фрагмент.



191. Софія Київська. XI ст. Фреска "Апостол Павло". Фрагмент.



192. Софія Київська. XI ст. Фреска “Діти Ярослава Мудрого”. Південна стіна центрального нефа.



193. Софія Київська. XI ст. Константинопольський іподром та імператорська ложа. Фреска в південній вежі.



194. Софія Київська. XI ст. Полювання на ведмедя. Фреска в південній вежі.



195. Церква архангела Михаїла в Києві. "Свхаристія". Південна частина. 1111-1112. Мозаїка.



196. Церква архангела Михаїла в Києві. Євхаристія. Апостол Павло. Мозаїка. Фрагмент.



198. Церква архангела Михаїла в Києві. Євхаристія. Апостоли Іоанн і Петро. Мозаїка вітваря. Фрагмент.



197. Церква архангела Михаїла в Києві. Євхаристія. Апостол Матвій. Мозаїка. Фрагмент.



199. Церква архангела Михаїла в Києві. Євхаристія. Христос. Мозаїка вітваря. Фрагмент.



200. Церква архангела Михаїла в Києві. Димитрій Солунський. Близько 1112. Мозаїка.



201. Кирилівська церква в Києві. XII ст. Ангел звиває небо. Фрагмент фрески "Страшний суд".



202. Кирилівська церква в Києві. XII ст. "Житіє Кирила Александрійського". Фрагмент фрески в південній апсиді.



203. Богоматір Велика Панагія (Оранта). Київська ікона. Близько 1114.
Третьяковська галерея. Москва.



204. Георгій-воїн. Київська ікона. XI ст. Успенський собор Московського Кремля.



205. Устюзьке Благовіщення. Київська ікона. Початок XII ст.
Третьяковська галерея. Москва.



206. Ангел Золоте Волосся. Київська ікона. Кінець XI—початок XII ст.
Державний Російський музей. С.-Петербург.



207. Спас Золоте Волосся. Київська ікона. XII–XIII ст.
Державний музей Московського Кремля.



208. Св. Микола. Київська ікона. XII ст. Третьяковська галерея. Москва.



209. Богоматір Печерська. Київська ікона. Кінець XI–початок XII ст.
Третьяковська галерея. Москва.



210. Димитрій Солунський. Київська ікона. XII ст.
Третьяковська галерея. Москва.



211. Димитрій Солунський. Київська ікона. XII ст.
Фрагмент.



212. Борис і Гліб. Київська ікона. XII ст.
Музей російського мистецтва. Київ.



213. Борис і Гліб. Київська ікона. XII ст.
Борис. Фрагмент.



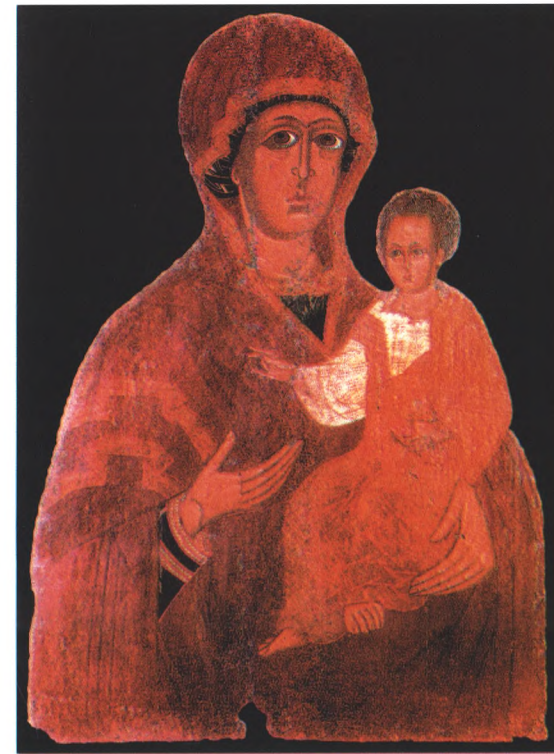
214. Богоматір Милування.
Київська ікона.
Перша половина XII ст.
Державний музей
Московського Кремля.



215. Богоматір Милування
(Білозерська).
Київська ікона. XIII ст.
Державний Російський музей.
С.-Петербург.



216. Богоматір Толзька. XIII ст. Третьяковська галерея. Москва.



217. "Богородиця Одигітрія" із Дорогобужа. XIII ст. Історико-краєзнавчий музей. Рівне.



218. Богородиця Одигітрія. XIII ст. Костел св. Миколи у Гданську. Польща.



219(1)

219. Остромирове євангеліє. 1056-1057. Київ: 1 — євангеліст Лука; 2 — євангеліст Марко. Мініатюра. Державна Публічна бібліотека ім. М.С. Салтикова-Щедрина. С.-Петербург.



219(2)



220. Остромирове євангеліє. 1056–1057. Київ. Євангеліст Іоанн з Прохором. Мініатюра. Державна Публічна бібліотека ім. М.Є.Салтикова-Щедрина. С.-Петербург.



221. Ізборник Святослава. 1073. Груповий портрет родини Святослава. Мініатюра. Державний історичний музей. Москва.



222. Богоматір на престолі. Егбертів кодекс X–XI ст. з українським оздобленням XI ст. Археологічний національний музей Італії (м. Чивідале).



223. Розп'яття. Егбертів кодекс X–XI ст. з українським оздобленням XI ст. Археологічний національний музей Італії (м. Чивідале).



224. Галицьке євангеліє. XII–початок XIII ст.: 1 — євангеліст Іоанн; 2 — євангеліст Матвій; 3 — євангеліст Лука; 4 — євангеліст Марко. Третяковська галерея. Москва.

Отже, настінні мозаїки у храмах Київської Русі застосовувалися з кінця X—до початку XII ст. у період найвищої могутності та розквіту держави. Відомо, що подібну техніку використовували для оздоблення палаців Києва і Переяслава за князювання Володимира та Ярослава Мудрого. Однак відсутні відомості про використання мозаїки в інших містах і північних князівствах у зв'язку, ймовірно, з надзвичайно складною технологією виготовлення та надмірною дорожчею.

Зображення Пантократора, уособлення “церкви неbesної”, символу влади, що піднімає над усім світом, виконано великими кольорними площинами: пронизані золотими штрихами пурпуровий хітон і блакитний гіматій. Його півпостать вирізняється могутністю і первозданною силою, а погляд сповнений негідступною суворістю. Книга, яку він підтримує лівою рукою, нагадує про Страшний суд (коли вона буде відкрита згідно з апокаліптичним пророкуванням). Христа оточує дев'ять кольорових кіл, що символізують дев'ять небесних сфер. (Додаток 3, іл. 179, 180).

Однак центр мозаїчних композицій становить головна апсида. Величаве зображення Богородиці (5,45 м) — найбільше у давньоруському мистецтві, виступає на суцільному золотому тлі. Її мафорій* просякнутий золотими променями (золото — символ божественного світла і безмежного простору). Богородиця панує над центральною навою, уособлюючи “церкву земну” та заступницю перед Пантократором. (Додаток 3, іл. 181, 182).

У середньому поясі апсиди — велика монументальна композиція — “Євхаристія”. По центру обабіч престолу з киворієм** стоять ангели з рипідами***, і Христос у двох іпостасях причащає апостолів, які підходять до нього справа та зліва, хлібом і вином, перетвореними чудесним способом у тіло і кров Христову. Про це розповідає мозаїчний напис.

Апостоли зображені на золотому тлі без позему, що створює ілюзію безмежного простору. Вони ніби пронизані наскрізь світлом, перебуваючи в містичній атмосфері літургійного дійства, яке їх цілковито захопило величчю духовної радості. Обличчя слабо індивідуалізовані злегка окресленими зовнішніми ознаками, погляди широко розкритих очей об'єднані виразом глибокого одухотворення, що їх перевтілює і підкоряє якомусь вищому розумінню людського буття та причетності до надреальних таїн. Звідси — і розташування апостолів в ідеально симетричній композиції, побудованій на абстрактному принципі ритмічного чергування, що створює враження суворого порядку й урочистості. У ній виявлені епічні ознаки античних монументальних композицій. Повторення рухів зближує апостолів між собою, створюючи цілісний образ священного братства. Загальна тональність “Євхаристії” срібляста, проте зображення позбавлені одноманітності, оскільки у межах висвітленої гами виступає виняткове багатство колористичних градацій як результат світлотіньових модуляцій. Проте яскраві, насичені кольори зосереджені у центральній частині: темно-червоний престол, перламутрово-зеленуватий з блакитним одяг ангелів, синій гіматій Христа. Синій колір творить для монументальної Оранти основу і кольорову єдність.

Під “Євхаристією”, між вікнами в нижньому регістрі, — зображення “святительського чину” з архідияконами Лаврентієм і Стефанієм. Особливістю цьо-

* *Мафорій* — покривало заміжніх жінок Сходу і Заходу.

** *Киворій* — купол над престолом, що підноситься на колонах; предмет для зберігання святих дарів.

*** *Рипіди* — променеві кола, опахала, віяла.

го чину Софії Київської є зображення серед “отців церкви” популярних на Русі Папи Климента і святителя Єпіфанія. Всі вони — відомі історичні особи, які сприяли зміцненню християнської релігії. З колишніх 12 постатей збереглися верхні половини десятих (дві фігури повністю втрачені), розташовані в такому порядку: зліва — Єпіфаній, папа Климент, Григорій Богослов, Микола, архідиякон Стефан; справа — архідиякон Лаврентій, Василій Великий, Іоанн Золотовустий, Григорій Нісський, Григорій Чудотворець. (Додаток 3, іл. 183–185).

Святительський чин — найсильніша за образним і мистецьким рішенням частина всього мозаїчного ансамблю. Постаті ритмічно зображені чітко у фас, в урочистій нерухомості немовби відображають ритуальним характером жестів та атрибутами літургійну церемонію. Їхні обличчя сповнені внутрішньої зосередженості. Незважаючи на наслідування благородному й ідеалізованому фізіогномічному типові, поширеному в іконографії Візантії, з продовгуватим овалом обличчя, видовженим носом і мигдалеподібними очима, в образах дотримана традиційна портретність, що завдяки особливо виразному малюнку виявилась у гострих індивідуальних характеристиках.

Найяскравіше зображення Іоанна Золотовутого, Василя Великого, Григорія Чудотворця, взагалі всього ряду з правого боку, що був виконаний найталановитішим мозаїстом, очевидно, головним майстром творчої артілі. Проте образи зліва також виразні. Вони становлять неповторну ідейно-образну художню цілісну групу людей, об'єднаних величчю інтелекту, високими духовними помислами, силою переконань, винятковою душевною чистотою і відданістю своєму покликанню. Кожен з них тримає книгу як вияв призначення храму — Софії Премудрості. За Ярослава Мудрого Софія Київська стала центром книжної культури, в храмі була бібліотека рукописних книг. (Додаток 3, іл. 186–188).

Святительський чин колористично найсильніший зі всього софійського ансамблю. Тут зосереджена за тональними відтінками величезна мозаїчна палітра: золоте тло, біло-сріблясті стихарі*, чергування зелено-коричнуватих, фіолетово-пурпурових, голубуватих, світло-жовтуватих-рожевих, сіро-фіолетових у фелонах**, — загальна достатньо звучна золотисто-срібляста гама, в якій, поруч із золотом, переважають сині, фіолетові та світло-сірі кольори.

Загалом мозаїчна палітра Софії Київської налічує 177 відтінків, у складі якої кожен колір має численну кількість тональних нюансів: синій налічує 21 відтінків, зелений — 34, жовтий — 23, червоний — 19 тощо. Градація кольору розтягнена від найтемнішого до найсвітлішого, від холодного до теплого. Фактично мозаїчне звучання визначає головний емоційний та ідейний тонус храму, виділяючи ту частину, де відбувалося богослужіння. Проте незмірно значнішу площу інтер'єру храму займають фрески, ідейно і художньо пов'язані з мозаїками.

Таке поєднання двох технологічно протилежних малярських засобів не було властивим для Візантії й, очевидно, стало характерною особливістю монументального мистецтва Київської Русі, починаючи з Десятинної церкви і згодом ще декількох храмів. Час неоднаково їх зберіг: мозаїки залишилися незмінними, доносячи в первозданній чистоті колористичне звучання. Натомість фрески після кількарізових “оновлень” і варварських “реставрацій” збереглися гірше, навіть подекуди повністю втрачені.

* Стихар (грец. sticharion) — довгий прямиий одяг з широкими рукавами, який носять дякони.

** Фелон або риза — круглий без рукавів з отвором для рукавів одяг, що носять священники поверх одягу.

Програма фресок надзвичайно широка. Вона охоплює старо- і новозавітні теми, зображення апостолів, святих воїнів, подвижників, мучеників, стовпників, “житія” святих, ктиторський портрет, світські сцени (полювання, розваги, іподром, змагання колісничих) і розмаїття орнаментальних мотивів. Зважаючи на виняткову змістовність тематичної програми, яка ніде більше не повторилась у такому об'ємі, можна допускати, що вона була розроблена князем Ярославом та його високоосвіченими радниками. З-поміж них важливе місце належить митрополитові Іларіону. Передусім, у храмі, за давньою візантійською традицією, обґрунтованою Іоанном Дамаскіним, малярству відводилася функція “Книги для неписьменних”, щоб зображені сцени “читалися” подібно до пам'яток писемності.

Однак програмування Софії Київської незмірно ширше виходило за межі прямого прочитування тексту, бо, починаючи з теми “Софії”, що не мала конкретного розкриття у церковній традиції, розуміння її сприймалося як філософської концепції софійності світу, Софії як мудрості. Ідейно-художня програма храму відповідала духовним процесам тодішньої Русі й була наслідком загальних культурних потреб, що яскраво прочитувалось у його цілісному ансамблі. Хоча храм будувався на місці перемоги над печенігами, проте не військова слава була закладена в його ідейному задумі, а духовна перевага над язичництвом. У розписах відсутнє наголошення на ратній справі, тепер князь прославлявся не як доблесний воїн, а як мудрий держаний діяч, котрий має високий інтелект і християнські чесноти. Такий ідейний підтекст пам'ятки диктував загальну мажорність її художнього оздоблення з особливим оголошенням у тематичних циклах та образах *ідеї заступництва, милосердя, утвердження істини і добра*, тим самим розкриваючи велич гуманістичної суті мистецтва Київської Русі.

В євангельських сюжетах передбачалося не біографічне розкриття змісту, а символічне, що спонукало до їх відбору. Чимало сцен з життя Христа відсутні, наприклад, сцени “Дитинства Христа”, також немає сцени “Страшного суду”. У виборі сюжетів простежується більша свобода, ніж у мозаїках. Однак система триархусного розташування фрескового христологічного циклу передбачала сприймання сцен рухом за годинниковою стрілкою, з півночі на південь та захід, тричі спускаючись зверху донизу.

Фресками розмальовані центральний і бокові нефи, трансепт* і хори**. Таке розміщення передбачало триразовий окружний рух глядача навколо підкупольного простору для оглядання всіх фресок. Воно зумовлювалося не базилікальною, а центрально-купольною побудовою храму і характером літургійного дійства, що відбувалось у центрі під головним завершенням.

Бокові апсиди присвячені Якимі, Анні й апостолу Петру, крайні — великомученикові Георгію та архангелові Михаїлу, в яких кілька фресок відносно добре збереглися: “Цілування Марії і Єлизавети”, “Благовіщення”, великі півпостаті Георгія та архангела Михаїла, котрий у правій руці тримає терези, а в лівій — сферу з “печаттю Господа” — хрестом. Палітра фресок складається з кількох основних кольорів — синього, червоного та вохристо-жовтого, що гармоніюють з менше насиченими, але збагаченими тональними відтінками. (Додаток 3, іл. 189–191).

* Трансепт (англ. trans і septum — огорожа) — поперечний неф, що перетинає повздовжній неф у хрестоподібних за планом спорудах.

** Хор (грец. choros) — східна (вівтарна) частина храму.

Свангельський цикл у розписах нефів акцентує три пункти християнського вчення: про хрестову жертву, воскресіння й учительську діяльність апостолів. У центральній частині храму розміщувались сцени зі зображенням земного життя Христа, на західній стіні, напевно, була композиція, що не збереглася, — “Покладення в труну”. На хорах — “Тайна вечеря” та “Чудо в Кані Галілейській”, а також “Жертвоприношення Авраама” і “Зустріч з Авраамом трьох мандрівників”. Символікою вони засвідчують таїнство Євхаристії, перекликаючись з мозаїкою головної апсиди та євхаристичну жертву (так тоді сприймався Авраамів цикл).

Крім того, на стовпах зображено чимало поодиноких постатей: стовпників — вияв жертвенності християнського вчення, подвижників і мучеників, спільних між собою духовною наповненістю і близьких за змістом із мозаїчними образами, провідниками софійної теми. Поставав образ мудрої людини, яка несе світле слово у народ.

Цільне місце відведене у соборі св. Софії груповому портрету сім'ї Ярослава Мудрого, що займав західну і прилегли до неї південну та північну стіни центрального нефа. Реконструювати унікальний для ХІ ст. портрет допомогли малюнки голландського художника А.Вестерфельда, які він зробив 1651 р. під час відвідин Києва. На західній стіні над входом, яка не збереглася після перебудови у ХVІІІ ст. цієї частини храму, були зображені Ярослав Мудрий зі старшим сином та його дружина Ірина зі старшою дочкою, що підходили до Христа, котрий сидів на троні. Князь тримав модель храму. На південній стіні намальовані ще чотири дочки зі свічками і на північній стіні — чотири сини. (Додаток 3, іл. 192). Князь і княгиня — у коронах (подібно до візантійських імператорів). Зі всього портретного ансамблю збереглися дуже пошкоджені зображення на південній стіні та навпроти неї (поряд — декілька портретних зображень, домальованих на новому тиньку, початок ХVІІІ ст.).

Родинний портрет (у тому числі зображення Володимира й Ольги обабіч Христа на західній стіні як рівноапостольних, подібно до візантійських імператорів Константина та Олени) справляв сильне враження. Сучасники, насамперед митрополит Іларіон, вбачали в присутності портретів у храмі не стільки підвищення авторитету князя Ярослава і його сім'ї, скільки звеличення держави до рівня Візантії та проголошення незалежності руської церкви, славою якої, за висловом Іларіона, була Софія Київська, “церква дивна і славна всем окручным, яко же ина не обрацается во всем полунощи земнем от востока до запада”.

Розмалюваннями були покриті стіни двох веж західного фасаду, колись ізольованих від храму, де розташовані сходи, що вели на хори. Ними користувалася княжа родина: північною — жінки, південною — чоловіки. Тематика фресок мала розважальний характер: забави і видовища новорічних свят, полювання, ігри на іподромі. Остання тема, безсумнівно, запозичена з Візантії, бо сцени зображали ристалище константинопольського іподрому. Тут палац із царською ложею, в якій сидить василевс, а його оточення розмістилося у відкритих галереях, звідки вони стежили за іграми. Нижче зображена арена з квадригою (четверо коней), а лівише від палацу — приміщення для учасників змагань, тимпани* портиків яких прикрашені дисками з півмісяцями, що означали обереги для тих, хто змагався; виїжджають колісничі з візничими, які

* Тимпан (грец. τυμπανον — барабан) — внутрішнє трикутне поле фронтона, заповнене скульптурними композиціями або гладке.

кольорами костюмів відповідають кольорам партії* іподрому. Сцени виконані з особливою старанністю, нагадуючи художнім вирішенням візантійські мініатюри. Очевидно, тематика їх була занесена з Візантії, що загалом послужило прославленню великокняжої влади. (Додаток 3, іл. 193).

Крім іподромних сцен, стіни південної башти були покриті зображеннями полювань на різноманітних звірів. Про це яскраво розповідав Володимир Мономах (Лаврентіївський літопис за 1096 р.). Так, у пущах під Черніговом він зв'язав своїми руками 30 диких коней. Двічі на нього накидався тур, бив рогами олень, вепр зірвав меч, а ведмідь вкусив за коліно. Лютий звір скочив на нього і повалив на землю разом з конем. (Додаток 3, іл. 194).

Полювання було улюбленою розвагою феодалної верхівки. Тому сцени реально розкривають сторінки звичаїв і побуту тодішнього життя.

Доповненням до південної башти є розмалювання стін північної майже однотипною тематикою: зображення сутички кінного мисливця з ведмедем, полювання собаками та ловецькими птахами (соколи, кречети, яструби) — напад яструба з ошийником на зайця. Серед намальованих персонажів більше жінок; є також лучники, переряджені.

Живопис башт з'явився пізніше — після розмалювань інтер'єру, відрізняючись від останнього і тематично, і стилем, а отже, характером виконання. Ймовірно, вежі були збудовані за роки князювання Володимира Мономаха (1113–1125), коли вносили доповнення до архітектурного вигляду храму.

Участь грецьких майстрів у художньому оформленні Софії Київської безсумнівна, як і місцевих живописців. У художній системі трапляються особливості, не властиві візантійцям, наприклад, поєднання мозаїк і фресок, велика кількість орнаментів. Безумовно, під впливом народного мистецтва подані слов'янський типаж багатьох образів, побутові та звичаєві особливості у світських зображеннях.

Художнє оздоблення Софії Київської творилося впродовж тривалого часу. Очевидно, мозаїки й оформлення центрального нефа з трансептом було завершено до 1046 р. — року першого посвячення храму. Ця частина вирізняється особливою монументальністю та урочистістю. Розписи бокових нефів і внутрішніх галерей завершені до часу другого посвячення храму — 60-х років ХІ ст. Фрески зовнішніх галерей і башт датуються ХІІ ст.

Із усіх храмів Русі Софія Київська є найбільшим за розмірами, найскладнішим за планом та логічно виваженим і хронологічно послідовним за системою розташування настінного малярства. Храм вирізняється ідейною глибиною архітектурно-художньої концепції як “дім” мудрості.

Ця ідея мудрості була притаманною всім духовним процесам Київської Русі, в чому відчувалося тяжіння до вчення мислителів, отців церкви та спадщини античної культури, і позначилось на поглибленні образного ряду та філософській узагальненості мозаїчно-фрескових розписів.

Усвідомлення тодішньої філософської свідомості, коли світ уявлявся ідеальним храмом для спілкування з божеством в ім'я гармонії та порядку, утвердження істини і добра, активізації подальшого творчого розвитку.

* Партії (лат. pars — частина, група) іподрому — глядачі на іподромі поділялися на дві ворогуючі партії, які мали назви зелених і голубих (зелені були монофізитами, тобто визнавали тільки божественну природу Христа, виступали проти її подвійного трактування — божественного і людського; голубі — православними). Імператори підтримували одну з партій, що створювало суттєві проблеми для іншої.

Спаський собор у Чернігові. Одночасно із Софійським був розмальований Спаський собор у Чернігові (30–40 роки XI ст.). Фрески вирізнялися високою майстерністю виконання. Але від усього живописного ансамблю залишилося лише зображення св. Теклі, що було знято зі стіни і перенесене до Чернігівського історичного музею, однак знищене під час Другої світової війни. Його точну копію має історико-архітектурний заповідник “Софійський музей” у Києві. Живопису цієї фрески притаманна особлива м’якість виконання та невласливий софійський фрескам теплий колорит, що засвідчує місцеву художню традицію і формування (водночас із Києвом) іншого культурного центру.

Києво-Печерський монастир. Успенська церква. Після Софійського собору провідне значення у культурному житті країни мав Києво-Печерський монастир. Його Успенська церква збудована (1073–1079) і оздоблена за тим принципом, що і Софія Київська: Богородиця-Оранта і Євхаристія в апсиді, Пантократор у куполі. Зруйнована 1941 р. (нині відновлена).

Четвертим мозаїчним ансамблем був собор Золотоверхого Михайлівського монастиря, збудований сином Ярослава, великим київським князем Святополком-Михайлом 1105–1113 рр. Собор зруйновано 1935–1936 рр., проте частину мозаїчного ансамблю та кілька фрагментів фресок було попередньо знято.

Система поєднання мозаїк і фресок відповідала Софійській та Успенській церквам. Храм Михайла хрестокупольний, тринефний, триапсидний, шестистовпний, одноглавий (баня позолочена, звідси назва *Золотоверхий*). Інтер’єр церкви був розкішно прикрашений. Підлоги викладені червоними шиферними плитами, інкрустовані мозаїкою, а мармурову вівтарну перегородку становили колони, різьблені парапети і архітрав*. До часу зносу храму фрески були перемальовані.

Євхаристія Михайлівської церкви. З пишного колись оздоблення збережені лише Євхаристія, постаті Димитрія Солунського й архidiaкона Стефана, що прикрашали вівтарні стовпи, а також постать апостола Фаддея з групою апостолів, які доповнюють з боків основну сцену центральної апсиди.

Композиція Євхаристії вирізняється вільнішою побудовою, ніж Софійська, постаті природніше рухаються, ритмічніше скомпоновані в групи — по три у кожній, що зумовлювало до спілкування і виявлення людських емоцій під час священнодійства. (Додаток 3, іл. 195).

Схвильований стан апостолів, їх драматичне співпереживання наповнені присутністю контрастово-суперечливих положень та підкреслені чергуванням світлих і темних постатей, створюючи поглиблену динаміку руху. Психологічний момент при цьому виконує важливу роль, бо ним визначається характер композиції. Напруження, згущене по краях, поступово ослаблюється до центру, який завершує піднесено-просвітлений спокій урочистих постатей ангелів. Поворотами тіл і голів апостолів створюють ілюзію, хоча їх погляди не зустрічаються. Вони розділені незначними паузами. Розподіл підкреслений кольором, але не має категоричного виразу, бо переважно збережено величаво-епічний характер композиції. Елемент паузи сприяв виявленню хвилюючих людських почуттів — кожен з апостолів переживає таїнство Євхаристії як перехід до іншої іпостасі, в якій вони утворюють єдине за духом і плоттю братство. Тому так глибоко в обличчях, надзвичайно тонких за виразом, виявлені роздуми, ледь помітні спалахи раптових тривог, сумнівів, а також почуття віри, готовності, містичного відродження, духовного пориву. Голови апостолів “портретні”

* *Архітрав* (грец. archa — старший, перший і лат. trabs — балка) — епістиль, балка, покладена на колони, пілястри, нижня частина антаблемента.

за іконографічними приписами, з уважним дотриманням ознак кожного з них. Легкими штрихами накреслені їхні характери, навіть індивідуалізовані рухи, тісно пов’язані з душевним станом, віком, темпераментом.

Михайлівські мозаїки вражають мажором та інтенсивністю хроматичних* кольорів. Контрастом до золота виступають зеленуваті відтінки, насичені чистотою і глибиною звучання, та різної світлоти рожеві. Ці кольори простежуються в одязі апостолів, хітон і гіматій, узгоджуючись передусім кольоровою гармонією. Найбільше присутній контраст темного і світлого, чергування світлих і темних постатей.

На суцільному золотому тлі постаті, пронизані світлом, мають холодний зеленуватий відтінок. Золотом просякнутий одяг Христа, апостолів Павла, Андрія, Петра, Матвія, Луки, Пилипа. Кольори одягу то узгоджені за світлотою, то контрастують, чим досягається не стільки декоративний ефект, скільки підсилюється внутрішня сутність образу, його волі, рішучості. (Додаток 3, іл. 196–199).

У межах кожної кольорової теми простежується тональна градація під дією тепло-холодного та світлотемного тонів. До палітри внесені кольори білий і чорний у вигляді ліній. Вони розділяють кольорові накопичення, так виділяючи індивідуальні риси і надаючи конструктивної стійкості загалом. Роль чорної лінії важливіша для окреслення контуру постатей, голів, рис обличчя. Чорний і білий кольори активно входять до живописної системи, посилюючи колористичні звучання, наприклад, чорний з жовтим або рожевим, червоним, сіро-фіолетовим, блакитним. Ахроматичні** чорний і сірий тактовно виступають сполучниками хроматичних кольорів.

Теплим рожевим тоном виділені карнації***, а контури обведені червоно-коричневою лінією. Обличчя складні за кольоровим рішенням, оскільки їх складовою частиною є моделююча тінь, сміливо і колористично збагачена: зелено-коричнева, зелено-блакитна, вохристо-рожева та коричнево-червона (крім ангелів). Червона використовується як лінія контуру затемненої частини обличчя, а також для окреслення малюнку, носа та верхньої повіки.

Всі ці засоби надзвичайно збагачують загальний живописний лад. Завдяки їм досягнуто більшої колористичної активності порівняно зі софійськими мозаїками.

Живописність мозаїк — органічний наслідок їх цілісної художньої концепції: вільне групування просторово розташованих постатей у композиції, драматизація рухів, спостереження життя і досконалість колориту. Кожен пластично відтворений образ позначений правдою, яку висловлено абстрактною й образною мовою.

Порівнюючи софійські мозаїки з михайлівськими, можна стверджувати таке важливе положення: ні у Візантії, ні у Києві мозаїка не була догматичним мистецтвом. Вона розвивалась у контексті цілісного культурного процесу, піддаючись змінам і пошукам нових пластичних засобів.

* *Хроматизм* (грец. chroma — колір) — кольоровий ряд; *хроматичні* кольори — кольори спектра і похідні від них при сумішах відтінки, основною якістю яких є присутність кольорового тону.

** *Ахроматичні кольори* (грец. achromatos — безбарвний) — білий, чорний і низка сірих, що надлені лише однією якістю — світлотою.

*** *Карнація* (франц. carnation — тілесний колір) — у малярстві кольорове трактування оголених частин людського тіла. Термін найчастіше використовується щодо творчості старих майстрів.

Час між створеннями мозаїк двох пам'яток — неповне століття — став показовим для культурного розвитку Київської Русі та культурного піднесення особистості.

Отже, індивідуалізація михайлівських апостолів і глибокий образ мозаїчно-го відтворення Димитрія Солунського з адресуванням до живого прототипа — князя Ізяслава (так вшановувалась пам'ять батька будівничим храму, князем Святополком — Михайлом), мозаїчного звучання михайлівських образів зі складним психологічним підґрунтям мало величезне значення для станкової ікони. (Додаток 3, іл. 200).

До кінця XI ст. належить важлива пам'ятка з розписами як об'єднуюча ланка з мистецтвом XII ст. — Юр'єва божниця в Острі. Вона належить до переяславської архітектурної школи того часу. Пам'ятки Переяслава, що виконував значну роль у художньому житті Київської Русі, не збереглися.

Недавні археологічні розкопки виявили фундаменти церков та палацової споруди (можливо, єпископа Єфрема), оздобленої настінними мозаїками. Збережений розпис апсиди Юр'євої божниці в Острі (1098) дещо відкриває стиль і характер переяславських пам'яток, трохи відмінних від київських. У консі — Оранта з двома архангелами, які стоять обабіч. Нижче середній ярус займає Євхаристія, під нею святителі. Колорит фресок теплий, переважають червоний та вохристий кольори, манера виконання смілива, соковита. Проте живописно-стильовий характер мав риси, що зближують ці фрески з монументальним живописом XII ст.

Фрески Кирилівської церкви. XII ст. Розписи Кирилівської церкви у Києві були свого часу затицьовані та забілені, проте і після розчищення 1984–1995 рр. їх перемалювали олією. Реставрація фресок розпочалася у післявоєнний час, але не все вдалося зберегти у зв'язку зі застосуванням хімікатів.

Система розписів та їх розміщення в інтер'єрі церкви характерне для того періоду: в апсиді — Богоматір-Оранта, Євхаристія, святительський чин, на стінах і склепінні — євангельські сцени, у дияконнику — сцени з життя Кирила й Афанасія Александрійського, на західній стіні — “Страшний суд”, святі воїни та багато інших святих — на стовпах. (Додаток 3, іл. 201, 202). У складі зображень цієї церкви чимало болгарських святих: Кирило, Мефодій, Климент Болгарський, Іоанн Македонський, Іосиф Солунський, Євмен Єфим, що засвідчує міцність культурних зв'язків із балканськими країнами. Подібно до сербських храмів (у Расі та Жичі) тут також півпостаті святителів зображені у круглих рамах та на південній і північній стінах по центру сцени “Різдво Христове” й “Успіння Богоматері”. Зі святих воїнів — Дмитро, Федір, Тірон, Георгій — доповнюють образи перших руських святих Бориса і Гліба, котрі патрунували руське лицарство.

До системи розписів храму вперше введено зображення “Страшного суду”, що стало надалі обов'язковим, з призначенням монументальної композиції стін і склепіння нартексу. Ця тема не мала іконографічної стійкості, перебуваючи у постійному змістовному доповненні, насамперед нижньої частини із зображеннями “тіни вогненної”, “тьми кромішної”, грішників та різномаїття гріхів на відміну від усталено-канонізованої верхньої з Христом на троні в оточенні апостолів.

Отже, ця композиція вирізнялася багатством тем і несподіваною свіжістю їх розв'язання, ортодоксально не санкціонованих, що давало митцям наступних епох вільно виявляти творчу волю та сміливо розробляти актуальні проблеми не лише морально-етичного, а й соціального змісту. З обов'язкових традиційних елементів композиції — глибокий ліризм і щира безпосередність хара-

ктеризують змальовані “Лоно Авраамове”, “Петро веде праведників до раю”, а виняткова творча вигадливість — мотив “Ангел звиває небо”.

Сформована у Візантії ще до іконоборського періоду (726–843) композиція “Страшний суд” поширювалась на Русі у настінному малярстві (це найбільша за розміром фреска після живописного ансамблю центральної апсиди), а згодом — в іконі.

Настінні сцени розташовані ярусами, невеликі за розмірами, мають репрезентативно-оповідальний характер, вирізняються яскравими барвами теплого відтінку. Як зазначають дослідники, колорит фресок викликає “уяву... розкішного килима, вишивки, тканини багатокольорової, що переливається барвами, проте позбавленої великого певного лінійного узору, логіки... Весь розпис вражає єдиним: грою кольорів” (Шміт, 1919, с. 93).

І все-таки лінійність виконувала особливу роль у контурному оточенні, мотивах бганонок, окресленні деталей і, звичайно, образів.

Дотримуючись іконографічної традиції, кирилівські майстри наділяли образи емоційною напруженістю та драматизованою загостреністю. Не випадково їх основою була візантійська ікона Вишгородської (пізніше Володимирської) Богородиці з виразом просвітленої скорботи. Образному ладу кирилівських фресок властиві суворість внутрішньої зосередженості й духовного роздуму.

Станковий живопис. Ікона. Незважаючи на незаперечну перевагу мозаїки і фрески, без яких не обходилося художнє оформлення храмів домонгольської Русі, ікона була серед них рівноправною. Ікони виконували ті самі живописці, котрі розмальовували стіни храмів. Тому в іконописі покладені засади монументалізму, хоча особливості виконання відрізняються від мозаїки і фрески. Техніка виконання — темпера*. Здебільшого ікони малювали на дерев'яних дошках, використовуючи такі породи, як липа, тополя, дуб, бук тощо.

Ікона (середньогрец. eikōn) означає образ, *портрет*. Обов'язковими ознаками ікони є глибокий зміст, технічне бездоганне виконання та високе духовне діяння. Об'єднуючим у ній виступає стан внутрішнього зосередження, а найважливішим — вияв духовного світу. Стан величавої простоти досягався лінійно-площинним трактуванням — все повинно було відображати божественний порядок, божественну благодать і спокій. Іконою церква виражала догмат Преображення. Отже, в іконі був лише преображений, просвітлений божественним світлом образ.

Символіка, що взагалі невіддільна від церковного мистецтва, найповніше сконцентрована саме у способі виразу ікони; золоте тло — ідеальний символ невичерпної світлової енергії, безмежності, істини, надчуттєвості. Світлоносні барви є виявом духовності, де кожна символізує космічні субстанції стихії та людські моральні якості; атрибути — як освячені предмети ритуалу.

Утверджуючи нові філософські категорії середньовічного релігійного світогляду, ікона водночас тісно пов'язана з духовним і національно-громадським життям суспільства, бо декою мірою “ікона — історія краю і народу” (о. Михайло Берже, 1965, с. 95).

Київська Русь домонгольського періоду — це не лише початок іконошанування, а й часи найглибшого за змістом і прегарного за виразом наймайстернішого творення ікон. Проте ікони на Русі з'явилися раніше від офіційного

* *Темпера* (італ. tempera — змішувати фарби) — фарбовий матеріал для живопису, складений із суміші олії та водяного клеїльного розчину (казеїн, гуммі арабик). Яйцева темпера в давнину була найпоширенішою, оскільки жовток є натуральною емульсією.

прийняття християнської релігії, оскільки вони були в багатьох храмах. Першу церкву на честь Богородиці, збудовану князем Володимиром, прикрашали грецькі ікони, які князь вивіз з Корсуня–Херсонеса. Ікони у храмах розміщували на стінах, стовпах, передв'їтарній огорожі — колонаді з архітравом (тут встановлювалися “Деїсус”^{*} і намісні ікони-зображення Христа та Богородиці). Згодом, збагачуючись, передв'їтарна огорожа переросла у суцільний іконостас із продуманим складом зображень. Проте “Деїсус” залишався зображенням усього ансамблю.

Київський період, за часом відносно нетривалий, залишився в історії національної культури неперевершеним, по суті, став класичною основою подальшого розвитку іконного мистецтва. Ікони цього часу відображають виняткову красу, що плекалась із давньої античності і була притаманною слов'янам, а згодом освячена і очищена церквою.

Київські ікони образно і духовно просвітленіші від візантійських, у них відсутня трагічна безвихідь, сувора замкненість і неприступність. Вони з довірям звернені до людей, несуть пронизане сонцем почуття злагоди, зрівноваженості та високої людяності. Образи, втілені в іконах, відчужені від усього земного, вважалися взірцем моральної чистоти та людської досконалості, вирізнялись особливою одухотвореністю.

Починаючи з X ст., провідним на Русі було зображення Богоматері. Серед багатьох типів такої ікони — для Києва стає *паладіумом*^{**} Богоматір-Оранта (непорушна стіна у Софії Київській). Прототипом мозаїчного образу є ікона “Богоматір Велика Панагія”, або “Знамення”, іконографічно близька до прославленого образу Влахернського храму в Константинополі (Влахерни — район у Константинополі, де був храм, присвячений Богородиці; храм користувався заступництвом візантійських імператорів, згодом став двірським і майже замінив св. Софію).

Велика *Панагія*^{***} зображена на повний зріст з піднятими руками та з дитям Христом Еммануїлом, на грудях якого — золотий медальйон. Її темно-синій одяг, пишні банки мафорію, що урочисто спадають, одяг дитяти й архангелів у медальйонах, розташованих на тлі обабіч голови, широко промальовані золотом, блиск якого, перекликаючись із золотим тлом, творить світле середовище. (Додаток 3, іл. 203).

Монументальна велич ікони близька до мозаїк і фресок. Постаць Богоматері енергійно окреслена цільною лінією, кольори пронизані світлом насиченої барви. Її творцем називають іконописця Києво-Печерського монастиря Аліпія (Алімпія). Його життя, що припадає на кінець XI–першу половину XII ст., подібне до легенди, згідно з оповіддю Патерика цього ж монастиря. Аліпій вчився у грецьких живописців і “добре извыкъ хитрости иконы, иконы писати хытръ бѣ зѣло” (Абрамович, 1991, с. 173).

Сучасники високо шанували творчість Аліпія, будучи переконаними, що вона надихалась втручанням небесних сил, оскільки самого іконописця вважали втіленням душевної чистоти, безкорисливості та людинолюбства. Його ім'я стало згодом високим зразком самовідданої посвяти іконописанню і прикладом ідеаль-

^{*} *Деїсус* (грец. deïsis — моління, прохання) — складна за змістом і композицією ікона, що складалась з трьох зображень: Христа, Богородиці та Іоанна Предтечі кожного окремо або разом.

^{**} *Паладіум* (грец. Palladion) — святиня, у якої шукають заступництва; вона слугує захистом у тяжкі хвилини.

^{***} *Панагія* (грец. panagia) — всесв'яте.

ного іконописця, котрий здатний втілити божественну реальність. Подвижництво майстра було нормою для наслідування наступними поколіннями іконописців.

Київська ікона XI–XIII ст. тамувала у собі світ, що значно відрізнявся від візантійського, в якому на повну силу ще бив струмінь безпосереднього захоплення природою, степовим сходом з його напружено пульсуючим змаганням життя і смерті, а також пробудженим потягом до духовних вершин, сповнених світлої печалі та бездонної ясності. У ній відчуваються захоплення красою юності, відвагою ратних мужів, стриманою шляхетністю жінки, роздумами мудрості. Така ікона була близькою тогочасній людині звертанням до емоційного світу, оскільки в образах ікони органічно відображалась її реальна сутність і духовний ідеал.

Разом з літературними творами того часу ікони становлять духовно гармонійний феномен епохи. Величава епічність — їх характерна ознака, мистецтво тоді було ще не зовсім умовне й абстрактне, яким стало згодом (Каргер, 1984, с. 121–122).

Образ Оранти — найвеличніший у тогочасному іконопису. Він користувався особливим шануванням, оскільки культ Богоматері Оранти-Знамення, або Воплочення підтримувався великокнязівською владою. Культ запозичений з Візантії, де перебував під заступництвом імператорів. Богоматір Велика Панагія вважалася захисницею Києва, тому інші князівства, наслідуючи столий Київ, використовували цей священний образ як знак могутності та незалежності.

Ікона “Богоматір Велика Панагія” залишилась неповторною за виконанням і образним втіленням. Саме в образі помітний відхід від візантійського канону до взірця руської Богородиці, а також в особливостях живописного втілення, де засвідчуються початки формування принципів іконопису. І нарешті, образ сповнений подихом столичного Києва, епічною широтою духовного почуття, величавим спокоєм та поетичною проникливістю, бо він творився в атмосфері високої культури найпередовішої у середньовічній Європі руської держави (Антонова, 1976, с. 149). Можливо, вперше у цій іконі подана колористична програма, що впливала з дозрілого почуття гармонії та змістовного означення кольорів, які несли світло і радість. А світло для слов'ян означало життєдайну силу й умову краси світу. Тому таку велику увагу в іконі надано золоту і сріблу як виразникам ірреального світла.

У тодішньому Києві здобули популярність кілька видів Богородичних ікон, особливо Пирогоцька та Вишгородська, що стали реліквіями. Вишгородська (візантійська ікона початку XII ст., відома на Русі з 1155) — Елеуса, яка дістала назву “Богоматір Милування”, — це скорботна мати в тісних обіймах з сином, що пригортається своєю щокою до щоки сина.

Згодом з'являється ще один вид ікони — Печерська Богородиця: мати тримає на колінах сина, котрий благословляє двома руками. Проте незабаром князь Андрій Боголюбський, пішовши від батька з Києва у родову суздальську землю, взяв із собою прославлену візантійську ікону “Богоматір Милування” і встановив її у володимирському Успенському соборі (з того часу ікону називають “Володимирською Богоматір'ю”).

Привезені візантійські ікони, зокрема шедевр “Вишгородське милування”, спонукали до оплечних зображень і психологічного навантаження образів. Тема Елеуси-милування, як і Оранти, стали глибоконародними і втілювали етнічні та морально-людяні риси. Давні ікони небагатофігурні (крім “Успіння”). Вся увага приковувалася до обличчя, виразу широко розкритих очей, і взагалі — частіше від верхньої частини тіла людини, яка за сакральними поглядами зв'язана зі всім вищим, представляючи людину мікрокосмом.

Близькими за часом створення, пластично-лінійним вирішенням і монументально-епічним характером до “Богоматері Великої Панагії” є ікони великих розмірів — “Георгій-воїн”, “Димитрій Солунський”, “Благовіщення”.

Ікона “Георгій-воїн”, ймовірно, створена як храмова для Георгіївського собору — патронального храму Ярослава Мудрого. Храм освятив митрополит Іларіон 1051 р. В іконі відображені поетична образність Києва XI ст., його емоційний світ і притаманний часу просвітлений, величаво-мужній характер мистецтва. Георгій постає кремезним, вольовим воїном з мечем у лівій руці. В його образі яскраво передане органічне почуття обов'язку та бойовничої готовності — характер мужній і безкомпромісний. У таких образах виражався ідеал енергійної молоді людини, ідеал ратного мужа як приклад для наслідування. (Додаток 3, іл. 204).

В іконі домінує червоний колір, емоційне піднесення якого відтінене синім (зліва рукав) і смарагдово-зеленим (піхви меча). Коричневий обладунок підтримує загальний гарячий масив, що чітко виділяється на золотому тлі. Блиск кольорів і золоте тло нагадують мозаїку храмів. Золото наголошує на значущості постаті.

Створення ікони св. Георгія варто віднести до середини XI ст., де епічність, монументальність, масивність постаті мають відповідність в образному ладі Софії Київської. В іконі особливо відчутні високі ідеї, притаманні тогочасним духовним процесам, мудрості й духовної зразковості, милосердя і військової доблесті, софійного початку буття і втілення грядущого ідеалу справедливості. В образі воїна простежуються глибокі патріотичні ідеї Іларіона, що знайшли втілення у його “Слові про закон і благодать”. Тому Георгій в іконі поданий не мучеником, а ідеальним воїном, сповненим оптимізму і мужності. Його образ став наче емблемою князювання Ярослава і світлою надією на майбутнє руського народу.

Цільність кольорового вирішення і цільність образу вирізняє ікону як твір історичного значення — період єдності руських земель за Ярослава Мудрого.

Такою ж синтетичною цільністю позначений ще один монументальний твір. Він належить до часу, що увійшов у історію мистецтва під назвою “Устюзьке Благовіщення”. (Додаток 3, іл. 205). За переказами, ікона була у м. Великий Устюг, але за Івана Грозного привезена з Новгороду, з Юрієвого монастиря, як, між іншим, майже все станкове домонгольське малярство. Однак ікона (та й інші, що були колись вивезені з Києва), створена у цьому місті, мала відповідність у мозаїчному Благовіщенні з вівтарних стовпів Софії Київської. Очевидно, ікона виготовлялась для храму — Благовіщенської церкви, що на Золотих Воротах у Києві.

В обох величаво-спокійних постатях ікони відтворена атмосфера храмової споруди — той самий глибокозмистовний і зосереджений спосіб образного уявлення, та ж фундаментальність у постатях і глибока органічність принципів “візантинізму”, що втілюється буквально ще у декількох творах: “Спас Золоте Волосся”, “Апостоли Петро і Павло”, “Успіння”, “Деїсус”, як і в згаданих мозаїках, сповнених найвищого духовного насичення. Ікона, очищена від випадковостей та другорядних деталей, чітко відповідала суворим правилам канону, що в цей час оформлювався в архітектурі та живопису. Вона постає у рідкісному іконографічному виразі непорочного зачаття, з Христом у лоні Марії. Таке зображення було поодиноким для Візантії.

У стилістичних засадах ікони ще повністю відсутня стилізація, яка вже простежується в живопису XII ст. Їм притаманна гармонія і природність, насамперед розуміння монументальної природи широкого контуру й органічності повноти форми, що передаються природною вагомістю бганою (складок одягу).

Образи Богородиці й Архангела просякнуті глибокою одухотвореністю, яка їх преображає. Вони мужньо стримані, в своїх діях урочисто демонстративні. Колись крупні барвні поверхні звучали на суцільному золотому тлі (ікона зазнала поновлювання і реставраційних втручань; злегка деформовані контури постатей накладеним у XVI ст. новим левкасом поверх первісного золотого тла; перемальовані крила Архангела). Кольори Архангела наче пронизані світлом: вохристий хітон з червонуватими тіннями та золотим асистом, світлий зеленувато-жовтий гіматій. Золотом відсвічують коричневі крила. На Богородиці — синій хітон і пурпурно-вишневі мафорії. Крім основних кольорів, у деталях вкраплені чисті барви: голуба стрічка на голові Архангела, золотий трон із червоно-зеленим орнаментом і вгорі півдуга неба з постаттю Ветхого Денями (ймовірно, пізніше домальована). Вся колористика підкорена загальній налаштованості, виражаючи приглушеними кольорами урочисту стриманість. У пропорційно витончених постатях відчутний відгомін еллізму, що гідно завершувався в благородному моделюванні облич.

• Образи цієї ікони ще відгукнуться у київському малярстві того часу. Найближчем до Архангела — оплічне зображення Ангела Золоте Волосся, що, безсумнівно, колись було складовою частиною ікони Деїсуса. Його образ належить до найодухотвореніших у всьому давньому мистецтві. Світло вкриває прегарну голову юнака, світлом пронизаний його душевний стан, — такого торжества світла не досягало й візантійське мистецтво. Тут вільно зіткнулися прадавній слов'янський, глибоко пантеїстичний за суттю міфологічний світ з його обожуванням явищ природи та новий спіритуалістичний світогляд, за яким також все у природі — божественне. Земне і небесне в Ангелі змішувалося, і як частина “Моління”, фланкуючи зображення Еммануїла. Своім глибоким смутком Ангел передчуває страдницьку долю Христа. Тому його образ сповнений скорботно-співчутливого настрою. Колись тло ікони було золотим (перекрашване у XVII ст. зеленим кольором), тонкі золотисті нитки-асисти оповивають хвилясті пасма волосся та гіматію.

Близька до попередньої ікона “Спас Золоте Волосся” (вона зазнала чимало втрат; зберігається в Успенському соборі Московського Кремля). Хітон Спаса — червоно-рожевий, гіматій синій, тло синьо-зелене. Проте головне в іконі — велично-трагічний образ, сповнений всемогутності, що за епічною всеосяжністю не має рівноцінних в іконографії київського часу. Його прирівнюють до ікони “Богоматір Володимирська”. З традиціями живопису XI ст. її зріднює вільна, широка манера виконання, локальність кольору та загальна святково-піднесена декоративність. Ця ікона також незвична символічною ускладненістю кольорового вирішення.

Дві розглянуті ікони становлять унікальну цілісність: “Ангел Золоте Волосся” — один з кращих образів душевної теплоти і духовної витонченості, “Спас Золоте Волосся” — найвеличавіший образ в іконописному малярстві слов'янського світу. (Додаток 3, іл. 206, 207).

За глибиною змісту не поступається “Спасу Золоте Волосся” чудотворна ікона “Св. Микола” (Москва. Третьяковська галерея). На полях намальовано десять святих, очевидно, тоді, коли ікона опинилась у Новгороді, — вони різко відрізняються за змістом і примітивнішим виконанням від центрального образу. В цій іконі розкривається програма аскетизму, впроваджена відомим церковним ідеологом Київської Русі ігуменом Печерського монастиря Феодосієм. Аскетичність засвідчувала панування духа над плоттю, спонукала до духовного подвижництва, що було обов'язковим для руського чернецтва. Приклад — життя і діяльність Феодосія Печерського. Ікона “Св. Микола” відображала істинну сут-

ність аскези: самозаглиблення, нехтування фізичним станом, ідеал моральної сили. (Додаток 3, іл. 208).

Закладена у зображення монументальність, фрескова благородна стриманість, динамічна лінійна підкресленість і живописна широта споріднюють ікону з часом розквіту київського монументального мистецтва, а психологічна загостреність образу уточнює час зближення з поліхромією* михайлівського Золотоверхого собору. Ікона має срібне тло. На коричневому фелоні — асист. Золото було на хрестах омофору** та на комірі. Лише червона широка вертикаль обрізу книги є тут найяскравішою деталлю. Ікона не барвиста і водночас найвитонченіша за колористичним ладом.

З Печерським монастирем пов'язана ще одна ікона — “Богоматір Печерська (Свенська) з преподобними Антонієм та Феодосієм Печерськими”, що походить з Успенського Свенського монастиря (поблизу Брянська), підлеглого Києво-Печерській Лаврі (Арх. Иерофей, 1866). (Додаток 3, іл. 209).

Художній рівень ікони ослаблений пізнішими живописними втручаннями, проте у ній збережені образний лад, первісна композиція і кольорове вирішення. Широка живописна манера не має аналогій серед стародавніх пам'яток. Хоча палітра скромніша від багатьох тодішніх ікон кінця XI—початку XII ст., однак винятково згармонізована. Такий іконографічний взірць Богоматері поширений у візантійському монументальному живопису, а в Києві дістав назву *Печерського*. Ця ікона стала святинею київських, а згодом і московських митрополитів. Зображення печерських преподобних настільки індивідуалізовані, що переконують у портретності. Вони разом з портретами родини Ярослава Мудрого з Софії Київської започатковують історію українського портрета.

Ікона XII ст. дещо відмінна від попередньої. У ній відсутня велич духа, однак з'явилися такі ознаки, як виразніша психологізація, драматизація образу, динамічність руху і багате колористичне нюансування, проте й сухуватість виконання. В іконі домінує лінійність, увага до подробиць, поживавлена зацікавленість західноєвропейським мистецтвом, що особливо підтверджує малярство Галичини.

У XII ст. ікона залишилась основним живописним явищем — час був несприятливий для монументального будівництва і монументального мистецтва. За винятком початку століття (поліхромія михайлівського Золотоверхого собору) мозаїка більше не вживалася. По суті, в іконі продовжилися традиції великого монументального мистецтва, але у своєрідному заломленні. В ній також відбулися зміни, як і в суспільному житті. Адже художній твір — це унікальний показник духовного життя країни.

Отже, дотримуючись справедливого вислову, що “деякою мірою ікона є історією краю і народу” (Берже, 1965, с. 95.), твір варто сприймати у всеосяжності важливих інформацій. Це яскраво засвідчує порівняння двох ікон — “Св. Георгій” та “Димитрій Солунський”. У них наче відображені ідеали мужньої краси і зміни, що ввійшли у політичне і духовне життя й сформувалися в кожному зі століть (перший відповідає нормам XI ст., другий — XII ст.).

Мотив ікони “Димитрій Солунський”, який сидить на троні, відтворюючи позою, владним виглядом, войовничим жестом неприборканий характер руського князя, — належить до рідкісних. Його образ творився в певному середо-

* *Поліхромія* (грец. poly — багато, chrōma — колір) — художній засіб, що передбачає багатоколіровість і вживається переважно до середньовічного мистецтва.

** *Омофор* — частина літургійного одягу; довгий білий з хрестами пояс шовкової тканини, що символізував спокутування гріхів людства.

вищі, закладена в ньому програма відповідала естетичному ідеалові й суспільному становищу військового лицарства. Недаремно у ньому дослідники вбачали портретне відображення представників княжих родин. (Додаток 3, іл. 210, 211).

Час створення ікони — початок XII ст. і, можливо, вона призначалася храмовою іконою для церкви св. Дмитрія у Києві, а також як поминальний образ на честь трагічно загиблого князя Ізяслава-Дмитра, сина Ярослава Мудрого. Унікальною для цієї ікони є загальна холодна тональність, досягнута дещо складнішим, ніж у названих іконах, колористичним ладом. Тут прозвучав симптом певного відходу від візантійського канону під тиском живого емоційного чуття. Кольори — насичені й декоративно звучні — на срібному тлі набувають окресленої конкретності та глибини. Ця багатоколірність зближає її з мозаїчною Євхаристією михайлівського Золотоверхого монастиря, підлягаючи естетичним потребам часу.

Ікона втілювала винятково змістовні життєві процеси, тому не вкладалася у межі суто іконного зображення. Звідси близький до натури золотистий колір кольчуги, синій плащ-накидка, червона сорочка, зелені штани, що разом створюють мажорний характер зображення.

Лінійність, колористична стриманість і лаконічність вислову ще чіткіше виражені в іконі “Спас Нерукотворний” (початок XII ст.). Близькими до цього образу за стилем і пластичними засадами є ікони “Деїсус оплечний” та “Петро і Павло”.

Схильність до натуралізації та портретності принциповіше виявлені в іконі “Борис і Гліб”. (Додаток 3, іл. 212, 213). Вона створювалася з конкретною метою: вшанування воїнів-князів, синів Володимира Великого, віроломно вбитих із братом Святополком і через 20 років після смерті, в 1035 р., зачислених до лику святих. Вони були першими руськими святими, і створений місцевий культ сприяв піднесенню престижу держави. Ця ікона, можливо, є одним із найдавніших зображень, яке передає індивідуальність князів, їхні реальні атрибути. Дехто з дослідників вважає ікону копією з давнішого втраченого оригіналу і приписує до різних шкіл. Ймовірно, що саме ця ікона на замовлення Володимира Мономаха створювалася для нової церкви святих Бориса і Гліба, збудованої у Вишгороді для вшанування 100-річчя від дня їхньої трагічної загибелі.

В іконі яскраво простежується спрямованість до передання реального вигляду князів, їх фізичної пружності, мечів у червоних піхвах, матеріальної дотичності одягу, індивідуалізованих облич. Але ікона нагадує також і кращі ікони того часу — “Богоматір Велику Панагію”, “Димитрія Солунського”. Ікона виконана за художніми естетичними принципами, властивими київському монументально-станковому мистецтву початку XII ст. Величаво-урочистий характер їй надають глибокі темно-вишневі та сині кольори, які не мають символічного значення. В іконі важливий відхід від візантійського воїнського ідеалу в зображенні святих воїнів — тут започаткована руська версія, що буде продовжена.

Культ Бориса і Гліба став ідеологічним засобом для піднесення “братства” князів. Тому в іконі обоє княжичів поставали не в ореолі ідеальних римських воїнів (так було прийнято зображати святих воїнів-мучеників за іконографією), а наближені до реальності, з дотриманням, так би мовити, портретності як визнання цінності особистості.

Так у мистецтво ввійшов національний образ, де виражався новий естетично-духовний ідеал, близький до насущних проблем тогочасності.

Ікона “Вишгородська (Володимирська) Богоматір” виконала визначальну роль у зміні естетичних оцінок в іконопису. Цей шедевр спонукав до створення вели-

кої кількості подібних ікон і сприяв винятковій його популярності на Русі, що зумовлювалося зміною суспільних настроїв і релігійних орієнтирів. У ХІІ ст. відійшло іларіонівське оптимістичне сприйняття життя.

Новий етап пов'язаний з активізацією візантійства, що посилювався після смерті Святополка, коли впродовж майже півстоліття митрополитами на Русі були греки. Основне їх завдання — зміцнення форм візантійського християнського життя, заповнення владичих престолів греками, заведення жорсткого контролю над монастирями, перешкодження культурним зв'язкам із Заходом, боротьба з церковно-національними течіями у Києві.

Політичний занепад розпочався відразу після короточасного об'єднання земель за Володимира Мономаха та його сина Мстислава (помер 1132), коли впродовж ХІІ ст. виникло від 10 до 15 удільних князівств, кожне з яких мало незалежний політичний, економічний і культурний статус.

Хоча з'явилось чимало нових центрів, авторитет Києва ще зберігався. Тут перебував митрополит, зберігались головні святині, місто залишалось крупним релігійним і культурним центром. За володіння Києвом боролися князі, нещадно руйнуючи і грабуючи місто. Пограбування Києва Андрієм Боголюбським разом з князями описано 1169 р. “Грабували вони два дні увесь город Подолля, і Гору, і монастирі, і Софію, і Десятинну Богородицю. І не було помилування анікому і нізвідки: церкви горіли, християн убивали, а других в'язали, жінок вели в полон, силоміць розлучаючи з мужами їхніми, діти ридали... І взяли вони майна безліч, і церкви оголили од ікон, і книг, і риз, і дзвони познімали всі ці смолянни і суздальці, і чернігівці, і Олегова дружина — і всі святині було забрано” (Літопис руський, 1989, с. 295).

Наїзди на Київ з метою пограбування практикувалися дуже часто — це одна з причин втрати Києвом своїх ікон та інших мистецьких творів, які опинилися у вотчинних містах, найбільше — Московщині та Новгороді, Твері, Суздалі.

Занепад Києва, тривожне політичне становище зумовили зміни настроїв, що неодмінно відбилися в іконопису. Вплив візантійського шедевр, який розуміли тоді грецьке духовенство і руська широка суспільність, розтягнувся на тривалий час і мав формулююче-образний та поглиблено-психологічний характер.

Тема Елеуси-Милування на Русі з'явилася як тема національна, висвітлюючи опечаленим виразом Богородиці сумну долю рідної землі. (Додаток 3, іл. 214, 215). Проникливий погляд скорботних очей Богоматері знаходив відгук у кожного, контакт з іконою виявлявся глибоким і тривалим. Дзеркальним відбиттям вишгородської ікони є невеличка “Богоматір Милування” у незвичному блакитному мафорії та (під її впливом) “Білозерська Богоматір”, яка вирізняється образно-колористичним ладом: темно-вишневий силует на срібному тлі, червоні німби, сине поле. Остання — великих розмірів, тут простежуються мозаїко-фрескові традиції, виявлені у монументальному характері ікони. Звучання кольорів у ній настільки могутнє, що воно переборює виражену материнську драму і підносить її до всеземної масштабності, надаючи інтимному мотивові милування космічної величі.

Особливою інтимністю і безпосередністю виразу позначений ускладнений візирець “Милування” в іконі “Толзької Богоматері”. Ці ікони належать до ХІІІ ст. і, можливо, є найемоційнішими за страдницько-проникливим виразом.

“Толзька Богоматір” — ікона великих розмірів із зображенням Богоматері на троні, у стильовому характері якої виразно виявлені запозичення з готичного мистецтва Західної Європи, що поєднують її з галицьким іконописом та діяльністю митрополита Петра Ратенського. Митрополит відомий і як іконопи-

сець, він походив зі Спаського монастиря на р. Рата біля Белза і не був вороже налаштований до західних християн (Нагаєвський, 1967, с. 21). Ймовірно, митрополит Ратенський привіз ікону до Москви, від нього вона потрапила до Прохора, єпископа Ростова та Ярославля, близького його приятеля, й опинилася у Толзькому монастирі біля Ярославля. (Додаток 3, іл. 216).

А про те, що Галицько-Волинське князівство та частина Русі були насичені західноєвропейськими католицькими культурними впливами, засвідчують тісні зв'язки князів з низкою європейських країн, навіть з Римом (Чубатий, 1965, с. 675).

Виняткове колористичне багатство “Толзької Богоматері”, урочистість композиції, готичний характер лінійно-декоративного оснащення визначає їй конкретне місце у Галицькому регіоні, споріднюючи з іконою “Богоматір Петрівська”, що приписується безпосередньо Петрові Ратенському. Готична витонченість ікони сповнена також просвітоєвропейським духом.

Мотив Толзької ікони рідкісний для тронного зображення — Елеуса, що більш схильний до інтимної атмосфери. Тут образ Богоматері сповнений трагічної самотності, однак відгороджений від холодної пустоти ніжною пестливістю сина. За вільністю малюнка й широкою манерою виконання в іконі відчувається фресковий розпис, а за глибиною виразу з нею споріднена хіба що “Богородиця Одигітрія” із Дорогобужа, недавно знайдена на Волині (Крвавич, 1991, с. 20–22). Ікона зберігається в історико-красознавчому музеї м. Рівне. (Додаток 3, іл. 217).

Монументальний характер зображення відбиває у ній і зв'язок з мистецтвом Київської Русі. Однак існують сумніви стосовно датування ікони. Більшість дослідників схильні віднести її створення до ХІІІ ст. — періоду розвитку мистецтва Галицько-Волинської землі та діяльності двох славетних меценатів: князя Данила Романовича та його небожа Володимира, сина Василька. У Літопису зауважено, що “король Данило... спорудив городи многи, і церкви поставив, і оздобув їх різноманітними прикрасами...”, серед них церкву святого Іоанна Золотоустого в Холмі прикрасив іконами, “які він приніс із Києва, і образ Спаса і Пресвятої Богородиці” (Літопис руський, с. 418, 425).

Привізні ікони особливо шанувалися, хоча рівень іконопису в Галичині був також високий, зокрема в іконах кінця ХІІІ ст.: “Преображення” з Бусовиська, “Собор Іоакима і Анни”, “Юрій Зміборець” з Станіли (всі — в Національному музеї, Львів). Чільне місце належить “Богородиці Одигітрії”, тісно зв'язаної з ними спільністю пластичних засобів та складністю образно-стильового визначення. Ікона зберігалась у Домініканському костелі Львова, з 1944 р. — у костелі Миколи в Гданську (Польща). (Додаток 3, іл. 218).

Ікона оточена різноманітними легендами, і хоча у ній промовисто виступає зв'язок зі західноєвропейським мистецтвом, проте найвірогіднішим місцем створення варто вважати столицю Галич, звідки за велінням князя Лева її перенесено до Львова в каплицю св. Іоанна Хрестителя поблизу княжого замку.

Ікона відноситься до найдавнішого виду “Богородиці Смоленської”, що руські князі цінували як паладій, зокрема, у м. Галичі. Корона на голові Богородиці, можливо, є доказом участі ікони у коронуванні князя Данила в Дорогичині у грудні 1253 р.

В іконі переважає графічність, лінією чітко окреслений контур постаті й риси обличчя Богородиці та сина. Колір локальний: зелено-синій мафорій із золотим обрамленням і золотими зірками на ньому, під ним — червоний хітон, на Христі — світло-червоний гіматій із золотим асистом. Панують дві барви: темно-синя та ясно-червона. Вони сприймаються як символічне означення Царіці небес і Бога світла. Золото тла, зірок і асисту створюють тріумфальну ідею

світла. В іконі, як і в Дорогобужській, давня традиція досягла довершеності цього зразка, який тривалий час був несхибним.

Інший меценат, як уже зазначалося, — князь Володимир, людина великих чеснот і легендарної мужності. Літописець називає його “філософом великим”. Князь споруджував численні храми, прикрашав їх іконами та книгами; у Володимирі (тепер — Володимир-Волинський) розмальовано храм св. Димитрія Солунського, ікони оковано сріблом з дорогим камінням. Сучасники високо шанували князя і його культурно-мистецькі заходи.

За масштабністю й інтенсивністю творчості мистецьке життя Волині в той час не поступалося Київщині.

Мініатюра* бере початок з ілюстрацій сирійсько-палестинських та малоазійських рукописів, в яких були розроблені іконографічні цикли зображень подій Старого та Нового Завітів (Євангеліє Рабули 586 р., Росандський кодекс, Віденський генезис та кілька рукописів VI ст.). Тут християнські образи, позбавлені впливу еллінізму, відображали аскетичні смаки і догматичний спосіб мислення, з грубуватою інтерпретацією, але сповненою пристрасної віри та експресивної напруги. У них були розроблені іконографічні цикли зображень, які залишились чинними на довгі століття. Ці східнохристиянські джерела становлять основу мініатюр константинопольських скрипторіїв періоду після іконоборства, пізнього IX і першої половини X ст., де зазнали суттєвої поправки.

У період так званого македонського Ренесансу різко змінилась орієнтація столичних майстрів до класицизму, — периферійні архаїчні образи тепер втілювались класичною мовою, буквально насичувалися елліністичними мотивами. Євангелісти нагадували античних мислителів, державних діячів на п'єдесталах, мов статуї. Спокійна велич такого класичного зображення, скульптурність пластики, ідеальність пропорцій створювали образи класично грецькі за типом. Вироблений стиль посів у візантійському мистецтві чільне місце, зберігаючи зовні вірність класичним традиціям упродовж подальшого розвитку цього мистецтва. Проте він не залишався незмінним через надмірну чутливість в інтерпретації християнських образів, тому в подальшому класичний стиль ставав крихкішим, наділяючи образи глибшою одухотвореністю й іматеріальністю та загалом мистецтво спіритуалізацією і стилістичною врівноваженістю. Динамізм розвитку Ренесансу і його авторитет у всіх християнських країнах були великі. Його впливам підлягала й Київська Русь, запозичуючи образне й художнє оформлення рукописних книг, при цьому зберігаючи національну своєрідність, фізіогномічний типаж, одухотвореність класичних форм, яскравість кольору, блиск золота як вираз неземного світла.

Стародавні книги написані кириличними літерами, створеними близько 863 р. слов'янським просвітителем Кирилом. Алфавіт згодом впроваджено на Русі. Відомо, що Ярослав Мудрий заснував бібліотеку при Софії Київській, яка ніби налічувала приблизно 500 книг. Книги на Русі любили і шанували. Це засвідчує “Повість минулих літ”: “Велика бо користь буває людині од учення книжного. Книги ж учать і наставляють нас на путь покаяння, і мудрість бо, і стриманість здобуємо ми із словес книжних, бо се є ріки, що напоюють всесвіт увесь. Се є джерела мудрості, бо є у книгах незмінна глибина... Якщо бо пошукаєш ти в книгах мудрості пильно, то знайдеш ти велику користь душі своїй” (Літопис руський, 1989, с. 89–90).

* *Мініатюра* (лат. *minium* — сурик) — походить від назви червоної фарби, якою в ранньому Середньовіччі оформляли заголовки, заставки й ініціали рукописних книг, пізніше назви вживали для визначення творів малих форм.

До визначних пам'яток українського книжкового оформлення XI ст. належать Остромирове євангеліє, Ізборник Святослава, Трійський псалтир.

Остромирове євангеліє написав 1056–1057 рр. дяк Григорій для новгородського посадника Остромира, родича київського князя Ізяслава. Виняткову цінність, крім заставок та ініціалів, мають три мініатюри зі зображенням євангелістів Іоанна, Луки і Марка (четвертий — Матвій — не намальований). (Додаток 3, іл. 219, 220).

За красою та досконалістю виконання мініатюри належать до творів світового значення. Хоча зразками служили візантійські рукописні пам'ятки, проте у психологічному і художньому трактуванні постатей євангелістів багато нового. Всі три мініатюри різняться стилем і манерою виконання (всього листів 294). Багатство рослинного орнаменту, художня форма цілісності — використання для композиційних розв'язань квадрифолю*, органічне розміщення постатей в середовищі, зрештою, колористичне звучання — все це підносить мініатюри до рівня високого зразка, досягнутого мистецтвом Київської Русі середини XI ст., періоду її найвищої державної могутності. Тут відчувається досвід поліхромії Софії Київської та шедеврів іконного малярства. Мініатюри, ймовірно, створені кількома художниками, кожний з яких мав власну творчу манеру, вироблену в монументальному малярстві, оскільки кожна мініатюра становить немов зменшену фреску чи мозаїку або перегородчасту емаль. Композиційні рішення сповнені ясності, виразності. Тут основою стилю виявився еллінізм, незважаючи на східні елементи, що простежуються в типах облич та орнаменті (євангеліст Лука). В орнамент вставлені тератологічні мотиви (зображення тварин, птахів, риб).

У мініатюрах, як і в будь-якому синтетичному мистецтві, органічно закладені засади монументалізму, високого розуміння декоративної естетики, що майстерно продемонстровано в мотивах орнаменту, вишуканому зіставленні барв і пізнавальності природних форм (чудовий гепард на квадрифолю). Художня мова поєднана з високою культурою ліній, пропорційністю постатей, пронизаних золотим асистом, чистотою кольору. Образи євангелістів відтворені не в ілюстративному плані зайнятих за письмом, як на звичайних зображеннях у візантійських рукописах, а подані в молитовному зверненні до божества, що переконує схвильованістю жестів, одухотвореним, психологічно навантаженим виразом обличчя. Усі три зображення характеризує стан всепоглинального духовного зосередження.

Ізборник Святослава написав 1073 р. дяк Іоанн на замовлення князя Ізяслава. Того ж року рукопис потрапив до рук Святослава, що зайняв Київ. За наказом останнього до рукопису був пришитий аркуш пергаменту зі зображенням сім'ї великого князя. (Додаток 3, іл. 221). Рукопис прикрашають пишна орнаментация, заставки і знаки зодіаку на полях, чотири мініатюри зі зображеннями стилізованих храмів, де представлені Собори святителів — авторів статей Ізборника та родини Святослава: портрети князя, княгині, дітей в одноманітних позах, з малоіндивідуалізованими рисами облич. Груповий портрет повністю позбавлений орнаментів. На першому плані зображено князя Святослава з дружиною і маленьким хлопчиком, за ними — чотири дорослих сини. Ліворуч зображень — крилата фантастична собака-птах, можливо, герб Святославичів, в якому давнє божество Сімаргл — охоронець дерева життя. Мініатюри Ізборника Святослава за стилем і мотивами орнаментів близькі до мініатюр Псалтиря Гертруди.

* *Квадрифолій* — готична фігуративна форма квадрата у вигляді чотирилисника.

Кодекс* Гертруди, або Трірський псалтир** написаний наприкінці X ст. Доповнений сторінками з текстом і п'ятьма мініатюрами між 1078 та 1087 рр., коли рукопис належав Гертруді, дружині князя Ізяслава, який князував у Київському Вишгороді, згодом — у Володимирі-Волинському. Гертруда — донька Мешка II Лямберта і сестра Казимира I Відновителя. Попередньо псалтир належав архієпископові Егбертові Трірському і називався *Кодекс Егберта*. Псалтир прикрашали 19 ілюмінацій, які приписуються ченцю-художникові Руодп-рехтові з монастиря на острові Райхенау. Коли кодекс став власним молитовником вдови Ізяслава Гертруди близько 1085 р., його доповнили п'ять малюнків на всю сторінку — “Богоматір на престолі”, “Розп'яття”, “Різдво Христове”, “Коронація”, “Апостол Петро і княжа родина” та кілька декоративних заставок. (Додаток 3, іл. 222, 223). Це художнє доповнення рішуче відрізняється від мініатюр Кодексу Егберта, творячи два різних світи, що визрівали на протилежних мистецьких принципах. Стильовим виразом доповнень є візантійський — у них більше м'якості, любові до деталей, яскравіша живописна стихія, кольори чисті. Основу естетичної оцінки князівського подружжя Ярополка-Петра й Ірини становлять народнопоетичні критерії. Загалом моральний і фізичний вигляд людей (князів та їх патронів) прегарний, з тривуччям золотаво-жовтого, червоного та блакитного із гармонійними відповідниками. Наївна щирість сцени “Коронація” переконує в тому, що Кодекс Гертруди ілюнувався на Русі (у Києві чи Володимирі-Волинському). Ця пам'ятка низкою деталей і композиційно-декоративними мотивами пов'язана з Ізборником Святослава, а “Богоматір на престолі” наближена до ікони Печерської (Свенської) Богородиці, має спільний образ Христа-Еммануїла й однаковий характер драперій.

Мініатюри переважно концентрують живописні принципи епохи, “...манера письма стародавніх руських мініатюр часто подібна до фрески, рідше — до ікони” (Попова, 1983, с. 9). В ілюмінації рукопису переносився стиль живопису великих форм зі збереженням іконографічного виду і внутрішнього образу. Тому стилістична близькість до фрески визначала їх монументальний характер і декоративне вирішення цілісності. Візантійська основа залишалась обов'язковою та незмінною.

Добрилове євангеліє. Мініатюра раннього Добрилового євангелія*** (1164 р.) і дещо пізніших Оршанського євангелія**** (кінець XII—початок XIII ст.) та служебника Варлаама Хутинського (кінець XIII—початок XIV ст.) — доносять рівень художньої культури Волині домонгольського періоду.

Добрилове євангеліє написав дяк церкви Святих апостолів Костянтин (в миру — Доброло) для Симеона, священика храму св. Іоанна Предтечі. Мініатюри є найбільш провізантійськими, наближуючись до мініатюр кодексів, виготовлених у царгородських скрипторіях. Тут постаті розташовані в квадратній рамі, завершеній блакитною банею, що творить символічний образ храму. В руках євангелістів замість книг — сувої. Кольорове вирішення щільніше пов'язане з фресковою природою, менше насичене, однак не втрачає чистоти і свіжості тону. Кожен образ на ясному тлі просякнутий світлом, а все разом створює веселе оточення для центрального зображення — втілення духовності.

Оршанське євангеліє вміщує дві мініатюри євангелістів, намальованих в інтер'єрах; вони сидять перед пюпітрами з розкритими сувоями на колінах.

* Кодекс (лат. codex — книга) — старий рукопис.

** Зберігається у бібліотеці м. Чівідале (Північна Італія).

*** Зберігається у Центральній науковій бібліотеці ім. В.Леніна в Москві.

**** Там само.

Колір мініатюр насичений, а манера виконання цілком фрескова. Проте візантійська традиція яскравіше відчутна у мініатюрах служебника Варлаама Хутинського, — два образи Іоанна Золотовушого та Василя Великого наближені до візантійських коннєнівських зразків: чітка манера виконання, контурність, тональна пригаслість, гармонія неясних кольорів.

Галицьке євангеліє (кінець XII—початок XIII ст.; Третьяковська галерея, Москва) вміщує мініатюри, що за стильовим і емоційним ладом протилежні до згаданих волинських, хоча для них спільний тісний контакт з візантійським мистецтвом. Однак галицькі, незважаючи на невеликий розмір, наділені винятковою силою виразу та живописною, пластичною і духовною експресією (Попова, 1972). Вони розкривають рівень художньої культури і складність генези стилю в мистецтві Галицького князівства; у них запрограмована подальша лінія його розвитку. Безсумнівно, автор мініатюр був ознайомлений з мистецтвом Південних Балкан і Західної Європи (з романським мистецтвом і готичним вітражем). Багата кольорова система тут перервантажена. До основних кольорів належать золото, блакить і кіновар, їм підпорядковані жовті, коричневі, рожеві, зелені, світло-фіолетові. (Додаток 3, іл. 224). Визначальними є золото і блакитний колір, яким заповнене тло. Догматично несківана манера виконання відмінна від графічної чіткості константинопольських майстрів доби Палеологів. У цьому творчому процесі звучать нові стильові елементи: цікавість до предметності, пластичне вирішення архітектури і побутових предметів, експресивність виконання, динаміка руху. Все перегукується з художнім процесом тогочасної Європи, який в Україні був перерваний монгольським нашествям, проте в Галицько-Волинській землі за князя Данила спостерігалось розпочате піднесення. Мініатюрам притаманні нововведення: синій колір тла (золото вжито для орнаментативної і позбавлене символічного змісту), індивіди-характери, кольорове акцентування персонажів.

2.6. Синтез мистецтв у християнській традиції (теоретичний та естетичний аспекти)

Синтез (від грец. — поєднання, складання) — метод дослідження, вивчення предмета (явища, процесу) в цілісності, єдності, взаємозв'язку його частин. Відповідно поєднання різних елементів, частин предмета в єдине ціле (систему) характеризує практичну і пізнавальну діяльність. В такому значенні синтез відрізняється від аналізу (від грец. — розкладання, розчленування). Процедура аналізу передбачає розкладання предмета на його складові (певні ознаки, властивості, відношення). Синтез також розуміють як процес міркування, коли послідовно потрібно дійти положень, які мають бути доведеними на основі попередніх, доведених раніше. І навпаки, аналіз — є процес міркування від того, що потрібно довести до вже доведеного. Аналіз і синтез — взаємообумовлені логічні методи наукового дослідження.

На думку відомого німецького філософа Іммануїла Канта (1724–1804), знання утворюються в результаті синтезу мислення і чуттєвості. Досліджуючи джерела і межі пізнання, він сформулював питання про можливість апіорних синтетичних суджень (таких, що приводять до нового знання) в кожному з трьох основних видів знання. До цих видів знання філософ відносив математику, теоретичне природознавство і метафізику (умоглядне пізнання істинно сущого). В праці “Критика чистого розуму”, розглядаючи ці питання, Кант аналізує три здатності пізнання — чуттєвість, розсудок і розум. За його висновком, дійсне

знання передбачає синтез (поєднання) чуттєвого споглядання з категоріями розсудку, вищою умовою якого вважається єдність нашої свідомості. Можливість естетичних суджень в метафізиці Кант розглядає, пов'язуючи з дослідженням розуму, який і породжує "ідеї", тобто поняття дійсної цілісності або єдності обумовлених явищ (поняття душі, світу, Бога). Згідно з Кантом, релігія становить предмет віри, а не науки чи теоретичної філософії. Звідси здійснене ним свідоме обмеження знання з метою надання місця вірі. Він обґрунтував необхідність віри в Бога, оскільки за відсутності віри доволі проблемними виявляються функціонування моральної свідомості, основного закону етики (*категоричний імператив*), запобігання реальним проявам негативних тенденцій, зла, існуючих в суспільстві й житті людини.

Аналізуючи функції мистецтва (гедоністичну, компенсаторну, терапевтичну), першочергово Кант виділив соціальну функцію, здатність мистецтва підвищувати загальну культуру людини. Найвагоміше завдання мистецтва вбачав у "розвитку моральних ідей і культури морального почуття", оскільки мистецтво, як зображення ідеї розуму, сприяє розвитку внутрішньої, духовної культури людини (Кант, 1966, с. 379).

Проблема синтезу мистецтв привертала увагу філософів, теоретиків мистецтва, художників. З-поміж них Гегель, І.Вінкельман, Б.Віппер, О.Габричевський, В.Залозецький, Леонардо да Вінчі, П.Флоренський, Д.Чижевський та ін.

Взаємообумовленість мислення, чуттєвості, моральної свідомості, художнього сприйняття методологічно важлива для осмислення сутності синтезу мистецтв.

Синтез мистецтв передбачає органічну єдність, взаємозв'язок, взаємодію різних видів мистецтва, покликаних сприяти естетичному оформленню матеріального і духовного середовища життєдіяльності людини (пластичні мистецтва), або створювати нові художні явища (видовищні мистецтва, зокрема театральне). Досягається синтез мистецтв гармонійним поєднанням окремих компонентів на засадах ідейно-художнього задуму, композиційного узгодження стилів, жанрів, пропорцій, ритмів тощо. Стосовно видовищних (просторово-часових) мистецтв, тут синтез іманентний самій природі художньої творчості, і відбувається ніби в середині даного виду мистецтва. Синтез пластичних мистецтв (архітектура, образотворче, ужиткове мистецтво) спрямований на естетичне формування довкілля і буття людини. Основою синтезу пластичних мистецтв є реальні процеси життєдіяльності людини, для здійснення і просторового оформлення яких створюється архітектура.

Відповідно до історичної культурної традиції, характерною для первісної й античної культури, у християнському світі провідне значення набувають пластично-образотворчі мистецтва — *скульптура* і *живопис*, тобто мистецтва, в яких тілесність, матеріальність виражена найяскравіше. Звідси чітко окреслені межі та можливості релігійного впливу на мистецтво. В ранньому Середньовіччі, на відміну від античності, у статуях вбачали передусім "ідолів". Нікейський собор у IV ст. взагалі заборонив круглу скульптуру. В період іконоборства у Візантії, зокрема на теренах Греції, кругла пластика вже перестала існувати. Ранньохристиянські теологи на Заході (Тертуліан, Августин) і Сході (Оріген, Василій Великий та ін.) майже інтуїтивно відчували внутрішню суперечливість мистецтва і християнської ідеології. Активне неприйняття християнською теологією земної природи мистецтва суперечило практиці духовного життя християнських церков. Християнська церква не могла не зважати на доцільність естетичної функції мистецтва, використання його глибокого впливу на духовний світ людини.

В процесі розвитку духовної культури Середньовіччя створювалися певні *канони* (грец. *kanōn* — правило, норма) й обмеження, покликані максимально приглушити тілесно-предметні, реальні елементи живопису та скульптури. Для середньовічного мистецтва як і естетичної свідомості християн, проблема канону і теорії образу мають парадигмальне значення. За Іоанном Дамаскіним, образ — це "подоба і парадигма", образ не в усьому подібний до першообразу (зображуваному), їх відмінність полягає у тому, що одне — образ, а інше — зображення; ікона є поклонний образ, а "честь, що воздається образу, переходить до першообразу" (Дамаскін, 1987, с. 231). У Нікеї 787 р. відбувся VII Вселенський Собор (Карташев, 1994). На ньому було наголошено, що ікони з ликом Христа зображують не Його людську подобу, а Його Особу в єдності божественного і людського начал.

Канон визначав своєрідність побудови архітектурних релігійних споруд та організацію інших мистецтв навколо храму, головного елемента релігійного культу. Канони християнського архітектурного ансамблю (православного і католицького) з великими площинами нефів і зовнішніх стін храму зумовлювали домінування образотворчих елементів у *синтезі мистецтв* (вітражі, фрески, розпис тощо). Церковна архітектура створювала необхідне естетичне тло, упорядковуючи всю систему художнього впливу на людину. Провідну функцію у християнському культурі виконує *Слово* (Слово Боже), а музика, спів — засоби підсилення виразності слова. Проповідь здатна глибоко впливати на людину самим інтонаційним звучанням.

У християнстві канон утверджується в двох напрямках: від візантійського християнства — до православ'я та від раннього західноєвропейського християнства — до католицизму.

Канон у візантійсько-православному варіанті перетворюється на канон-символ, для якого суттєва не лише зовнішня форма, а й вираз внутрішнього, глибинного смислу релігійного догмату. У візантійсько-православному мистецтві повсякчас відбувається зіткнення всередині образу-канону. Канон (образотворчий в іконописі, об'ємний в архітектурі, інтонаційний у піснеспівах) відображає щось реальне, консолідується з ірреальною релігійною ідеєю. Звідси своєрідне сприйняття такого образу, коли у людини виникає внутрішнє антиномічне відчуття (певний стан) боротьби між сприйняттям реального образу й ірреальної ідеї. Канонізований образ тут не лише джерело інформації, а передусім каталізатор, завдяки якому організовується суб'єктивне — особистісна проекція на загальне (релігійний канон). У візантійському православному мистецтві ірреальність релігійної ідеї, релігійного символу долаються реальністю художньої інтерпретації канону, варіантним моделюванням образу художнього твору. Характерну особливість мистецтва, яке розвивається в руслі західного християнства, передусім католицизму є те, що канон тут не перетворився у змістовно-символічний догмат, а радше сформувався як формально-усталена система відтворення релігійного сюжету. Тому художник мав змогу наочніше, безпосередньо у зображенні (чи оповіді) виявити власну індивідуальність. На цьому акцентували богослови, наголошуючи на принциповій відмінності православної ікони і західного церковного мистецтва; зазначалося, що православна ікона безособова, їй не властивий західний індивідуалізм, тому іконописець не спотворює першообраз привнесенням елементів власної фантазії (Яковлев, 1972, с. 194–196).

Візантійсько-православний канон визнає за найголовніший *принцип духовності* в образному відтворенні божественного. Принципу духовності підпорядковуються площинна побудова образу, умовна композиція іконопису, перспек-

тива, живописність мозаїки (оскільки блиск смальти символізує божественну красу), церковний спів (від іпофонного співу перших християн до восьмигласника і знаменного розспіву тощо).

Християнство від 313 р. легалізувалось у Римській імперії при підтримці імператора Константина. Відтоді музичне мистецтво поширилося у богослужінні. Музика надзвичайно цінувалась в античності як необхідна складова системи освіти (одна із “семи вільних мистецтв”) і домашнього виховання (обов’язковий вчитель-кіфарист). Апостол Павло в Новому Завіті говорить про доцільність музики, зокрема псалмів і духовних пісень, якими віруючі в серцях своїх славлять Господа. Свідчення про ранньохристиянську музику не збереглися. Відомо лише, що вітхозавітні псалми визначали основу церковних піснеспівів, мелодії і ритми яких також не збереглися. Читання і спів псалмів наслідували іудаїзм. Богослужбні центри виникли у IV ст., коли для певних місцевостей складаються чіткі річні репертуари піснеспівів. Першочегове значення надавалося Слово. Музику вважали засобом прославлення Бога, а вже потім — засобом



225. Жінки, що грають на кіфарах. Римський настінний живопис. I ст. Гру на кіфарі християни допускали.

набуття душевного піднесення і радості віруючої людини.

Іоанн Золотовустий (грец. Хризостом; 354–407) — візантійський церковний діяч, проповідник і єпископ Константинопольський (398–404) стверджував, що мелодія і божественний ритмічний піснеспів зумовлюють найвитонченіші духовні відчуття людини. Він вирізнявся витонченим красномовством, був автором духовних пісень. В православному богослужінні відома літургія Іоанна Золотовустого.

В отців церкви не склалося усталеної думки стосовно форми й обсягу музичного супроводу богослужіння. Загалом із богослужіння вилучалися будь-які світські мотиви і традиції інших релігій. Заборонялися танці, ритмічне аплодування, музичні інструменти. Виняток становила кіфара, її використовували лише в обряді поминання померлого. Дискусійним залишалось питання участі жінок у церковних піснеспівах. Подекуди у II–III ст. жіночий спів заохочувався. Заборона жіночого співу розглядалась в контексті боротьби з єретиками. Натомість визнавалося, що спів сприяв згуртуванню ранньохристиянських общин.



226. Амвросій. Фреска на стелі. Ніколетто Семітеколо. XIV ст.

Значний внесок у розвиток церковної музики зробив Амвросій (339–397) — один із латинських отців церкви, міланський єпископ впродовж 374–397 років. Він увів *антифонний* спів, тобто почерговий спів двох хорів на відміну від поширеного тоді співу хору у відповідь на спів священика. Йому належить авторство церковних гімнів*. Гімнами вважались довільні релігійні твори в прозі або віршах. Єпископ Амвросій увів у західноєвропейське богослужіння гімни, метрично поділені на строфи за сирійським зразком.

* Гімн (грец. *hymnos*) — урочиста пісня.

Для професійної побудови мелодії соліст використовував *респонсорний* спів, тобто почерговий спів соліста і хору. На сольний спів община відповідала повтором або підхоплювала виконання соліста. Респонсорний і антифонний спів — складові одноголосого співу. Ці дві форми становлять основу *григоріанського* співу. Під григоріанським співом розуміють виконання одним голосом без інструментального супроводу частини римо-католицького богослужіння. Розрізняють *стиль читання* (акцент), коли біблійний текст читається на одній ноті певної висоти з певними мелодраматичними прикрасами, і *стиль співу* (концент), коли мелодія виконується частими і чіткими мелізмами, а на один склад падає кілька тонів. Завдяки цим двом стилям Слово домінує над музикою, текст визначає ритм співу, а мелодія пристосовується до синтаксиса і значення слів. Упродовж століть григоріанський спів змінювався, виникали його нові жанри, композиції, різні регіональні особливості. Майже до першої чверті XX ст. Римо-католицька церква намагалась повернути у богослужіння традиційну форму григоріанського співу. До появи нотописання (XI ст. — у Західній Європі) григоріанський спів передавався усною традицією.

Перші нотні записи християнської музики — *невми**, відомі з VIII ст. Невми — штрихи, крапки і коми, використовувалися передусім для нагадування знайомої мелодії, оскільки показували лише співвідношення двох тонів (високих і низьких), орнаментику і спосіб виконання. Невми не позначали висоту тону, його довжину і довжину інтервалу. Записати точну висоту тону стало можливим з появою лінійної системи Гвідо д'Ареццо в першій половині XI ст. Похідною від невми є так звана *римська хоральна нотація* (1200), яку ще називають квадратною. Завдяки лінійній системі з нотним ключем встановлюється незмінна висота тону.

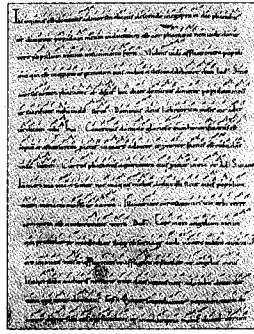
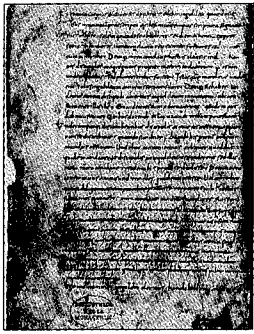
З появою багатоголосся потрібно було точно визначати ритм для координації голосу. Спочатку появилися так звані *лігатури*** — поєднані разом нотні знаки, які передають певні ритмічні моделі (*modi*), звідси відома форма нотного письма під назвою — *модальна нотація*. Приблизно від 1225 р. довжина тону передається окремою нотою; поступово стає усталеною *мензуральна нотація*, яка власне і відповідає нотному письму, прийнятому в сучасній Західній Європі.

Французький теоретик музики кінця XIII–початку XIV ст. Філіпп де Вітрі близько 1320 р. написав підручник “Нове мистецтво” (“*Ars nova*”). Він проаналізував новий на той час розвиток музики і відділив “Нове мистецтво” (“*Ars nova*”) від “Давнього мистецтва” (“*Ars antiqua*”) в музиці XIII ст. Римська церква виступала проти нових тенденцій у сфері музики, зокрема можливостей мензуральної нотації, виявів індивідуалізму в музичній творчості тощо.

У так званому альтернативному співі використовують *орган*. Із Візантії у VIII ст. орган поширився у західноєвропейських монастирях і церквах. Орган вважали особливо витонченим інструментом і використовували лише на урочистих богослужіннях в неділю і святкові дні. Під час альтернативного співу орган обмінювався з хором уривками мелодій, його звучання чергувалося зі співом. Згодом орган використовували на початку та при закінченні окремих богослужінь. Музичні частини органного виконання безпосередньо не були пов’язані зі співом, що нерідко викликало негативне сприйняття віруючими, оскільки за відсутністю відповідного репертуару органісти виконували світські твори. З цієї причини окремі реформатори заперечували орган як церковний інструмент.

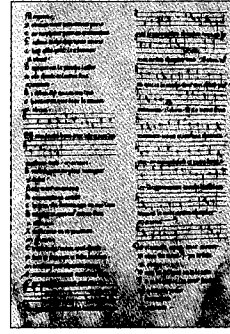
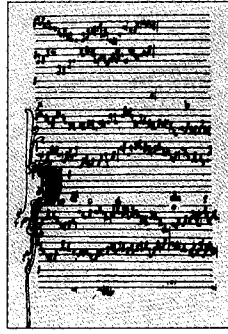
* *Невми* (грец. *neuma* — знак, кивок) — знаки середньовічної системи запису музики.

** *Лігатура* (лат. *ligare*) — зв’язувати.



227. Рукописи з нотними знаками-невмами:

- 1 — "Psalle modulamiac".
Регенбург. XI ст.;
2 — Псалтир і Антикофони.
Гальбургштадт. XI ст.



228. Нотні знаки:

- 1 — триголосий органум "Descendit in coelis" у модальній нотації. XIII ст.
Група нот вказує ритми; 2 — мензуральна нотація в рукописі 1300 р.
Адама де ла Алля "Гра Робена і Маріон".

Перші органи, встановлені в західноєвропейських церквах, були технічно недосконалими. Відомий з X ст. орган Вінчестерського собору вмщував два ручні важелі, 40 клавіш із дев'ятьма трубками, не розділеними на регістри (при натисканні відповідної клавіші звучали всі трубки). Крім двох музикантів, потрібна була участь ще 70 робітників, які постійно надували 26 міхів. Лише в XV ст. з'явилися клавіші (розмір їх зберігся дотепер). Від XVII ст. орган використовували в богослужінні для супроводу співу общин. Особливої популярності орган набув у добу бароко, коли створювалися численні органні композиції з різноманітними відтінками звучання.

Католицька церква прагнула наочній картині світу, створюваній живописом та скульптурою, протиставити "абсолютну" духовність церковної музики. В католицьких храмах повсюдно звучали хорали, реквієми, меси, покликані створити атмосферу ірреальності як противагу реальності зображень властивих образотворчим мистецтвам.

Практику христианізації Русі вирізняла церковна заборона творення кумирів, будь-яких об'ємних скульптур, крім декоративних рельєфів.

На Русі існувала високорозвинена дерев'яна скульптура, пов'язана з традиціями дерев'яного різьблення. Генетичний зв'язок давньоруської дерев'яної скульптури із декором церков XII–XIII ст. засвідчують кам'яні прикраси, що нагадували різьблене дерево. Кам'яна пластика поширилась завдяки використанню білого каменю, який легко піддавався обробці.

У мистецтві Київської Русі органічно поєдналися місцеві культурні традиції з візантійським, південнослов'янським, романським впливами.

Християнська церква виступала проти культу тваринного (богопротивного) у сфері трансцендентних уявлень. Одна з причин поширення зооморфних зображень вбачалась у їх використанні феодальною верхівкою як символів влади, знаків родинних гербів. У Софії Київській над портретом дочок Ярослава Мудрого розташована плита, де зображений орел, — геральдичний знак княжої родини. Суперечливим, як уже згадувалось, був і процес входування язичницьких за сутністю декоративних елементів у християнське мистецтво. У Візантії це супроводжувалося явищами іконоборства, Болгарії — богомилства. На Русі зооморфні мотиви у церковному мистецтві поширюються з середини XI ст.

Спільні риси кам'яного різьблення (орнаментальні мотиви, композиція, техніка виконання, матеріал) властиві оздобленню Софії Київської, собору Спаса у Чернігові та Софії Охридської (Болгарія). Різьблені плити утворюють перегородки у храмах, найчастіше — парапети на хорах. Київські плити переважно вирізьблені зі шиферу (можливо, завезені з Болгарії), вівтарні перегородки виконувалися у мармурі. Малиновий пісковик використовувався у чернігівських плитах. Вони дещо простіші від київських, тут домінують комбінації плетеного, рослинного, геометричного орнаментів, композиції з ромбів, кругів, джгутів.

Порівняно з київськими споруди чернігівської архітектурної школи (XII ст.) ближчі до романського мистецтва. Чернігівські майстри досягли надзвичайної виразності у білокам'яному різьбярстві, яке широко використовувалося у декорі архітектурних споруд.

Споруди галицької архітектурної школи (середина XII ст.) оздоблено різьбою з білого каменю, керамічними рельєфними плитками зі зображенням грифонів, орлів, воїнів, композиціями рослинного і геометричного орнаментів. У прийомах різьби і будівельної техніки простежуються риси романського мистецтва Угорщини, Польщі, Моравії. Галицьке різьбярство за характером подібне до володимиро-суздальського.

Композиція хрестокупольної споруди зумовила відповідну систему художнього розпису. В інтер'єрі храму утворилося функціональне архітектурно-образотворче середовище, об'єднане універсальною ідеєю та спрямованістю на глядача, що в органічній єдності з церковним співом і музикою посилювало тенденції синтезу мистецтв.

"Повість минулих літ" вмщує захоплену розповідь руських послів про красу візантійського богослужіння, коли "пішов з ними й цесар у церкву [святої Софії], і поставили їх на почесному місці, показуючи красу церковну, і співи, і службу архіерейську, і дяконів, що стояли попереду, [і] розказуючи їм про службу богів своєму" (Літопис руський, 1989, с. 61). Повернувшись до Києва, вони запевнили князя Володимира, що церковна служба у Візантії "краща, ніж в усіх землях". Як відомо, ходили вони шукати віру "спершу в Болгари", а потім "в Німці".

Естетика візантійського церковного співу значною мірою вплинула на вибір нового віровчення — Русь прийняла християнство візантійського зразка. На переконання дослідників візантійської культури, положення Платона про тотожність краси, істини та божества, своєрідно втілені у візантійському храмовому дійстві, виявилися близькими серцю давнього слов'янина. При перших контактах з Візантією Русь сприйняла, ще не усвідомлюючи повністю, глибинну сутність візантинізму — пріоритет емоційно-естетичної сфери в духовній культурі. Завдяки цьому Русь продовжила історичну неперервність духовної традиції (Бичков, 1977, с. 169–170).

За легендою, відомий сирійський дякон, поет, гімнограф Роман Солодко-співець "набув дар мелода" під час сну, при явленні йому Святої Богородиці. Легенда ілюструє ідею богоданності та ієрархічності мистецтва Візантії: від Бога — через ангелів і святих — до людей. Звідси архетипність і анонімність творчості давніх митців, котрі на засадах канону, засобами іконопису чи музики втілювали божественну гармонію і красу. Серед візантійських гімнографів канонізовані Єфрем Сірін, Роман Солодкоспівець, Андрій Критський, Іоанн Дамаскін, Косьма Маюмський, Амвросій Медіоланський, Феодор і Йосиф Студити та ін.

Канон оберігав візантійське мистецтво від невластивої йому естетики. Візантійський канон і передусім універсальний принцип подібності позначилися на розвиткові давньоруського церковного співу. Принцип подібності — повтор і

копіювання архетипів-взірців, вважався основним у різних видах середньовічного мистецтва (наприклад, у літературі відоме “плетіння слівес” — повторення риторичних словесних формул). Термін “взірець” використовувався у давньоруському живопису і музиці. Давньоруські автори піснеспівів не вважали себе творцями чи композиторами. Латинське слово “componere” (композитор) означає “складати”; тобто сама назва “композитор” (“той, хто складає”) — відповідала середньовічному способу композиції, складанню цілого з готових мелодійних формул (зазначення композиторами авторства власних творів простежується з періоду бароко).

Історично (до прийняття християнства) на Русі-Україні існувала церковна музика, так званий *обичний спів*. Характерну особливість української церковної музики становить вокальність. Ранні церковні співи були одноголосі. Практикувалась система поділу церковного співу на вісім мелодичних типів, які відрізнялися обсягом мелодій і мелодичними формулами. *Восьмиголосся* (октоехос) набуло своєрідності на ґрунті українського народнопісенного досвіду. Церковний спів пристосовувався до народного сприймання (Кудрик, 1937; Маценко, 1968).

Музика супроводжувала найважливіші події життя. Були на Русі й професійні виконавці, котрі речитативом передавали билини та перекази. Автор “Слово о полку Ігоревім” згадує Бояна — давньоруського співця-дружинника другої половини XI–початку XII ст. Боян оспівував подвиги руських воїнів, походи князів — “старого Ярослава” (Мудрого), “хороброго Мстислава” (брата Ярослава Мудрого), “красного Романа Святославича” (князя чернігівського і тму-тараканського). Ім’я Бояна виявлено в одному із написів у Софійському соборі в Києві. У літописах за 1137 р. згадується, що у князя Мстислава був співець “гораздий” Мануйло, прибулець з Греції, який став згодом єпископом Смоленським. Дмитро Митуса, давньоруський “співець у владики перемишльського”, згадується у Волинському літописі за 1241 р.

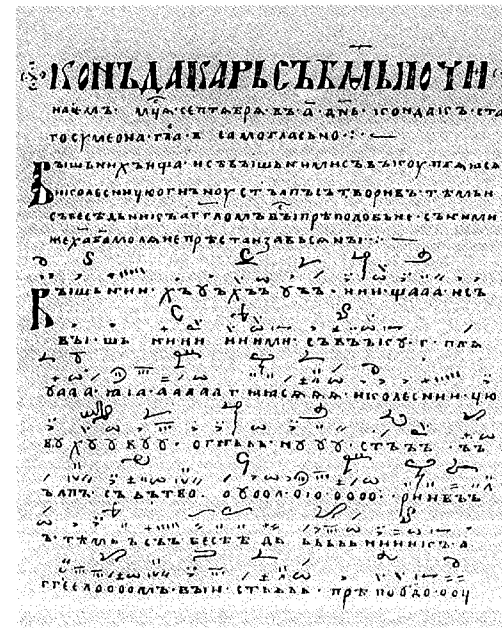
Давньоруська професійна музика залишалася лише церковною. Майстрів церковного співу готували у школах при монастирях. Народна музика розвивалася переважно через усну традицію.

На Русі були відомі також *тропар* (грец. troparion) — короткий спів, що прославляє якогось святого або церковну подію; *кондак* — спів, що коротко мовить про сутність будь-якого свята або славить святого; *канон* — великий спів, що складається з двох чи більше (зазвичай дев’яти) пісень на честь Богородиці, Христа Господнього тощо (Літопис руський, 1989, с. 166).

На Русі, водночас з поширенням візантійських музичних жанрів, освоювалися три види нотації — екфонетична, кондакарна, знаменна. Органічним було автохтонне підґрунтя, можливо укорінене в ритуальній язичницькій культурі (Владишевська, 1989, с. 147–153).

На основі давніх співів розвинувся киево-печерський розспів. Феодосій Печерський першим на Русі звернувся до проблеми музично-естетичного забезпечення церковної служби у Києво-Печерському монастирі. Він увів так званий *ангелогласний спів*. З цим основоположним поняттям візантійської музичної естетики пов’язаний подальший розвиток на Русі церковної хорової музики. У Візантії ідеї ангелогласного співу розвивав Псевдо-Діонісій Ареопіт. Витоки теоретичного обґрунтування цих ідей сягають філософії й естетики неоплатонізму, зокрема спіритуалістичної* естетики Плотіна. Міркування Плотіна щодо

* *Спіритуалізм* (лат. spiritualis — духовний) — філософські погляди, які трактують дух першоосновою дійсності. Спіритуалістичними вважаються релігійні вірування щодо буття Бога і безсмертя душі.



229. Устав студійський і Кондакар.
Кінець XI–початок XII ст.
Сторінка з нотами. Нотація
кондакарна і знаменна.
За припущенням В.Металова,
пам’ятка виготовлена
у Печерському монастирі Києва.
Третяковська галерея. Москва.



230. Ірмологіон. 1691. Галичина. 803 арк.
На сторінці — по 10 нотних станів.
Сторінка з ілюстрацією.

трьох ступенів сходження від матеріального світу до вершин інтелектуальної сфери поділяв Прокл Діадох, учитель Псевдо-Діонісія Ареопігита. Проте у творах Псевдо-Діонісія християнський неоплатонізм набув найґрунтовнішої аргументації, трансформуючись у християнську догматику. Відповідно церковний спів трактується як відображення співу ієрархії ангелів, херувимів, серафимів, інших небесних сил, які прославляють Господа піснеспівами неперевершеної краси. Натомість музикант покликаний лише передати ці божественні мелодії (Діонісій Ареопіт, 1898, с. 23–31).

У поученні “Како пети пеня монастырская” Феодосій Печерський зазначив, що монастирський спів характеризує “слаженность и добротинство”, спів має бути подібний до ангельського. Нестор-літописець у “Житії Феодосія Печерського” вмістив його роздуми музично-естетичного змісту.

Основу церковного співу визначав *крюковий*, або *знаменний* розспів. Так називали чоловічий спів обмеженого діапазону і строгого піднесеного складу. Тоді на Русі ще не знали нотних ліній, музичні мелодії записувалися спеціальними знаками, “крюками” (“знаменами”) — звідси назва розспіву. У різних жанрах давньоруського співу, зокрема таких як тропар, стихар, ірмолой *Слово* домінує над музикою. Музика набуває самодостатності в Херувимській пісні. Тут виникає відчуття особливого духовно-естетичного піднесення, оскільки ангелогласний спів не потребує багатослів’я і здатний одними звуками виразити молитовний стан.

З кінця XVI ст. відомі ірмологіони (ірмолої)* — давні пам'ятки нотно-лінійного письма у запису п'ятилінійною так званою київською квадратною нотою. Ірмологіони тісно пов'язані з фольклорними джерелами і місцевими пісненими традиціями (наспівами). Побутували наспіви київський, киево-печерський, острозький, межигірський, волинський, львівський та ін. Користувався популярністю болгарський наспів.

Нові форми церковного хорового співу — *псалми*** і *канти**** поширюються на Русі наприкінці XVI ст. Згідно з легендою, псалми створив цар Давид. Мелодика канта розвивалась під впливом народної пісні. У ньому релігійна тематика відходить від богослужбових канонів, звертаючись до подій світського характеру. Поширювались канти філософські, повчальні, ліричні, жартівливі, урочисті, героїчні та ін. Співали їх учителі та учні братських шкіл і колегій, бурсаки, кобзарі.

На Русі у XVI ст. виник *партесний***** спів (церковне хорове багатоголосся). У ньому виявилось оригінальне переломлення так званого григоріанського хоралу (церковного одноголосого співу). В середині XVII ст. повсюдно утверджувався багатоголосий партесний спів, тобто хоровий спів за партіями, голосами, кожен із яких веде окрему мелодію. Партесний спів утворювали чотири голоси — бас, тенор, альт, дискант. М. Дилецький (бл. 1650–1723) — український композитор, хоровий диригент і педагог, виклав теоретичні засади партесного співу в посібнику “Грамматика мусікійська” (1677). Загалом Православна церква розвивала хоровий спів *а капела******.

Методологічне значення для розуміння синтезу мистецтва має православна естетика о. Павла Флоренського. Універсалізм вченого засвідчують праці з філософії, богослов'я, культурології, мистецтвознавства; його наукові ідеї цінні для природознавства, мовознавства, музейної справи, математики, техніки; він закладає основи філософської генеалогії; у 1911 р. став священником Сергієва Посада. Видатний науковець-енциклопедист пройшов мученицький шлях в'язня Соловецького табору, знищений тоталітарною системою, розстріляний 8 грудня 1937 р., реабілітований судом 1958 р.

Дослідження о. П. Флоренського вирізняє узагальнення знань різних галузей, ґрунтовний філософський аналіз, математична чіткість, поетична образність. П. Флоренського часто порівнювали з Леонардо да Вінчі й Б. Паскалем. Духовний спадок вченого належить до надбань світової культури.

Надзвичайно важливо для сьогодення розуміння світоглядних засад творчості о. Павла. Як мислитель і вчений він зіставляв культуру європейську і народну, світську і церковну, попереджав про приреченість бездуховного шляху культури, приділяв основну увагу утвердженню духовної цінності православ'я. На його думку, саме у православ'ї втілюються всі загальнолюдські прагнення. Не втрачають актуальності висновки о. Павла, згідно з якими “культ людини, не обмеженої в діяльності та правах вищими духовними цінностями, незмінно призводить в мистецтві — до культу крайнього індивідуалізму, в науці — до

* Перший “Ірмологіон” випустив 1700 р. типограф Йосиф Городецький у друкарні при церкві св. Юра у Львові.

** *Псалми* (грец. psalmos — пісня) — твори іудейської та християнської релігійної лірики; релігійна пісня, що входить у Псалтир.

*** *Кант* (лат. cantus — спів) — хорова пісня без супроводу.

**** *Партес* (лат. pars (partis) — частина, участь; пізньолат. partes — голоси.

***** *А капела* (італ. a capella) — хоровий спів без інструментального супроводу (на відміну від католицького богослужіння — з хором, солістами, органом).

культу відірваного від життя знання, у виробництві — до культу хижацтва, в політиці — до культу особи” (Флоренський, 1992, с. 9).

Ґрунтовні дослідження о. Павла пов'язані з аналізом сутності естетичного. Естетичне він ототожнює з красою, вищий вияв якої, за традиціями християнської естетики, вбачає у Богові. П. Флоренський проаналізував естетичне у контексті онтології і гносеології, а естетичний феномен — у єдності з буттям і пізнанням. Тут важливе пізнання зустрічних устремлень суб'єкта і об'єкта, оскільки пізнання є передусім “живе моральне спілкування особистостей”, коли кожна для кожної постає як об'єкт і суб'єкт. Йдеться про пізнання граничне, повне і абсолютне, тобто про пізнання істини, її повноти і сутнісних засад. Для християнства ця істина зосереджена у трипостасному Богові; саме Бога як межу людського пізнання, мав на увазі П. Флоренський. Естетичне для нього (як, власне, і для головної лінії традиційного православ'я) — це певна енергія, що пронизує все буття, майже тотожна духовності й практично не підлягає формалізації, тобто словесному чи систематичному вираженню. В концепції П. Флоренського *Краса* розуміється як *Життя*, *Творчість*, *Реальність*. Він ототожнює предмет естетики і предмет богослов'я. На його переконання, у особистості лише тоді все прекрасно, коли вона звернена до Бога.

Метафізичну тріаду — *Істину*, *Добро*, *Красу* П. Флоренський трактує єдиним началом буття. Це одне й те саме духовне життя, яке виявляється у різних аспектах. Духовне життя, що має осередок у суб'єкті пізнання, — Істина; у значенні “безпосереднього діяння” об'єкта пізнання — Добро; “предметно споглядаюче третім як таке, що зовні випромінюється (світиться)”, — Краса. Естетичний аспект передбачає певну третю відсторонену позицію спостерігача, що не збігається ні з суб'єктом, ні з об'єктом буття-пізнання, незацікавлену сторону — неутилітарного суб'єкта. Тобто суб'єкт прагне пізнати істину і створює ситуацію пізнання; Істина активно прагне бути пізною і породжує атмосферу (або стан) любові. “Здійснена любов” постає сторонньому споглядачеві як краса. В універсумі ця любов, свідчення любові Творця до тварного, сприймається предметно як краса. Тобто, краса тварного (сотвореного Богом) світу є вираз божественної любові до світу. Краса як здійснена любов Бога викликає у того, хто її споглядає, — насолоду, “радування”. В такий спосіб краса стає духовним надбанням суб'єкта естетичного сприйняття. Естетичне (водночас краса і насолода), — у системі П. Флоренського важливий компонент соціального та космічного буття (поряд з істиною і любов'ю, гносеологічним і етичним). Передусім це має сенс стосовно пізнання самої трипостасної істини в акті божественного одкровення. Коли на того, хто прагне істини, сходить благодать Святого Духа, він у ньому “споглядає невимовну красу сутності Бога, радіє незбагненим трепетом, убачаючи всередині серця свого “світло розумне” або “світло фаворське”, за традицією пізньої візантійської містики — несотворенне світло божественної сутності, показане Христом своїм учням на горі Фавор в акті “Преображення”. Це світло і є світло Істини; у ньому “форма істини і зміст істини — єдине”. Тут гносеологія у П. Флоренського фактично поєднана з естетикою, що надзвичайно важливо для розуміння цих форм духовної діяльності. Головним об'єднуючим чинником є “фаворське світло”, де зміст і форма тотожні; “фаворське світло”, будучи носієм істини і самою *Істиною*, сприймається як *Краса*.

Утвердженням єдності світла і краси П. Флоренський завершив багатовікову неоплатонічно-християнську традицію. Сучасникам, котрі здебільшого втратили здатність духовного бачення, він пояснював це основне положення християнської естетики, звертаючись до фізичного світла, вбачав у ньому головну властивість прекрасного — *самоцінність*. Краса як своєрідний вияв того, що

стає об'єктивним, і як чинник об'єктивності сутнісно пов'язана зі світлом, оскільки “все явлене є саме світлом”. Трактуючи явленість не стільки у психофізіологічному, скільки в онтологічному сенсі, П.Флоренський зазначив важливість абсолютної *Краси* і духовного *Світла*. Абсолютне світло є абсолютно-прекрасним, натомість Любов у її закінченості стимулює становлення кожної особистості як духовно-прекрасної. Увінчуючи собою Любов Отця і Сина, Дух Святий є засобом споглядання прекрасного.

Сфера естетичного, краси розглянута у їх найтонших, проте ще доступних формах виявлення — передусім як суміжна сфера між *горнім* і *долішнім* світами. У суміжну сферу із горного світу сходять *Софія* як носій Святого Духа (найповніше вона осягається в Богоматері), а із тварного послідовно укорінюються *ченці-подвижники*, котрі присвятили себе служінню Красі. Крім того, подолання межі між долишнім і горнім знизу (сходження до Краси) можливе завдяки *сновидінням, деяким формам мистецтва, церковному культу*. Софія-Премудрість Божа (в онтології П.Флоренського) долає межу між горнім і долишнім (об'єднує обидва світи). Вона — перший і витончений витвір Божої діяльності. Для тварного світу Софія — осередок творчої енергії, що запліднює мистецтво, отже, естетичну діяльність людини. В православній естетиці образ Софії-Премудрості посідає провідне місце.

Привертають увагу роздуми П.Флоренського щодо сутності “художнього”. Індивідуальне сходження душі до невидимого світу він проаналізував на прикладі сновидінь, що ширяють на межі двох світів, роз'єднуючи і з'єднуючи їх. При цьому сновидіння вечірні переважно психофізіологічні (відображають враження, накопичені в душі впродовж дня), а сновидіння досвітні (передсвітанкові) — містичні (душа, наповнена досвідом відвідування небесних сфер). Вечірні сновидіння виникають при сходженні душі з долишнього світу у горній — це образи і символи щойно залишеного світу, містичні — символи небесних видінь. Такий процес загалом характеризує перехід зі сфери у сферу, що властива і художній творчості.

У сфері художнього, в мистецтві виділено образи *сходження* з долишнього у горне (відкинута суєтність дня, духовно пусті елементи нашого земного існування та ін.); ці образи не становлять істинного одкровення, і художник зробить помилку, коли намагатиметься фіксувати їх у своїй творчості. Тому доцільно звертатися до образів входження у горне як сконцентрованого на межі світів досвіду містичного життя. Саме цей досвід й становить підґрунтя істинного мистецтва. Мистецтво сходження — це *натуралізм*, що дає лише “удаваний образ дійсності”, навпаки, мистецтво входження — *символізм* — втілює в дійсних образах інший досвід, стає вищою реальністю; таке мистецтво виражає Істину, воно глибоке, реалістичне та гідне поваги. До такого мистецтва належать візантійський і давньоруський живопис, передусім іконопис — “закріплення небесних образів”. Ікона — це доведення буття Бога, а з усіх філософських доведень найаргументованіше таке: “Є Трійця Рубльова, отже, є Бог” (Флоренський, 1994, с. 67).

Дійсне мистецтво виникає при сходженні душі з горного світу, коли вона ще здатна відображати сприйняті там ідеї, “лики речей” у символічних образах. Мистецтво передусім онтологічне, орієнтоване на “одкровення першообразу”, виявлення нової, ще невідомої нам реальності. Символічний образ у мистецтві — це сама реальність, але вищого рівня, ніж реальність видимого світу; найповніше така реальність властива іконі.

Головне завдання мистецтва П.Флоренський вбачав у “переорганізації простору”, тобто організації простору по-новому. Культуру він розглядав як “дія-

льність організації простору”; діяльність стосовно організації простору життєвих відносин назвав технікою, стосовно простору мисленого — науковою діяльністю, філософією. Третій розгляд випадків перебуває між першими двома. Організація такого простору і є мистецтво, самовияв сутності, яка прагне контакту з існуючим поза нею світом через посередництво художника. Він проаналізував три основні види людської діяльності: практичну, теоретичну і літургійну (богослужбну). З практичною пов'язує виробництво речей або “інструментів-машин” (у широкому значенні), з теоретичною — “понять-термінів”, з літургійною — “святинь”. Мистецтво розглянуто загалом як здатність “втілювати в матерії”, а відтак — необхідною складовою будь-якої діяльності. Зокрема, теоретична і літургійна діяльність не відбуваються без мистецтва слова, практична і літургійна — без образотворчих мистецтв. Водночас мистецтво вміщує названі форми діяльності. Тому (за П.Флоренським) доцільно розглядати мистецтво (у теоретичному сенсі) не як самостійну діяльність, а як характеристику (якість) усіх трьох видів діяльності.

Мистецтво з-поміж інших видів діяльності вирізняє особливий спосіб переорганізації простору. Хоча всі види мистецтва мають певні загальні прийоми організації простору (зорові образи, ритм, мелодія та ін.), вони все-таки відрізняються за принципами просторовості. Живопис і графіка у найповнішому значенні можуть бути названі мистецтвами; поезія і музика більш наближені до науки та філософії, архітектура, скульптура, театр — до техніки. Найбільша ступінь свободи в організації художнього простору належить музиці (тут домінує активність слухача); поет задає лише форму простору (реципієнт — читач або слухач — має сам відтворити образи); театр передбачає значно меншу активність глядача; особливо жорстким простором вирізняються архітектура і скульптура, а десь посередині між тими й іншими мистецтвами перебувають живопис і графіка.

Подолання межі між небесним і земним світами здійснюється як завдяки індивідуальній творчості (містичній чи художній), так і за допомогою соборного сходження у культ. Призначення культу полягає в перетворенні природного, людського, випадкового у гармонійне, об'єктивне, ідеальне. Тому стосовно культури культ виконує особливу естетично-онтологічну функцію. Культове дійство — богослужіння — організується за допомогою системи мистецтв (видів мистецтв), яку П.Флоренський визначив “церковним мистецтвом”, отже, “вищим синтезом багатоманітної художньої діяльності”. Такий синтез органічно поєднує архітектуру, живопис, декоративно-ужиткове і музично-поетичне мистецтва, хореографію священнослужителів, зорову (колір, світло) і благовонну атмосферу храму.

На цих підставах П.Флоренський принципово виступав проти експонування ікон у музеях. Адже атмосфера Храму, храмовий синтез мистецтв і створюють умови духовного сприйняття ікони.

Художньо-естетична цілісність церковного мистецтва покликана підносити учасників богослужіння від світу долишнього до горного. Архітектурно-просторова організація храму спрямована від зовнішнього до внутрішнього, від матеріального до духовного, від землі до неба, яке всередині — це ядро храму, його вівтар.

Філософію мистецтва П.Флоренський проаналізував у контексті філософії православ'я. Філософія для нього є передусім продовження традиції православного мислення. Особлива увага приділена філософії ікони; тут продовжується платонівська традиція, за якою ікона — нагадування про “горний першообраз”. Ікона — найвища художньо-естетична цінність, “умоглядність на-

очними образами”, “естетичний феномен”, “вищий вид мистецтва”. Тому дійсний живопис має на меті “вивести глядача за межі чуттєвого сприйняття фарб і полотна в певну реальність”, тоді твір живопису з усіма символами набуває основне онтологічне значення — бути тим, що вони символізують. Таким чином П.Флоренський обґрунтував найважливіший принцип релігійної, а саме — православної естетики.

Ікона історично походить від давньоєгипетської поховальної маски, загалом зберігає її функції, але у новому сенсі, набутому в процесі культурної творчості. Історично трансформація маски в ікону проходить шлях від розпису внутрішнього дерев'яного саркофага, елліністичного поховального портрета на дощці (так званий фаюмський портрет). Ілюзіонізм фаюмського портрета П.Флоренський трактує “живописним еквівалентом” об'ємної скульптури християнським іконам, які виникають в Єгипті, спочатку виявляючи подібність до “елліністичних портретів”. Підґрунтя ікони становить духовний досвід. Джерела виникнення ікони поділяються на чотири групи: *біблійні* — втілюють реальність, дану Словом Божим; *портретні* — відображають досвід і пам'ять іконописця, сучасника зображуваних подій і особистостей; *писані за переказами* — втілюють історичний досвід минулого; *писані на засадах власного духовного досвіду іконописця*.

Ікона — своєрідна відкрита книга для народу, яка виконує важливу функцію утвердження християнських духовних цінностей, виховання просвітленої людини.

Давньоруська ікона — яскравий феномен української національної спадщини, вона належить до найвагоміших здобутків світової культури. Внутрішнє “прочитання” давньоруської ікони передбачає глибоку культурність, розуміння символіки, за допомогою якої ікона “відкривається” сучасній людині.

Православне вчення про ікони Русь прийняла від Візантії, де воно склалося у VI—IX ст. Київська школа іконопису виникла наприкінці IX ст.

У Візантії періоду VIII—IX ст. виникає іконоборство — релігійно-політичний рух, спрямований проти шанування ікон. Крім релігійних суперечностей, що розділили тогочасне візантійське суспільство на іконоборців та іконошанувальників, найголовніша суперечність стосувалася передусім основ мислення, філософської, точніше, гносеологічної сутності ікони. Згідно з трактуванням імператора Константина V, котрий поділяв позиції іконоборців, ікона мала бути *єдиносущною* зображуваним на ній особі. Константинопольський патріарх Никифор спростував це твердження як беззмістовне. Православні шанувальники ікон не вважали ікону єдиносущною архетипові або тотожною йому, оскільки вже саме поняття *ікона* вказує на істотну різницю між образом і архетипом. Вона своєрідно відкриває можливості пізнання архетипу, проте сутнісно вона відмінна від прообразу. Іконоборче мислення визнає лише два типи співвідношень між предметами — тотожність і відмінність. Для свідомості шанувальників ікон цілком прийнятний певний зв'язок двох предметів, їхня співучасть, навіть коли істотної тотожності між ними не існує. Позицію шанувальників ікон вирізняє певне продовження філософських традицій антиномічного мислення православної догматики, очевидність одночасно відмінності й тотожності, тобто іпостасної відмінності при сутнісній тотожності (*триєдиність*) та іпостасної рівності при сутнісній відмінності (*святі ікони*) (Острагорській, 1928). Іконоборці прагнули довести неспроможність ікони передати істинне співвідношення людської та божественної природи Христа. Феодор Студит аргументовано довів, що на іконі зображається не природа Христа, а Його іпостась. Ікона означається ім'ям свого прообразу, є його відображенням і наслідуванням. Ці положення

він обґрунтував в “Посланні Платону про шанування ікон”, а також в Першому, Другому і Третньому спростуванні іконоборців (Феодор Студит, 1987). Отже, світоглядно і гносеологічно суперечності між іконоборцями і шанувальниками ікон зумовлені проблемою співвідношення предмета та ідеї у філософській системі Платона.

Давньоруській культурі загалом не властиві суперечки навколо шанування ікон. Пропаганда іконоборців на теренах Давньої Русі поширилася у другій половині XIV ст. Відома так звана відкрита ересь — стригольники на новгородсько-псковських землях. Новоявлені іконоборці відкидали інститут тогочасної церкви — від священників до константинопольського патріарха. Лише наприкінці XV ст. з'явився перший систематизований виклад православного вчення про ікони на ґрунті давньоруської культури — “Послання іконописцю” преподобного Йосифа Волоцького (в миру — Іоан Санін, 1440—1515).

У “Посланні іконописцю” (в трьох словах) послідовно розкрита сутність православного значення ікони, відмінність ікони та ідола, співвідношення образу і Першообразу, нерозривний зв'язок догмата про шанування ікон з христологічним догматом, принципи історичної вірогідності і символізму, які становлять основу іконописного образу. Авторіві знайома духовна практика *ісихазму**. Згідно з вченням ісихазму, істину богопізнання людина пізнає не на раціональному рівні, а всім своїм єством, досягаючи блаженного стану умиротворення і спокою. Більшість викладених положень ґрунтуються на практиці ісихастської молитви, з якою, на переконання Волоцького, поєднується практика іконописання. Він майже не торкався безпосередньої символіки ікони, її форми, засобів відображення Першообразу в реальних, видимих формах, не давав і практичних порад іконописцю, лише в одному місці розглянув конкретні питання іконопису, зокрема символіку зображення Трійці. “Так, Ангели сидять на престолі — цим підкреслюється їх царствене й панівне положення, — писав Й.Волоцький. — Священноподібні глави їх обведені кругами-вінцями, круг — це знак, що вказує на причину усіх і усяких — Бога. Як круг не має ні початку, ні кінця, так і Бог не має початку і безкінечний. А крила Ангелів на іконі засвідчують їх приналежність до світу вищого, спрямованість до небесного, легкості, рухливості й непричетності до земного. Скіпетр у їхніх руках свідчить, що Вони наділені владою й могутністю. Все це являє Божественну подобу — Царську й Ангельську. Бо все, що ми можемо сказати про Бога або зобразити на іконі, — все це не відповідає силі й величі Божества...” (Слово третє) (Волоцький, 1994, с. 134).

Важливо те, що у тлумаченні символіки Й.Волоцьким, — це не сприймається як настанова (наказ) художнику, а скоріше висвітлення уже сформованого на практиці “богослов'я у кольорі” і відповідних формах.

Уявлення про Трійцю склалися у багатьох давніх релігіях. Наприклад, у давньоєгипетській — Осіріс, Ісіда, Гор; давньоіндійській — Брахма, Вішну, Шива та ін. На думку дослідників, ці уявлення відображають факт існування моногамної сім'ї. Уявлення про троїстість божества відомі ще з епохи бронзи, неоліту та пізнішого часу.

Християнство наслідує ці уявлення разом з іншими елементами язичницької символіки (бл. IV ст.). Віра в Трійцю — центральне положення православно-го Символу віри. Основу свята Трійці становить уявлення про сходження Святого Духа на апостолів у 50-й день після Пасхи, відомий із новозавітної книги Діяння апостолів. Свято Трійці виникло наприкінці IV ст., коли 381 р. на церковному Соборі у Константинополі офіційно прийнято догмат про Трійцю. На Русі Трійця поєдналась із поширеним у слов'ян святом *семік*, увібрала обряди, по-

в'язані з шануванням духів рослинності. Звідси звичай прикрашати будинки (помешкання) зеленню, водити танок навколо берізки тощо. Цікаві дослідження історичного генезису символіки Святої Трійці здійснив А.Голан у праці “Міф і символ” (Голан, 1994).

Християнська символіка визначає зміст кольору. Білий колір, подібний до денного світа, яке змінює темряву ночі, є символом життя і знаком існування небесної сили, що перемагає смерть і зло; білий колір — символ чистоти, моральної невинності, символ джерела життя або Бога. Білизна — атрибут Діви Марії, оскільки вона, згідно з вченням церкви, уособлює фізичну і моральну чистоту. В білих шатах правили літургію священнослужителі, а новоохрещеним за приписом потрібно було впродовж восьми днів убиратися в білий одяг. Сяйво (золото), що сходить від нього, сприймалося самостійним кольором. Як і білий колір, воно нагадувало божественне світло. Ранньосередньовічні живописці небо зображали золотими фарбами. Водночас сяйво символічно пов'язували з ідеєю очищення стражданням, і воно стало знаком втілення подвигу християнського мученика.

Жовтий колір, починаючи з XII ст., тлумався символом зради. Так, Джотто зобразив Іуду в жовтому одязі. На фресці в капелі дель Арена у Падуї центральне місце композиції займає яскраво-жовтий плащ Іуди, що ніби крилами охопив фігуру Христа.

Червоний колір розглявся як “вогонь віри”, кров, пролита християнськими мучениками. У Спарті червоний колір означав воїнське достоїнство; полеглих воїнів ховали у пурпуровому савані.

Червоно-пурпуровий колір в християнському тлумаченні, — це строгість віри, а пурпурово-синій — чиста совість і спокій людини, яку не мучать гріховні думки і вчинки. Властиві червоному кольору сила і пристрасть перетворили його на символ насильства, тому цей колір приписували дияволу.

Рудий колір, утворений із червоного й чорного, вважався ознакою пекла (а також чорта). Руде волосся має Іуда на “Тайній вечері” Леонардо да Вінчі.

Синій колір властивий повітряному й морському океанам, нагадує про нескінченність, його пов'язували з небом і Христом; синій колір — символ спасіння. Діва Марія на троні як цариця небесна зображена у пурпуровій мантиї (символ божественного і царського достоїнства). Коли Діву Марію зображають як Матір — її мантия синього кольору.

У сучасному виданні “Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору” вперше вітчизняна мистецтвознавча наука фахово ознайомила з ґрунтовним аналізом кольору на матеріалі саме українського малярства. Видання вміщує понад 260 кольорових ілюстрацій, більшість яких репродукована вперше. Чотири розділи послідовно висвітлюють етапи суспільно-художнього розвитку: Київська Русь. Готика. Ренесанс. Бароко. Значна увага приділена аналізу символічної функції барв у іконі XI ст. Проблеми кольору розглянуто з історично-національних позицій. Ставлення до кольору кожен народ виробив на основі специфічних географічних умов, історико-суспільного розвитку, культурних традицій. У кожному регіоні України улюблені кольори простежуються у вишивках, килимах, кераміці, одязі, естетичних враженнях. Колір може бути показником духовної глибини культури, що першочергово стосується малярства. Народ надає перевагу чистим насиченим кольорам. Крім основної тріади кольорів — червоного, синього, жовтого, — існує інша, похідна від першої, яка вміщує оранжевий, зелений, фіолетовий кольори. Через колір повніше сприймається людина періоду Київської Русі та наступних століть зі всіма змінами історичних, політичних і культурних ситуацій (Овсійчук, 1996, с. 8, 451).

Безумовно, на сучасному етапі, коли відроджуються зруйновані святині, важливо розуміти, як власне сама церква трактує ікону. За Є.Трубецьким, “відстань — це перше враження, яке ми відчуваємо, коли оглядаємо давні храми. В цих строгих образах є щось таке, що повертає до себе й водночас відштовхує”. Сприйняття ікони вимагає звільнитися від “панування ситої плоти”, і доки ми не звільнимся від неї, ікона не промовлятиме до нас. Коли ж вона заговорить, то повідає нам “вищу радість — надбіологічний сенс життя” (Трубецької, 1991, с. 23).

Християнська релігійна традиція відтворює і транслює певний тип внутрішнього влаштування людини, її світосприйняття. Цьому підпорядковані просторові ритми хрестокупольного храму, які гармонійно узгоджувались із системою живописного оздоблення.

Важливу функцію у сприйнятті ікони, осмисленні її художньо-естетичної мови виконує перспектива. Дослідниками проаналізовано значення перспективи для художньої теорії і практики. Розглянуто особливості лінійної, прямої і зворотної перспективи (О.Вульф, 1907; О.Бакушинський, 1923, 1925; Б.Віппер, 1922; Е.Пановський, 1927; Л.Жегін, 1965; П.Флоренський, 1967; О.Лосев, 1978; Б.Успенський, 1987). Виявлено сукупність спеціальних перспективних прийомів у давньому, зокрема середньовічному живопису. Йдеться про особливу систему передачі просторових характеристик на двомірну площину зображення. Таку систему Б.Успенський характеризує як “систему зворотної перспективи”. В системі прямої перспективи суттєве враження, яке отримує глядач в заданий момент із заданої точки. А в системі зворотної перспективи несуттєві, наприклад, різноманітні розломи форм, їх спотворення, порівняно з тим, що можна бачити з однієї точки; проте особливо важливо передати враження від предмета, яке ми реально отримуємо, сприймаючи предмет з різних боків (Успенський, 1987, с. 155–157).

Зворотна перспектива створюється лініями, які розходяться вдалечінь, спорудами, предметами, кольором. За психологією сприйняття, швидше сприймаються яскраві тони і, навпаки, темнуваті кольори — менш активно. Різниця в інтенсивності й повноті сприйняття породжує ефект, згідно з яким яскравіші тони сприймаються ніби розташовані ближче, а приглушені — віддаленими. Живописець використовує цей ефект, коли подає задній план у стриманіших тонах, темнуватих, “приглушених” відстанню і, навпаки, предмети, які повинні сприйматися розташованими ближче, подає яскравіше.

Проблема зворотної перспективи історично викликає наукові дискусії. На відміну від прямої перспективи (у розробку якої значний внесок зробили митці доби Відродження), зворотна має точку сходження не в глибині простору і над предметом, а в просторі глядача і під предметом. Зворотна перспектива простежується в мистецтві античності, ранньовізантійських пам'яток, хоча використовувалася тоді непослідовно. Повсюдно зворотна перспектива простежується в XI—XII ст. Її актуалізацію визначають концептуально-світоглядні передумови.

Відомий теоретик мистецтва А.Грабар, розглядаючи особливості зворотної перспективи, звернувся до поглядів грецького філософа-платоніка Плотіна. Останній вважав за доцільне зображати не одичне явище, а ідею в його основі. Власне ідея, або прототип вважалась творчою думкою Бога. Генезу подібних тлумачень проаналізував В.Лазарев в “Історії візантійської естетики” (1947).

Світ земний у добу Середньовіччя вважався відображенням небесного, сутність якого відкривається людині лише у процесі внутрішнього осяяння. Предмет візантійського мистецтва єдиною не реальність як така, а світ божест-

венних сутностей. “Обернений” простір середньовічного зображення — це простір небесного світу, символ надчуттєвого духовного сприйняття, Всесвіт, побачений зсередини, — відображення середньовічного дуалізму. Феномен зворотної перспективи найпоширеніший у візантійському мистецтві й дотичних до нього культурах. Специфічні ознаки такого світогляду — відсутність руху, внутрішнє споглядання, звернення до себе.

Теорію зворотної перспективи ґрунтовно розробив П.Флоренський. Він довів, що перспектива виникає передусім у галузі ужиткового мистецтва, театральної техніки, загалом театрального мистецтва, яке використовувало живопис, підпорядковуючи його своїм завданням. Сутність зворотної перспективи проаналізовано на прикладі художнього досвіду античності, середньовіччя, творчості Джотто, Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Тінторетто, Рубенса, Веронезе, Дюрера та ін. У міркуваннях про перспективу, пряму чи зворотню, з одним або кількома центрами, Флоренський врахував символічні завдання живопису та інших образотворчих мистецтв, розглянув гносеологічні та культурологічні засади просторовості, аспекти фізики і геометрії, елементи художнього відображення світу залежно від певного стилю чи епохи, особливості художнього сприйняття (теоретико-пізнавальні, психологічні, фізіологічні, діяльність органів чуття). Цей аналіз методологічно важливий для сприйняття ікони та інших мистецтв (фреска, мозаїки тощо), які утворюють храмовий синтез (Флоренський, 2002, с. 297, 298).

Визначено основне завдання перспективи, а саме духовна активність, поштовх, який пробуджує увагу до реальності (Флоренський, 1996, с.17, 47–48). Стосовно ікони, тут кольорова перспектива перевернута: тло максимально яскраве і світлоносне; порівняно з ним одяг людей на першому плані темний, непримітний. Внаслідок цього активна світлоносність “тла” позбавляє його функції заднього плану і переносить на передній план: світле “тло” заповнює собою все, і саме це світло зумовлює головний зміст ікони. В іконі гармонійно поєднані онтологічні, гносеологічні, естетичні, моральні, богословські засади християнства.

Середньовічне храмове мистецтво цілеспрямовано впливає на глядача, до якого ніби промовляють предмети, зображені в зворотній перспективі. Віруюча людина у храмі оточена розписами, іконами, персонажі яких звернені тільки до неї. Виникає особлива енергетика духовності, що охоплює людину. Всі предмети ніби розгортаються до центра, який знаходиться перед іконою, до людини, котра молиться. Усім своїм змістом ікона прагне встановити духовний зв'язок з людиною, яка творить молитву.

Згідно з висновками П.Флоренського, зворотна перспектива найбільш відповідає діалектиці за повнотою й гнучкістю художніх смислів, образності, цінностей, властивостей, психічних функцій. Тут першочергове значення мають розвинена художня рефлексія, синергетичний діалог глядача (здатність сприйняття і розуміння) і художника (наявність художнього задуму і його творче втілення). Активна діяльність свідомості є умовою синтезу часу, простору, а відтак і мистецтва. Потрібно передусім виховувати активність глядача, розвивати синтетичну діяльність, вміння зіставляти часові параметри мистецького синтезу і особистісний художній досвід, поза якими значно ускладнюється цілісне прийняття мистецтва. Адже в мистецькій діяльності “синтез сприйняття є все, а окремі елементи самі по собі, — ніщо; завдання мистецтва власне і полягає в об'єднанні й взаємопідпорядкуванні окремих елементів з метою досягнення їх органічної цілісності; а тому деформація елементів в організованому цілому, іншими словами, *ілюзія*, є сама суть діяльності художника” (Флоренський,

2000, с. 31, 216, 261). Розкриття законів ілюзії становить основу психофізіологічного аналізу художнього твору (Преображенський, 1905, с. 46–50).

Середньовічному мистецтву властиві суттєві суперечності. Людина вважається обраною істотою, на яку сходять благодать, все в храмі, іконі, храмовому мистецькому синтезі спрямоване на неї, і водночас вона маленька частина надприродного Всесвіту, створеного її вірою і уявленнями.

Головну домінанту всіх релігій становить принцип рівності людини перед Богом, що особливо характерно для християнства. Ідея “життя за духом” пройшла крізь віки і майже не трансформувалась у християнській теології. Лише у середині ХХ ст. офіційна церква наважилась визнати сумісність тварного і духовного в людині, ідеального і матеріального, проте лише задля того, щоб утвердити традиційну ідею про примат духовного.


Вироблені християнством світоглядні засади, символіка відповідали основним догматам віри, і у такий спосіб сприяли утвердженню нової релігії, отже — нового змісту мистецтва й мистецького синтезу.



Розділ III

МИСТЕЦТВО XIV–ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVI ст.: МОТИВИ ГОТИКИ

3.1. Оборонне зодчество

 У XIII ст. Київська Русь була ослаблена тривалими міжкнязівськими усобицями, що призвели її до роздробленості та втрати могутності. Вона розпалася під ударами золотоординських завойовників. Найбільшого лиха зазнали землі Переяславщини, Придніпров'я, Чернігівщини. Лише Галицько-Волинське князівство постраждало менше, навіть зберігши відносну незалежність. Розорений Київ, залишаючись економічним і політичним центром Східної Європи, поступово втрачав організуючу й об'єднуючу роль. Митрополит 1300 р. залишив столицю, осівши у Москві.

Князі Галицько-Волинської землі відбудовували міста, споруджували нові оборонні пункти (наприклад, Львів). Однак це тривало недовго. З середини XIV ст. Галичина увійшла до складу Польщі, а Волинь — до Литви. З ослабленням Золотої Орди Переяславщину, Придніпров'я і Поділля захопила Литва. Буковина опинилася у складі Молдови, а Закарпаття загарбала Угорщина. Незважаючи на поділ земель, зв'язки між ними не припинялися. Тут боротьба набула іншого характеру. Із занепадом Галицько-Волинського князівства на українській території більше не створювалося важливих політичних об'єднань. Землі поступово ставали колоніальним придатком держав-завойовників, периферійною провінцією, а українська еліта асимілювалася з політичними системами і культурою поневолювачів. Литва розглядала завоювання як місію “збирання земель Русі”, приймаючи на певний час мову та релігію покороної землі. Польська окупація була тяжкою, землі захоплювали шляхта і Католицька церква. Міста часто віддавали на відкуп німецьким купцям, які встановлювали там магдебурзьке право, свою адміністрацію, перетворюючись у поліційний придаток Польщі.

Після об'єднання в одну державу Польщі та Литви за Люблінською унією 1569 р. перед загрозою Тевтонського ордену, що панував на балтійському узбережжі, та зростаючим впливом Московського царства, всі українські землі опинилися під владою Речі Посполитої. Спроби звільнення України з-під чужоземного панування позитивних наслідків не мали. Вона була оточена державами, які активно втручалися в її справи: з півночі — Москва, з півдня — Кримське ханство й Оттоманська імперія та безпосередні агресори — Польща і Литва. Українські землі надовго стали постачальниками зерна, а народ опинився у кріпацтві. Промисловість перебувала у стані застою. В суспільстві поширювалися зростаючі диспропорції. Основну проблему становило збереження культури, мови, традицій українського народу. Гостре суперництво з католицькою Польщею часто зумовлювало культурну та релігійну війни. В Україні православ'я залишалося синонімом культури і виявом національної самобутності. В Києві у 1458 р. було відновлено митрополію, яка порвала церковні зв'язки з

Москвою. Однак покровительство над церквою здійснював польський король — верховна сила, ворожа православ'ю. Це негативно позначилося на моральному стані церкви. Українська знать все більше полонізувалася, проте поступово і в Україні пробуджувалося суспільно-громадське життя. Поборниками православ'я і захисниками культури стали братства, які об'єднували демократичні верстви суспільства. За підтримки братств поширилось книгодрукування, повсюдно відкривались школи, що позитивно відбивалося на політичному пробудженні народу. В Придніпров'ї з'явилася потужна захисна сила — козацтво. Воно сприймалося як оборона не лише від турецько-татарських нападів, а й від національно-релігійного і суспільно-економічного гноблення польської шляхти.

Мистецтво розвивалося у складних і несприятливих обставинах. Починаючи з XIV ст., воно пройшло шлях від Середньовіччя до Ренесансу і досягло високих здобутків у різних сферах творчої діяльності. В цей період зароджувались нові народнопоетичні жанри — історичні пісні та думи — героїчний епос України. Іван Франко вважав героїчний епос одним з найцінніших наших національних надбань і предметом національної гордості.

Зрушення в мистецтві пов'язане з піднесенням національної самосвідомості, зростанням патріотизму. Пам'ятними залишалися такі події, як перемога над Тевтонським орденом під Грюнвальдом 1410 р., тривалі гуситські війни (1419–1434), де брали участь українські селяни. Важливий чинник суспільного прогресу становила активізація ролі міст як осередків торгівлі й ремісництва. Більшість з них здобули впродовж XIV–XV ст. магдебурзьке право (Львів, Луцьк, Кременець, Житомир, Київ та ін.), яке дало їм низку привілеїв. У містах визрівали нові суспільні сили. Культурний рух, що зародився в Італії, захопив і Східну Європу. Культура України того часу також розвивалася під його дією. Одним з найважливіших стимулів культурного процвітання був антифеодальний і національно-визвольний рух.

Чимало українців, починаючи з другої половини XIV ст., навчалися в європейських університетах, зокрема Праги та Кракова. Деякі з них досягали європейської слави, наприклад, учений Юрій Котермак з Дрогобича, поет Павло Русин із Коросно, публіцист Станіслав Оріховський з Перемишля. Досягнення європейської культури поширювали в Україні приїжджі гуманісти, літератори, скульптори, архітектори.

Специфіку будівництва наприкінці XIII–початку XIV ст. визначила оборонна архітектура. Розвиток національного зодчества відбувався у складних умовах. Після золотоординської навали монументальне будівництво здійснювалося головню у західній частині Галицько-Волинського князівства. Насамперед там активно впроваджувалося містобудування, що невдовзі розгорнулося на всій території України. В ньому використовувалися традиції давньоруської архітектури, зберігалась її будівельна техніка і конструктивні прийоми, хоча у генеральні плани міст вносилися значні, а в деяких випадках і кардинальні зміни. При цьому головною вимогою залишалася їх обороноздатність. Місто складалося з фортеці (“дитинця”), що розміщалося на пагорбі або горі, та підзахисних населених ділянок, які формувалися біля підніжжя, — посадів і подолів. Така дво-частинна планувальна структура не зазнавала змін, бо за суттю відповідала соціальній диференціації міського населення: на горі мешкала феодальна аристократія, під горою — ремісники, торговці, нижчі прошарки населення. За розподільним принципом верхнього і нижнього Києва формувалися й інші міста, хоча їхні генеральні плани вирізнялися помітною індивідуалізацією. Так виглядали міста не лише на східних землях (Переяслав, Чернігів, Путивль та ін.), а й на західних (Галич, Перемишль, Львів).

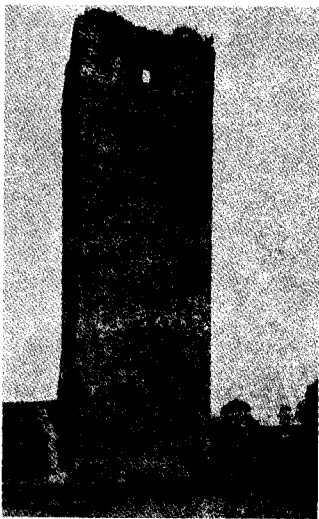
Давньоруські міста за розташуванням центру і мережі вулиць мали нерегулярне планування, що передусім зумовлювалося природними умовами. Ринкова площа здебільшого займала центральне місце міської території. В містах із самоуправлінням на головній площі почали з'являтися ратуші. За прикладом Кракова і Вроцлава у другій половині XIV ст. ратуші з'явилися також і в українських містах — Львові, Перемишлі, Кам'янці-Подільському. Ратуша з вежею визначала громадський центр міст.

Вулиці були насамперед важливими шляхами, тому часто найголовніші з них перетинали міста. Структура вулиць визначалась природними умовами, тому була нерегулярною. З опису Г. Боплана дізнаємося, що в першій половині XVII ст. більшість вулиць Києва, за винятком трьох достатньо гарних, мали вигляд неправильних, кривих провулків, подібних до лабіринта.

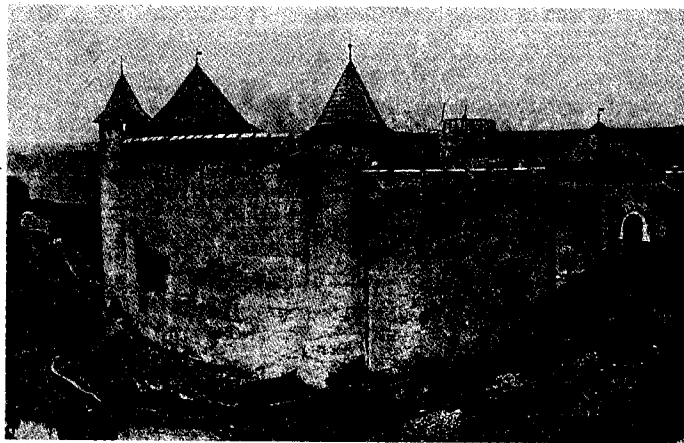
В Україні відновлювалися і будувалися міста, хоча нерівномірно. Крапці умови були на західних землях, де фортеці — резиденції магнатів — поступово переростали в міста, такі як Броди, Жовква, Бережани, Тернопіль, Олика, Шаргород та ін.

З активізацією ворожих агресій для українських міст важливою залишалася проблема оборони. Значна увага приділялася насамперед зміцненню стратегічно важливих міст. До їх оборонної системи входили фортеця і замок, в основі архітектури яких залишалися давні руські традиції, збагачені впливами Західної Європи.

Новий тип оборонних споруд — великі бойові башти — з'явився у XIII ст. на території західної Волині. Для тогочасних фортець такі башти становили основний центр оборони, їх специфіку зумовлювала поява нових видів зброї. Це вежі в селах Столп'є, Білавине, Спас, Чорнієве (тепер у Польщі), надбрамна вежа в Кременці, Кам'янці-Литовському. В XIV ст. значна кількість старих замків почала перебудовуватися або відбудовуватися з каменю і цегли, проте ще побутували і споруди з дерева (дерев'яні замки Києва, 1542; Вінниці, 1500; Житомира, 1544; Черкас, 1549), що пояснюється відсутністю міцніших будівельних матеріалів. Однак для надійного захисту від артилерії та могутніх стінобитних машин потрібні були не рів і частокіл, а високі товсті мури та



231. Вежа поблизу с. Столп'є (тепер — Польща). Кінець XIII ст.



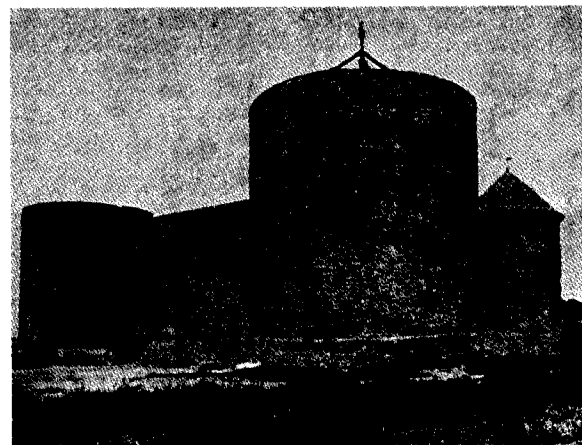
232. Хотин. Фортеця. XIII–XIV ст.

бойові башти. При спорудженні замків брали до уваги природні умови, пагорби, круті скелясті береги річок, острови, оточені водою, миси між річками. Рельєф місцевості впливав на їх розпланування, тому первісні кам'яні фортеці не вирізнялись регулярністю.

Територію замку оточував глибокий рів, який під час небезпеки заповнювали водою. Єдиним входом слугували в'їзні ворота, що будували крізь башту. Башту зводили високою і потужною, до неї підводився підйомний міст через рів. Окрім надбрамної, у ранніх замках було не більше двох веж, що розміщалися у найвідповідальніших місцях. Вежі мали круглу або квадратну форму і виступали поза мури, це давало змогу під час бою контролювати територію у значному радіусі. Вежі й мури нерідко завершувалися зубцями — мерлонами (Хотин, Луцьк, Судак). Пізніше стали з'являтися у верхніх частинах башт навислі галереї з люками, так звані машикулі, завдяки яким забезпечувався контроль за підніжжям. Ця важлива деталь оборонного замку простежується в європейській архітектурі під впливом Сходу в другій половині XII ст., в Україні її застосовано в XV ст. у Сутковецькій оборонній церкві, згодом — Круглій вежі Острозького замку, в мурах і вежах якого в кілька ярусів розміщалися ряди бійниць.

Внутрішній простір — дитинець — займали палаци князя, вищого духовного сановника, будинки бояр, храм, рублені кліті, так звані городні, де зберігалася майно, а під час нападу ворога знаходили притулок люди з близьких поселень. Над городнями прокладали обходи-бланкування, де розташовувалися оборонці замку під час небезпеки.

Могутні придністровські фортеці — Білгород-Дністровська та Хотин були найбільші в Україні. Їх спорудження започатковано наприкінці XIII—першій половині XIV ст., згодом вони розширялися й зміцнювалися. У цих спорудах зберігалися традиції руського оборонного зодчества, але простежуються й романо-готичні стильові риси. Хотин — фортеця нерегулярного трикутного планування, розміщена на правому, підвищеному березі Дністра. Вона має високі стіни і вежі заввишки 30–40 м — чотири прямокутні та дві круглі, що трохи виступають об'ємами за лінію мурів і майже рівні з ними за висотою. На мурах



233. Білгород-Дністровський. Фортеця. XIII—перша половина XIV ст. Перебудова 1438–1454.



234. Судак. Фортеця. 1345.

прокладено бойовий обхід у вигляді критих галерей. Перед південним муром з в'їзною брамою утворено глибокий рів, через який перекидався підйомний міст. Другий міст наводився в бік двору через рів довжиною 7 м. Тут внутрішній простір був розділений на дві частини: підгороддя, або військовий двір і дитинець — внутрішній княжий двір. У першому розміщалися замкова каплиця, житловий корпус для гарнізону та колодязь, у другому — палац. В архітектурі двоповерхового палацу і каплиці, прорізах вікон і порталах, декорованих білокам'яною різьбою, помітні готичні стильові ознаки.

Хотинська фортеця зазнала двох серйозних перебудов: наприкінці XV ст. і в 40-х роках XVI ст., внаслідок чого стала повним архітектурно-художнім комплексом, збереженим дотепер.

Білгород-Дністровське укріплення з 26 баштами розташоване на високому пагорбі правого берега Дністровського лиману і вирізняється суворою простотою, могутністю мурів. Значну розбудову та зміцнення цитаделі здійснювали впродовж XV—XVI ст. молдавські господарі, пізніше турки її вдосконалювали і реконструювали відповідно до нової наступальної техніки.

Фортецю Судак у Криму збудували 1345 р. генуезці на високій, неприступній з моря скелі. Генуезькі купці, конкуренти Венеції, впродовж XIV—XV ст. володіли частиною узбережжя Криму. Оборонний комплекс фортеці (нині має назву Генуезької) становили стіни, завтовшки до 2 м і заввишки 8–10 м, та прямокутні, вдвоє вищі від стін башти, завершені зубчастим парапетом. Перед стінами — глибокий рів. Цитадель (дитинець) зведена на вершині скелі й за оборонною міццю була найнеприступнішою. Її середня башта прикрашена подвійним аркатурним фризом, що, по суті, становить єдину художню деталь у всьому ансамблі.

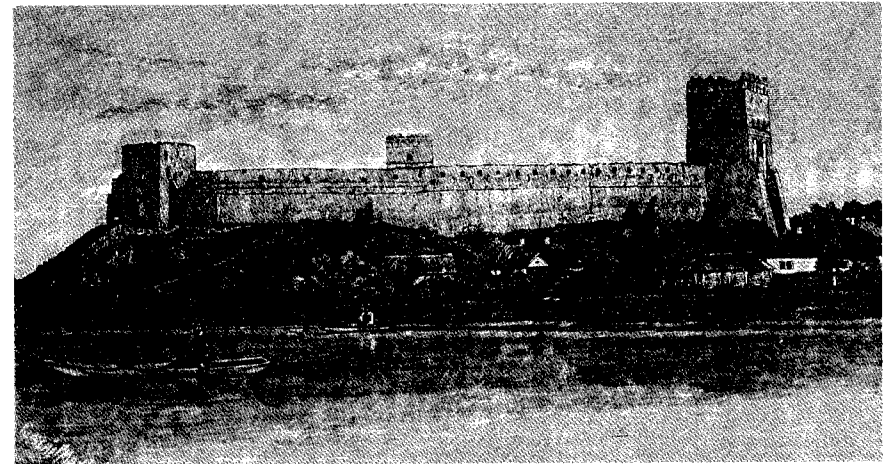
Замок у Луцьку збудував князь Любарт Гедимінович у XIV ст. на місці дерев'яного. Він був найбільшим на Волині, мав вигляд поширених тоді романських фортець з елементами готики: у плані нерегулярний трикутник, обмежений високими 12-метровими стінами з трьома баштами. Міць стін і башт, що завершуються зубцями-мерлонами, посилювалась контрфорсами. Надбрамна та Стирова (Свидригайлова) башти були триярусними і мали однакову висоту — 27 м. Первісна висота третьої (Владичої) башти невідома, нині вона має 14 м. Їх прикрашали аркатурні пояси і поребрик, ніші та прорізи отворів, — півциркульні на Надбрамній та квадратні на Стировій. Бійниці пронизували увесь масив у два, а подекуди і в три ряди. На території дитинця стояли церква Івана Богослова, княжий палац, владичий дім, уздовж стін — рублені кліті (городні), над якими тяглися обходи-бланкування, а також приміщення для війська, зброярні тощо.

Під час великих будівельних робіт у середині XVI ст. на вежах, що отримали плоский верх, з'явилися ренесансні декоративні аттики й обрамування вікон, проте брама і портал залишилися готичними.

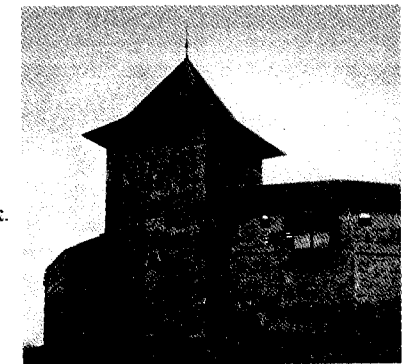
Хоча Луцький замок будував литовський князь, але основу споруди становить руська будівельна система, яка прийнялася в усій литовській державі.

Близькими до Луцького були замки Кременця і Бучача. Кременецька твердиня мала три вежі. Проїзд двоюрисної надбрамної вежі — арочний готичний, але лиштви вікон, виконані в стилі ренесансу, очевидно, з'явилися в XVI ст. за часів опікунства замком королеви Бони. Масивні, понад 10 оборонні стіни завершували зубці-мерлони та вузькі бійниці.

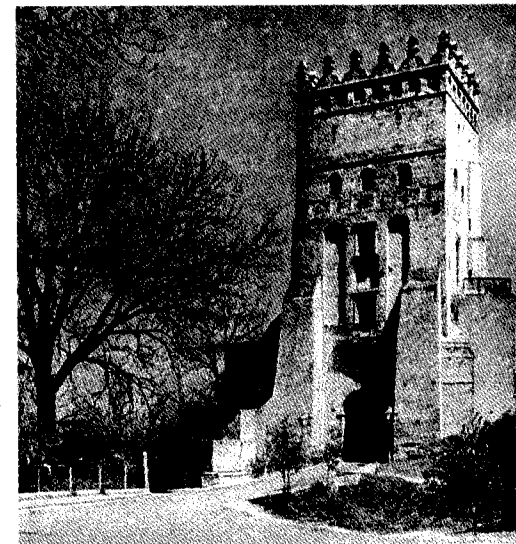
У XV ст. замок в Острозі почали перебудовувати з дерев'яного на кам'яний, зберігаючи давнє нерегулярне планування. Комплекс споруд, що поступово створився, об'єднував найстарішу частину замку: квадратну вежу з глу-



235. Великий замок князя Любарта Гедиміновича в Луцьку. XIV–XVI ст.



236. Луцьк. Замок. XIV–XVI ст. Владича вежа.



237. Луцьк. Замок. XIV–XVI ст. Надбрамна вежа.



238. Кременець. Замок. XV–XVI ст.

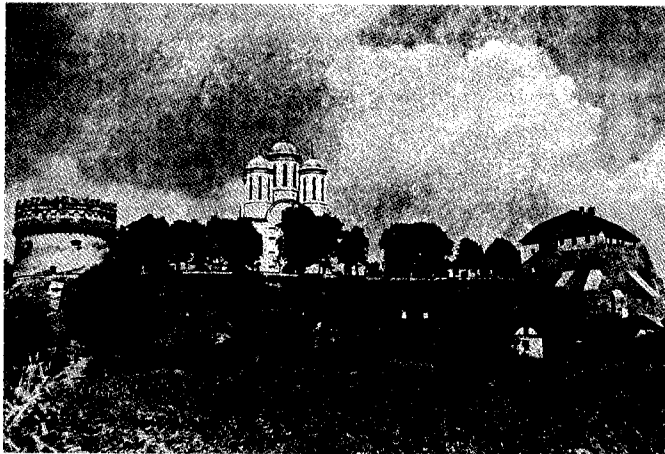
кими стінами, готичним порталом і густим рядом могутніх контрфорсів, Круглу, або Нову башту й укріплення міста, з яких збереглися Луцька і Татарська брами. Місто оточували три пояси укріплень.

Кругла башта раніше мала форму суворого моноліту. В ній вирішили декорувати лише завершення у вигляді глухої аркади півциркульних арок, що високою короною нависає на консолях-кронштейнах. Вирішення Луцької брами було складнішим. У ній відтворено мотив триумфального в'їзду, як у класичному зодстві. В конструктивні та декоративні форми брами внесені нові елементи, характерні для Відродження. Брамун завершив фігурний аттик, у блокам'яній різьбі якого є мотиви пальмет, волют і розеток. Острозький замок поступався могутністю оборонному комплексу Луцька, але вигідно вирізнявся стильовою єдністю.

Порівняно з Луцьком, в Острозі з глибшим розумінням засад ренесансного мистецтва оновлено середньовічні форми замку. В цьому була органічна потреба, оскільки Острог у другій половині XVI ст. славився як центр освіти, книгодрукування, діяльності видатних представників науки та культури і заслужено називався "волинськими Афінами".

З активізацією турецько-татарських нападів на Україну важливого стратегічного значення набувають землі південно-західного Поділля. Тут тривалий час не було надійного захисту від ворогів, населення використовувало з цією метою печери в басейнах Дністра та Смотрича. Згодом з'явилось чимало дрібних опорних пунктів, для будівництва яких використовувався місцевий будівельний матеріал — камінь. Найважливішою і найбільшою в тому краї стала Кам'янецька фортеця, в яку входили замок та міські укріплення. У ній використано винятково сприятливі природні умови, створені глибоким і достатньо широким річищем Смотрича. Місто, розташоване на невеликому плато, утвореному закутом річки, з'єднувалось із замком вузькою смугою скелі. На цьому перехийку ще наприкінці XV ст. збудовано міст, названий пізніше Турецьким після його реконструкції турками в другій половині XVII ст.

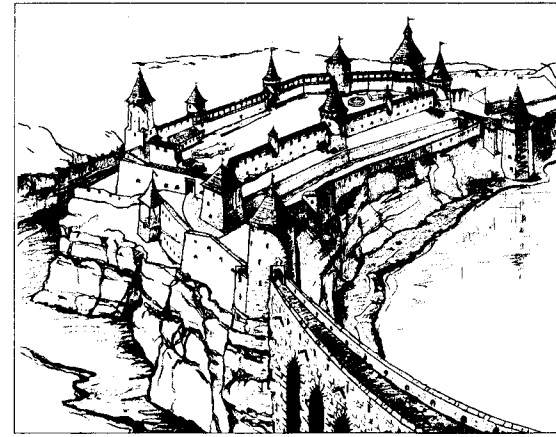
Місто Кам'янець і замок збудований ще в домонгольський період, нові укріплення з'явилися в 70-х роках XIV ст. Будівництво здійснювали князі Коріатовичі в давньоруських традиціях з використанням дерева як традиційного будівельного матеріалу. Наприкінці XV—першій половині XVI ст. замок поступово перебудовувався з повною заміною дерева на камінь. В описі 1544 р. він фігурує



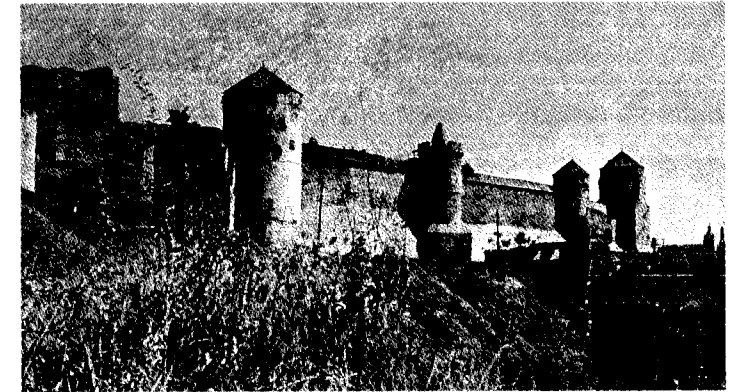
239. Острог. Замок. XIV—XVI ст.



240. Острог. Замок. XVI ст.
Дитинець. Кругла вежа.



241. Кам'янець-Подільський.
Комплекс Старого замку.
Малюнок С.Пламеницької.



242. Кам'янець-Подільський.
Фортеця-замок (вид з південного заходу).



243. Кам'янець-Подільський.
Фортеця-замок.
Руська брама. 1527.



244. Кам'янець-Подільський.
Фортеця-замок.
Польська брама.
1548-1561.



245. Кам'янець-Подільський.
Фортеця-замок.
Кушнірська башта.
XVI—XVIII ст.

вже як мурований. Перебудова і вдосконалення фортеці тривали до початку XVII ст. За масштабом робіт Кам'янець не мав аналогій в Україні. Тут працювали місцеві й іноземні будівничі, військові інженери: італійці Каміліус і Камеріно Рудольфіно, німець Іоб Претфус (його називали Іов Претвич), француз Теофіл Шомберг.

Військовий інженер Каміліус працював наприкінці XV—початку XVI ст. над зведенням нових башт, яких тоді було сім. Претфус у середині XVI ст. ще більше зміцнив фортецю, стіни якої стали вищі й товщі. Будуються нові башти, число яких досягає 11, з них найбільші — п'ятиярусні Папська (Кармалюкова), Ляцька, або Біла, Рожанка, Нова Східна та Нова Західна. Вони значно виступають за лінію мурів, а кутові Нова Східна і Нова Західна — майже повним об'ємом. Покриття башт шатрове, гонтове, три з них — Тенчинська, Лянцкоронська та Рожанка — мають оригінальне завершення у вигляді стрімких цегляних конусів, що здіймаються з-поза мерлоноподібного аттика.

За проектом Теофіла Шомберга на початку XVII ст. зі заходу замку звели Нову фортецю. Ця споруда різко відрізнялась від попередньої, оскільки становила новий тип фортифікації — бастионну систему, в якій основну роль виконували рови та вали. Під валами було приміщення для зберігання провіанту, боєприпасів, а також казарми.

В оборонний комплекс ще входили муровані круглі башти з боку фортеці, Міська брама та Вірменський бастион — з протилежного (вони захищали в'їзд на п'ятиарочний кам'яний міст), а також фортифікаційні споруди старого міста. Хоч місто й стояло на прямовисних кам'яних берегах, його оточували мури, що на заході та сході з'єднувалися з могутніми бастионами. Такими бастионами були Руська і Польська брами.

Будівництво Руської брами, головного в'їзду до міста з півдня, розпочалося 1527 р. До неї входили мури, вісім башт, бастиони, шлюзова система, якою регулювався рівень води у річці, — у випадку небезпеки вона ставала надійною охороною.

Польська брама, споруджена 1548–1561 рр., за аналогією з Руською, контролювала вхід у місто з півночі й також, окрім башт і мурів, мала складну гідротехнічну систему.

Продовженням Польської брами в системі укріплень була Кушнірська башта (її ще називали баштою Стефана Баторія), з західного боку до якої прибудований проїзд — Вітряну браму. В міських мурах розміщалися башти цехів: Гончарська, Кравецька, Різницька.

У величезному комплексі оборонних споруд не лише передбачалась утилітарна, а й естетична потреба, що засвідчує різьба на кам'яних у ренесансному стилі одвірках, чорно-білі орнаменти, виконані в техніці графіто, аркатурні фризи деяких башт і найповніше — гармонійна єдність усього ансамблю з докільям.

Про Кам'янець знали на Заході та Сході. Турецький мандрівник Евлія Челебі, який подорожував по Україні 1656 р., зазначав, що місту-фортеці Кам'янець немає рівних не тільки у володіннях польських, але, мабуть, і в чеських, а також в Шведській країні, державі Голландській та горах Німецьких. Міцність фортеці неодноразово випробовували вороги, але захопили її лише двічі: 1393 р. Вітовт штурмував її, скориставшись суперечками серед кам'янецької залози, а 1672 р. — турки завдяки перевазі свого війська (близько 300 тис. проти 5 тис. оборонців).

Замки Закарпаття, хоч і виникли на місцях давніх слов'янських городищ, за конструктивним видом тяжіють до зразків Західної Європи. При їх споруд-

женні, як і всіх романо-готичних споруд такого призначення, передусім брали до уваги стратегічно вигідні природні умови.

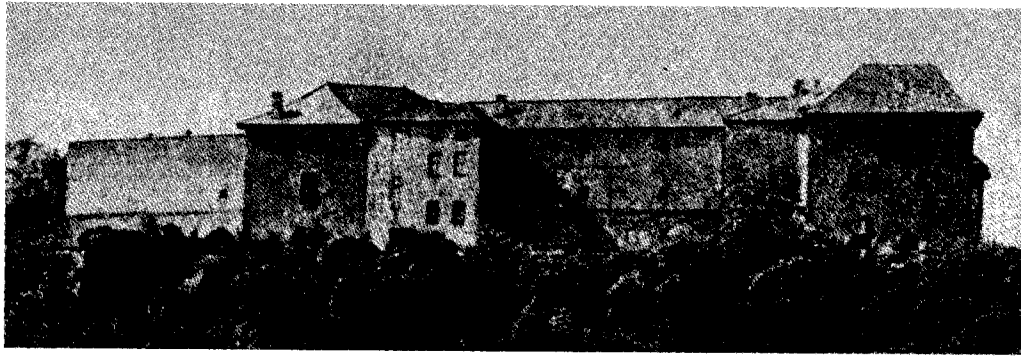
Невицький замок поблизу Ужгорода виник ще в XIII ст. Уперше він згадується на початку XIV ст. у зв'язку зі зміною власників, коли розпочалась його перебудова на камені. Ужгородський замок, на відміну від Невицького, що розміщувався на неприступній скелі, займав невисокий пагорб. Згадки про нього сягають давньоруських часів. Реконструкція твердині на основі новітніх теорій фортифікації була здійснена в XVI ст. Замок нагадував квадрат у плані, оточений з трьох боків глибоким ровом, з масивними стінами, по кутах — з ромбоподібними бастионами та могутніми присадкуватими баштами. Такі самі суворі форми мав палац — двоповерховий прямокутник із масивними квадратними баштами по кутах; мур з північного боку над кручею був одночасно стіною палацу.

Мукачівський і Хустський замки подібні розташуванням на високих пагорбах серед рівнини і водночас відмінні за історичним значенням. За художнім рівнем вони належали до найкращих серед подібних споруд в українському оборонному зодчестві.

Кам'яний замок у Мукачеві завдячує появою князя Федорові Коріатовичу, небожеві литовського князя Ольгерда. Князь залишив Поділля і проживав у Закарпатській Русі, де володів мукачівською домінією і васально залежав від угорського короля, свого союзника. Замок було зведено на верхній терасі зрізаного конуса-пагорба. Складався він з квадратної башти-донжона, оточеної квадратом стін із круглими вежами по кутах. Упродовж кількох століть замок, міняючи власників, змінював вигляд. Цей оборонний об'єкт — приклад постійного вдосконалення. Так, у XVI ст. було побудовано кільцевий бастион верхнього замку і чатову башту 14 м. На початку XVII ст. оборонна система містила вже 14 башт, поглиблено рів униз навколо пагорба, що наповнювався водою з Латориці. Всі чотири тераси замкової гори були забудовані, у тому числі нижній замок на другій терасі з двома бастионами, середній замок третьої тераси та верхній замок, де розташовувався триповерховий палац з аркадою-галереєю. Остання перебудова наприкінці XVII — початку XVIII ст. змінила попередній вигляд і визначила його нинішній вигляд.

В Україні низку найдавніших замків можна доповнити кількома твердинями, знищеними в XV ст. під час боротьби Польщі та Литви за Поділля. Це замки в Смотричі, Меджибожі, Скалі, Бакоті та ін. Для оборони пристосовувались численні монастирі, церкви, костьоли, синагоги. Навколо них у містах і селах зводили фортифікаційні споруди. Кам'яні храми обов'язково будували з урахуванням оборони, що відбилось на їх зовнішньому вигляді: масивні стіни з високо розміщеними вікнами нерідко завершувались бійницями, конхи подібні до башт, дзвіниці — це вежі з амбразурами. Вплив замків на формування оборонного комплексу монастирів незаперечний. Споруди з тривких матеріалів тут почали з'являтися в XV ст. Київський князь Семен Олелькович 1470 р. відбудував Києво-Печерську лавру, яка поступово стала могутньою фортецею. Такими самими фортецями були монастирі Унівський у Галичині (XV ст.), в Зимному на Волині (друга половина XV ст.), Межириччі (XV ст.), Дермані (XV ст.) та ін.

Монастир у Дермані займав стратегічно вигідне місце на невисокому пагорбі, в оточенні природних захисних перепон. Його оборонні стіни зміцнювались баштами по кутах, а надбрамна п'ятиярусна башта, прямокутна в плані і розрахована на кругову оборону, була центральним об'єктом. Її верхній ярус завершувався зубчастим парапетом і прикрашав аркатурний пояс зі стрілчастими

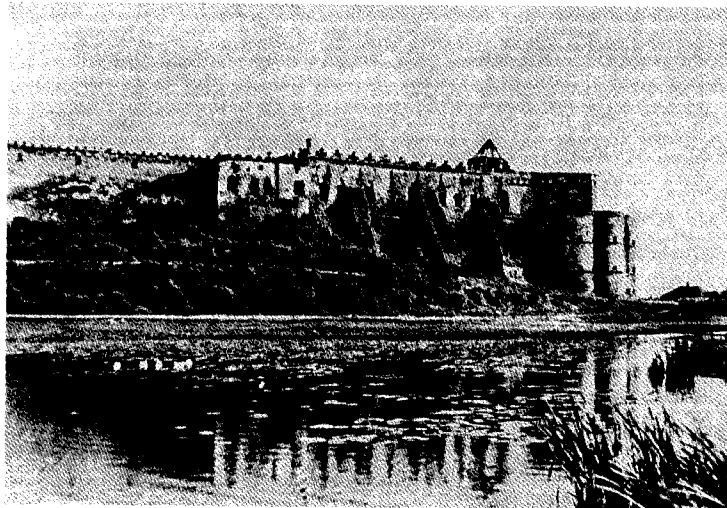


246. Ужгород. Замок-фортеця. Середина XIII-XVIII ст.



247. Мукачево.
Замок. XV-XVII ст.

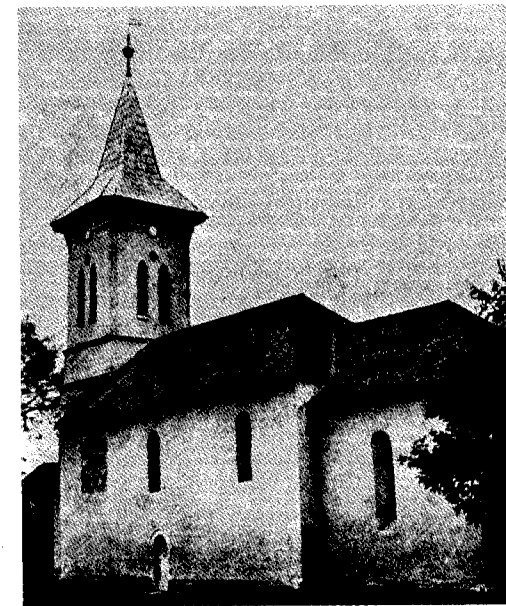
248. Меджибіж. Замок.
XIV-XVI ст.



249. Сутківці. Покровська церква.
XV-XVI ст.



250. Чесники. Михайлівська церква. XIV ст.



251. Берегово. Костел. XIII-XIX ст.



252. Львів. Вірменська церква. 1363.

арочками. Амбразури в мурах і стінах башт надавали ансамблю необхідного бойового характеру.

Окремі церкви часто споруджувались у вигляді бастіонів. Взірцем такої споруди є Покровська церква в Сутківцях (кінець XV—початок XVI ст.). Це хрестовинна в основі, двоповерхова споруда з центральним квадратним приміщенням, до якого примикають чотири апсиди у вигляді башт з кожного боку. Апсиди стягнуті вгорі фризом — машикулями на кронштейнах і завершені наметами, центр перекритий двосхилим дахом із ступінчастими фронтонами. Кожен поверх має ритмічно розташовані бійниці, пристосовані до оборони, перший поверх призначався під церкву. Західна апсида слугує водночас притвором і дзвіницею. Нові форми і нове пристосування церкви були вироблені на основі тривалого досвіду, в якому переплелися розвинений практицизм з кращими досягненнями оборонного зодчества Поділля (Хотин, Кам'янець, Меджибіж) і готично-ренесансними впливами Західної Європи. У цій споруді доцільність піднесена до художнього образу високого епічно-поетичного змісту.

До ранніх зразків оборонної церкви належить Богоявленська церква (XV ст.) в Острозі. Збудовано церкву на території замку, її північна стіна з бійницями повернена до міста, введена в оборонні мури. Західний і південний фасади споруди мають контрфорси. Подібна до неї монастирська Троїцька церква (XV ст.) у Межирічі, такого самого оборонного характеру були Успенська церква (1495) в Зимному, костюл Луцького замку (1545) та П'ятницька церква у Львові. Остання містилася за межами оборонних мурів, її гранчаста апсида, могутні мури з високо розміщеними вікнами, дзвіниця над притвором з бійницями (по дві з кожного боку) відповідали актуальним вимогам оборони.

Унікальними зразками оборонного призначення є дві тотожні за конструктивним вирішенням — тридільні муровані з гонтовим покриттям церкви: Михайлівська (XIV ст.) у с. Чесники Рогатинського району Івано-Франківської області та Різдва Богородиці (XV ст.) у с. Росохи Старосамбірського району на Львівщині. Масивний низ у них зміцнений могутніми контрфорсами і завершений шатровими перекриттями, причому середнє приміщення має два залими та пірамідалні верхи. Вони вирізняються доцільною простотою, злагодженістю пропорцій, гармонійністю композиційної організації мас.

Оборонний чинник в архітектурі був надзвичайно важливий. Йому підпорядковувалось усе, що будували в Україні впродовж XIV—першої половини XVII ст. Він накладав яскравий відбиток на архітектуру того часу, виражаючи атмосферу постійної тривоги, готовності до відсічі. Однак не лише оборонності належала формуюча риса в становленні українського національного зодчества. Процес його формування на величезній території — від Закарпаття до Наддніпрянщини — складний, тривалий і неоднаковий за змістом. Переслідуючи православ'я, Угорщина в Закарпатті, Польща в Галичині (а з середини XV ст. і на Поділлі) почали нав'язувати Україні католицизм, що супроводжувалось появою великої кількості латинських храмів.

Отже, європейське готичне мистецтво торкнулося Закарпаття, Галичини і певною мірою Волині. На Закарпатті будувались численні костели, скромні, суворі на вигляд, близькі до оборонних споруд. Це однефні храми, зміцнені контрфорсами, зі стрілчастими вікнами на південній стіні (з півночі зазвичай вікна відсутні) та профільованими порталами. Деякі з них мають із західного боку вежу (костели сіл Зміївка, Мужієве, Добросілля в районі Берегового, Виноградового, Хуста і с. Вишкове). Найбільший з-поміж них собор у м. Берегове, тринефний, з чудовим південним порталом і складним за рисунком нервюрним склепінням. У декоративному оформленні собору відчувається вплив пам'яток готики Східної Словаччини.

Найбільшими в Галичині готичними спорудами були костели у Львові та Дрогобичі — тринефні, чотиристовпні, з видовженими презбітеріями*, причому, на відміну від польських, тут нефи піднесені до однакової висоти, як і в українських храмах, а численні ступінчасті контрфорси виконують радше декоративну, ніж конструктивну роль.

Готика в українській архітектурі не мала значного поширення. Можливо, картина збіднена тому, що чимало пам'яток не зберегли первісних форм, а готичний Львів, насамперед середмістя, був знищений пожежами. Проте основна причина полягає в тому, що готика як стильова система, поширена свого часу в Західній Європі, припала з вагомих причин на період будівельного занепаду на землях України. Згодом розширення будівництва, зумовлене суспільно-культурним пробудженням, уже дотримувалось інших художніх принципів, антагоністичних готичі. Готичні елементи в українській архітектурі XIV—XV ст. присутні в багатьох пам'ятках оборонного призначення, в низці житлових будинків на площі Ринок у Львові та інших містах. Проте ці елементи мають підпорядковане значення.

Важливо простежити розвиток православного храму. Якщо умови для їх будівництва не були сприятливими на західних землях, зокрема в поневоленій турками Буковині, то на Волині та Наддніпрянщині склалися кращі обставини. Там творча думка розвивалася вільніше, чому сприяли культурні зв'язки з Росією та Білоруссю.

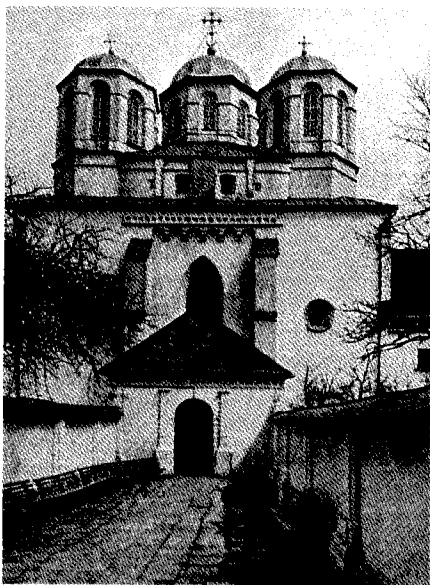
Тогочасне храмове будівництво не знало масштабних споруд, оскільки був вироблений спрощений вид храму невеликих розмірів зі скромним оформленням, але різноманітний за планом і об'ємно-просторовою композицією. З'явилося тридільне членування, тетраконхові однозальні храми та ротонди. У їх будівництві простежується зв'язок з давньоруським зодчеством. Як продовження традицій можна розглядати побудову в XIV ст. собору Іоанна Богослова в Луцьку і церкви св. Юра у Львові — тринефних храмів, які не збереглися. Церква св. Юра за стильовим характером споруди була близькою до іншої львівської пам'ятки — Вірменської церкви. Обидві вони споруджені одним майстром — Дорінгом з Вроцлава. У Вірменській церкві, незважаючи на дбайливо збережені елементи національного вірменського зодчества, помітні близькі риси з церквою св. Пантелеймона (XII ст.), що біля Галича. Це невеликих розмірів триапсидна, з чотирма опорними стовпами, одноверха споруда. Спершу її з трьох боків оточували галереї-аркади (частина їх залишилася з південного боку; до них веде ренесансний портал, створений у другій половині XVI ст.).

Під впливом Заходу на деяких пам'ятках кінця XIV—XV ст. помітний відхід від цілісної системи. Яскравий приклад цього — тринефні церкви Різдва Христового в Галичі та Різдва Богородиці в Рогатині, з хрестовинною об'ємно-просторовою композицією. В рогатинській церкві готичні стильові риси (нервюрне склепіння, контрфорси) поєднувалися з традиційними. Тут контрфорси нагадують пілястри і з'єднуються арками на рівні склепінь церкви.

Дальшим поєднанням культурних здобутків Сходу та Заходу є дві (про них уже згадувалося) монументальні споруди: замкова Богоявленська церква** в Острозі і подібна до неї монастирська Троїцька церква в Межирічі, збудовані,

* Презбітерія — хор, східна вівтарна частина храму в західно-християнських церквах.

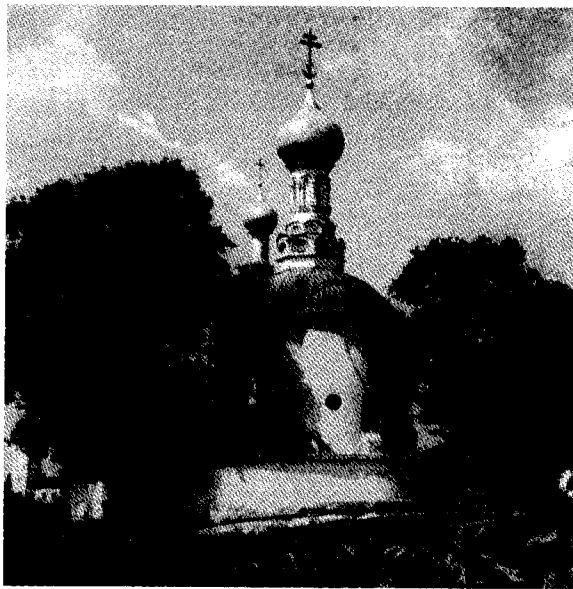
** З 1648 до 1880 р. церква стояла в руїнах. Наприкінці XIX ст. відбудована, під час відбудови втратила значну частину готичних рис. Найбільше старовини зберегла північна стіна — готичні віконця та бійниці. Під одним з вікон дата — 1521 р.



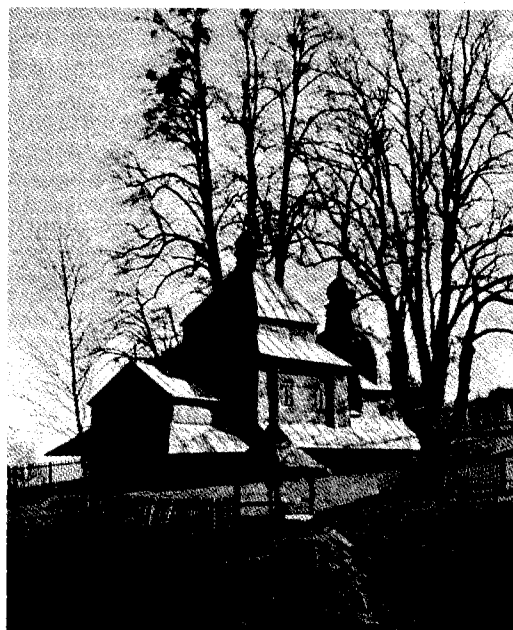
253. Межиріч. Троїцька церква.
XV ст.



255. Кам'янець-Подільський.
Петропавлівська церква. XV ст.



254. Володимир-Волинський. Церква св. Василя.
XIII—початок XIV ст.



256. Потелич. Церква св. Духа. 1502.

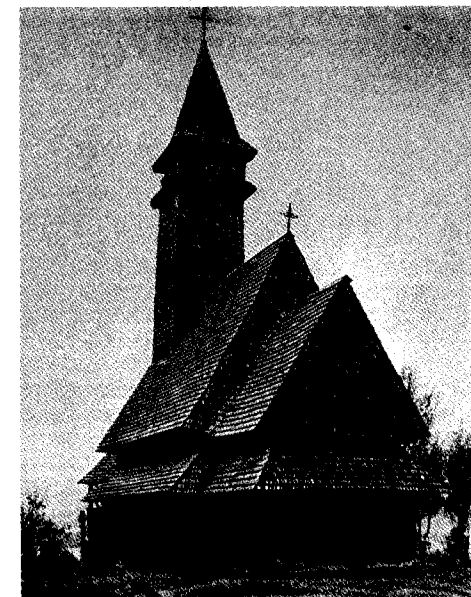
ймовірно, в один період (XV ст.). Готичними рисами позначені контрфорси, лиштви вікон, видовжені верхи, однак у конструктивній системі простежується яскраве продовження традицій давньоруської архітектури. Ці храми — хрестокупольні, чотиристовпні, триапсидні. Перекриття нефа і трансепта на фасадах виявляється закомарами; спорідненість із стародавньою Руссю засвідчує п'ятикупольне завершення. Уточнюють спорідненість декоративні ніші, які в один або кілька ярусів укривають площини стін і барабанів. Ніші творять аркатурний пояс; цей художній мотив залишився актуальним і для ренесансного періоду.

Побудова Острозького та Межиріцького храмів була одним із свідчень зростання національної свідомості українського народу, його прагнення до згуртованості, утвердження православ'я перед розгулом контрреформації. Для української архітектури — це час появи перших великомасштабних споруд високого художнього рівня. Звертання до готики тепер передусім пов'язується з питаннями оборони, а не з тектонічно-художніми засадами. Останні набули характеру принципового і перспективного: в храмах втілювався, зокрема в Богоявленській церкві, образ героїзованого піднесення.

Унікальними пам'ятками української архітектури є дві церкви-ротонди: св. Василя у Володимирі-Волинському і Горянська в Ужгороді. Хоч час спорудження їх відносять до кінця XIII—початку XIV ст., але є підстави вважати, що вони пов'язані з попереднім періодом розвитку. Це засвідчують два портали в церкві св. Василя, врізані в товщу стіни півциркульні в плані конхи, прорізи вузьких вікон у циліндричному об'ємі Горянської ротонди. Достеменно невідоме їх призначення: чи мавзолей-усипальниці, чи церкви-фортеці. Ймовірніше перше, бо в сценах поховання на іконах XV ст. зображені ротонди, подібні до Горянської. Обидві церкви відбивають характер романського мистецтва, і в подальшій практиці української архітектури такий вид споруд не поширювався.

Оригінальним явищем були триконхові храми, поширені в XV—XVI ст. на Поділлі, Буковині, частково в Галичині. Триконховий вид започаткований у монастирській церкві Хіландар на Афоні (кінець XIII ст.) і в зодчестві моравської школи Сербії (XIV ст.). Цей вид храму під впливом Сербії розвинувся і в Молдові (монастирські церкви в Путні, XV ст., Петреуці XV ст., Сучаві, початок XVI ст., та ін.). Триконхи були необхідні для збагачення культових відправ — бокові конхи призначались ченцям-хористам; крім того, вони поліпшували акустичне звучання.

В Україні така церква мала один неф, одну апсиду та дві конхи з півночі та півдня (Онуфріївська церква в с. Лаврові, XV ст.; Івано-Предтечинська, XVI ст. і Петропавлівська, XVI ст., у Кам'янці-Подільському). Триконхові церкви були безкупольні, за винятком лаврівської, і переважно тридільними. Тридільна церква, очевидно, є результатом народної творчості на основі використання



257. Середнє Водяне.
Миколаївська церква. 1428.

давніх ротонд, у яких з'явилися притвори й апсиди. В ній практицизм поєднаний з тонко продуманим відчуттям гармонії, бо споруду легко пристосовували до оборони й водночас вона відповідала потребам культу. Такий вид церкви відомий у мурованому та дерев'яному варіантах, споріднених між собою об'ємно-просторовою композицією конструктивними особливостями. Дерев'яні споруди — це невеликі парафіяльні церкви, що будували в селах та містечках народні майстри. Вирізнялися вони винятковим розмаїттям. Два однакові храми годі було знайти: тризрубні, одноверхі, зрідка двоверхі, а згодом найчастіше триверхі. В них провідна роль належить центральній частині, зовні вони часто оточувались піддашшям-опасанням.

Найстарішими тридільними дерев'яними храмами є одноверха (з квадратним верхом) церква св. Духа в с. Потеличі (1502) та собор Благовіщення в Ковелі (1505) з восьмигранним верхом. Такі дерев'яні церкви вирізнялись конструктивною особливістю — заломом, завдяки якому збільшувалася висота споруди. Суть його полягала в тому, що кліть-зруб перекривали пірамідальним верхом і, зрізуючи верхню частину цього верха, залишали його нижню частину основою для нового вищого зрубу.

Можливо, під впливом дерев'яних церков у XVI ст. з'являються тридільні муровані культові споруди, такі як однокупольна Троїцька (1521) в Зінькові на Поділлі і церква у с. Вишневці з оборонною вежею над притвором (не збереглася).

На Закарпатті дерев'яні тридільні церкви мають несиметричне завершення, оскільки над притвором у них підноситься висока вежа, як у готичних костелах.

Архітектура України мала своєрідні ознаки, зберігаючи в основі давні традиції, а під впливом історичних умов та культури Європи збагачуючись новими художньо-конструктивними елементами. За цей період вироблені види оборонних споруд-фортець та магнатських замків, що постійно вдосконалювалися внаслідок зміцнення стін і збільшення башт. Це будівництво вплинуло на спорудження мурованих церков та монастирів, оборонних міст і навіть сіл. З'явилися нові архітектурно-конструктивні вирішення у храмовій та цивільній архітектурі, що виявилися в наступному етапі — ренесансному.

3.2. Архітектурно-декоративна та статуарна пластика

Традиції візантійського мистецтва в українському культурно-мистецькому середовищі постійно модифікуються, адаптуючи романські форми переважно в оборонному та сакральному будівництві.

Розвиток готики як домінуючої після візантійського та романського стилів мистецької течії в Європі простежується у середині XII ст. Нові формальні й концептуальні стильові тенденції, започатковані у період будівництва кам'яних соборів на півночі Франції, поширилися до північних берегів Середземного моря, а в деяких регіонах проіснували до початку XVI ст. Готику в світовому контексті архітектурної логіки зведення кам'яної споруди можна зіставити лише з архітектурою давнього Єгипту. В готичній архітектурі домінують геометрія та рисунок, досконало вирішені проблеми синтезу мистецтв, гармонії пропорцій і краси споруди. Якщо у візантійській архітектурі декоративно-монументальні види мистецтва зосереджувались на декоруванні інтер'єрів храму, то у готиці інтер'єр ґрунтувався на зіставленні архітектурних форм; пластичні мистецтва, зокрема скульптура, винесені на зовнішні стіни храмів та інших будівель.

Стиль готики поширився у XIII–XV ст. на теренах Русі, де серед віруючих паралельно із традиційним православ'ям існував католицизм. Відповідно набу-



258. Києво-Печерська лавра. Богоматір з Антонієм і Феодосієм. Триптих. Бл. 1470.

ла розвитку й сакральна скульптура, яка поступово з'являється і в православних храмах. У регіонах, де православ'я склалося як єдина релігійна конфесія (Київ, Кам'янець-Подільський, Крим), сакральна скульптура розвивалася в стильових традиціях візантійського іконопису. Переважно використовувалися традиційні іконографічні мотиви. Їм були властиві духовність, величавість, своєрідний монументалізм стильового вирішення, незважаючи іноді на невеликий формат творів. Скульптурі того часу властиві такі самі стильові трансформації, як й іншим видам образотворчого мистецтва.

Визначною пам'яткою сюжетної пластики є оклад Галицького євангелія XIV ст. Давній майстер безумовно мав глибоке відчуття стилістики, розвинуте творче мислення, володів засобами художнього синтезу.

До київських пам'яток XV ст. належать два рельєфи зі зображенням Оранти. На замовлення князя Семена Олельковича 1470 р. виконано рельєф-триптих із зображенням Богородиці-Оранти й Антонія та Феодосія Печерських. Рельєф розміщувався на стінах апсиди собору, але під час будівельних робіт у 90-х роках XIX ст. його вмуровано в стіну великої Лаврської дзвіниці. В іншому рельєфі зображена тільки Оранта; іконографічно точно вмонтовано в архітектонічну рамку струнку постать Богородиці з молитовно піднятими руками. Моделювання рисунка легке, вирізняється життєвістю, гармонією, грацією (зберігається рельєф у музеї Печерського монастиря).

До цього виду пам'яток належать іконки, знайдені впродовж XIX–XX ст. у Херсонесі, зокрема архістратиг Михайл з донатором (XII ст.), Богоматір з дитиною (XII ст.), Благовіщення (XI–



259. Києво-Печерська лавра. Богоматір Оранта. XIII–XIV ст. Камінь-вапняк.



260. Успенський собор у Галичі. XII ст. Рельєф з драконом. Пісковик. Повторно рельєф використано як декоративний елемент в інтер'єрі Успенської церкви с. Кринос (1538).

XII ст.), св. Георгій і св. Дмитрій (XII ст.) та ін. Іконкам цього періоду притаманне професійне мистецьке виконання, що водночас засвідчує високі духовні цінності суспільства.

Архітектура в Україні XII–XIII ст. розвивалася в руслі романських форм, на які переважно орієнтована й архітектурно-декоративна пластика. Тут домінував площинний рельєф, реалізований на принципі поглибленого тла, що підкреслює площинність стіни споруди. Ці засади домінували ще XII ст. у скульптурах Галича, Чернігова, ймовірно, Холма. Готичні форми у XII ст. з'явилися в Галичі. Про будівництво Галича, який зазнав нищівної руйнації від татаро-монголів, засвідчують лише рідкісні збережені фрагменти. Йдеться про рельєф — зображення дракона із Успенської церкви XIII ст. у Галичі. При будівництві храму (закінчено 1538) використано матеріал зі зруйнованого Успенського собору, побудованого у XII ст. Блок каменя, на якому вирізьблено рельєф, вмуровано невисоко від підлоги в інтер'єрі храму. Реконструкцію Успенського собору XII ст. у Галичі здійснив археолог О. Тиц. Згідно з реконструкцією, первісним походженням рельєфу із драконом розглядається один із блоків завершення південного portalу храму. Саме цей портал становив типово готичну симетричну композицію, що вміщувала два антитетично (тобто у дзеркальному відображенні) закомпонованих драконів із хризмою (ранньохристиянська емблема Христа) в центрі. Ця горельєфна композиція не має нічого спільного з традиційною галицькою пластикою пророманського характеру. Композицію характеризує високий пластичний рівень, фігура дракона сповнена руху і ніби летить у повітрі, випускаючи із пащі полум'я; образ дракона втілює хижість і гостроту. Такі ознаки простежуються в тератологічних мотивах керамічних плиток з підлоги цього храму (Кривавич, 1982).

Землі Галицько-Волинського князівства у XIV ст. захопили Польща й Угорщина. Відтак паралельно з існуючим православ'ям впроваджувався латинський обряд, здійснювалося будівництво відповідних цій конфесії сакральних готичних споруд. Готичний стиль поширився на оборонно-замкове, міське адміністративне (ратуші) та житлове будівництво. Поступово формувалися міські готичні комплекси (Львів, Дрогобич, Самбір, Белз, Доброміль, Мукачеве, Ужгород та ін.). Готичних рис набули тодішні храми, наприклад, церква у Посаді Риботицькій, св. Юра у Львові (розібрана у XVIII ст.), замкова церква у с. Зимному поблизу Володимира-Волинського, замкова каплиця у Хотині тощо. Більшість тогочасних готичних міських ансамблів були побудовані з дерева. Внаслідок частих пожеж (зокрема, у Львові, 1527) вони перестали існувати, що також стосується готичної дерев'яної та кам'яної скульптури.

Збережені пам'ятки готичної скульптури були вилучені з архітектурного контексту, існуючи як окремі експонати станкового (переносного) характеру або фрагменти декору архітектурних споруд.

На відміну від періоду княжої Русі, коли для скульптури використовова-

лись здебільшого камінь-вапняк, пісковик, шифер, інколи мрамур, привезений із Півдня, переважав вапняк, підльвівський алебастр (ангідрид), кристалістий закарпатський мрамур, а також дерево, зазвичай левкашене*, поліхромоване, золочене.

Про скульптуру Галицько-Волинського князівства дізнаємося із літописних джерел. Галицький літопис згадує Авдія (Овдій; роки народження і смерті невідомі) — скульптора-різьбяр XIII ст., котрий працював у Холмі. Він прикрасив західний і південний фасади храму Іоанна Золотовушого чотириликими капітелями, які увінчували колони, що підтримували склепіння храму, виконав рельєфні зображення Спаса та Іоанна Золотовушого над порталами (1259). Різьблення пофарбоване і покрите позолотою. Давні традиції поліхромованої скульптури відомі в країнах Європи та в Україні. Поліхромованою була скульптура античності, рештки поліхромії збереглися на статуй Збруцького ідола. Унікальну скульптурну пам'ятку княжого Холма становила споруда світського характеру, або вежа, увінчана зображенням орла. Аналоги стилістичних якостей холмських пластик простежуються в архітектурно-скульптурних спорудах, виконаних майстрами із Галича на теренах Володимиро-Суздальської Русі, де трапляються елементи чотириликів капітелів, анімалістичні й інші мотиви.

Мабуть, найдавнішими скульптурами Галичини періоду польського володіння слід вважати два алебастри — зображення Богоматері з дитиною і страждаючого Христа. Обидві скульптури мають додаткові сюжетні рельєфні зображення на постаментах. Перша із них — так звана Яцкова Мадонна. Виконані обидві скульптури із матеріалу, який належить до геологічних шарів під назвою "руський мрамур" із місцевості поблизу с. Журавки на Львівщині. Статуетка Яцкової Мадонни складна за сакральною символікою. Це фронтальна, укоронована і пишно драпірована постать Богородиці, яка тримає на лівій руці маленького Ісуса в короні (у його руці — царське яблуко), правою рукою вона підтримує ніби оперте об неї розп'яття, де Христос розп'ятий на "Дереві Життя". Фігуру Христа зверху до низу обвиває змія. На голову змія на постаменті наступає ногою Богородиця. Внизу на постаменті — кінна постать св. Георгія, який списом пронизує змія. Перед св. Георгієм навколішки у молитовній позі — постать донатора, яку дослідник мистецтва



261. Яцкова Мадонна. Львів. XIV ст. Алебастр. Львів. Історичний музей.

* Левкас — (грец. λευκός — білий) — ґрунт під фарбування або позолоту на дерев'яних виробках; найчастіше порошокподібний крейдяний (рідше — алебастровий). В іконах або декоративній різьбі відполірованим багатошаровим левкасом покривали дерев'яну основу перед нанесенням на неї фарби.

М.Гембарович атрибував як короля Людовіка Угорського (1370–1382) (Mańkowski, 1974). Твір становить копію з привізного готичного зразка, виконану ремісником-аматором.

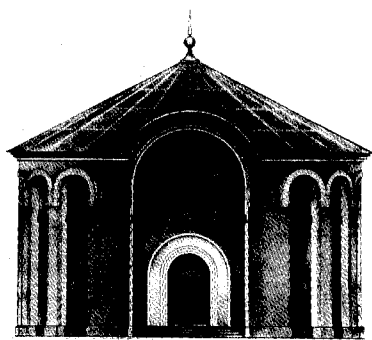
Назва скульптури “Яцкова Мадонна” пов’язана з особою домініканського місіонера Яцека Одровонжа, члена домініканського “жебракуючого” ордену братів-проповідників. Орден за дорученням Святого Престолу здійснював реалізацію місії поширення християнства у світі. Згідно з легендою, місіонер привіз цей твір із Києва.

У Києві в 20–30-х роках XIII ст. засновано домініканський монастир, організація якого приписується Яцеку Одровонжу. В XV–XVII ст. Яцек Одровонж був канонізований на святого, проголошений апостолом і засновником католицьких монастирів на Русі. Серед публікацій про св. Яцека, зокрема його перебування у Києві, найдавніше є “Житіє св. Яцека”, написане у XIV ст. домініканцем Станіславом. Воно оповідає, що “в році 1222 св. Яцек разом із своїми товаришами братом Гордином, братом Флоріаном, братом Бенедиктом прибув у Київ, де, поширюючи слово Боже і славлячи своїми чудесами, прийняв конвент (чин) Пресвятої Діви ордену домініканців. Там він пробув чотири роки і прийняв до ордену багатьох священнослужителів та кліриків. На початку п’ятого року повернувся до Кракова. Залишивши у Києві брата Гордина, прийшов у Гданськ, де, сіючи плодотворне слово Боже і творячи численні чуда, спонукав багатьох вступити до ордену, потім прийняв у цьому місті конвент братів домініканців та залишивши їм брата Бенедикта, повернувся із братом Флоріаном у Краків...” (Щавелева, 1984, с. 139–151).

Перебування домініканців у Києві припинив 1233 р. князь Володимир Рюрикович. Польський історик Ян Длугош писав, що руський князь вбачав у діяльності домініканців загрозу Православній церкві. Активізація місії домініканців досягла кульмінації після Кирила, коли 1233 р. назрів конфлікт між ревними монахами і державною владою. Рішучий крок київського князя Володимира Рюриковича зумовлений конфронтацією з чернігівським князем Михайлом Всеволодовичем, який тоді спільно з угорцями боровся за Галицько-Волинську землю проти Данила Галицького. Володимир Рюрикович виступив на стороні волинського князя, за допомогою якого 1233 р. Галич було відвойовано в угорців, котрі сприяли поширенню католицької віри на теренах Південно-Галицької Русі (Щавелева, 1984, с. 264).

Так закінчилася місія домініканців у Києві, яка тривала десять років і була частиною глобальної ідеї впровадження католицизму на Русі. Домінікани Яцека Одровонжа переїхали до Галича, де їх взяла під опіку Констанція — дружина князя Лева, потім до Львова, де завдяки її підтримці отримали у власність храм Іоанна Хрестителя й осіли напостійно до 1945 р.

Перебуваючи у Києві, Яцек Одровонж заснував монастир Діви Марії неподалік Десятинної церкви. Можливо, первісною спорудою монастиря слугувала ротонда. Датована ротонда XII-першою половиною XIII ст., тобто періодом перебування там Яцека Одровонжа, коли і побудовано латинський монастир (Раппопорт, 1982). Реконструкція ротонди виконана під керівництвом П. Толочка на основі архітектурно-археологічних досліджень Я.Боровського та П.Толочка (рисунок Л.Андрієвського та В.Буйновського). На те-



262. Київська ротонда.
XII–XIII ст.

рені розкопок 1975–1976 рр. (під керівництвом П.Толочка), знайдено кам’яний рельєф зі зображенням Богородиці з дитиною (Пуцко, 1981). Рельєф Богородиці з дитиною виконано за поширеним на Русі візантійським зразком. Однак пластика і техніка виконання рельєфа інспірована західною привізною пророманською моделлю, оскільки майже всі деталі, у тому числі зображення Богоматері й Ісуса Христа, не відповідають існуючим на той час у Києві зразкам візантійської іконографії. Натомість твір виконано із поширеного в регіоні Київщини каменю вапняку, що дає підстави вважати його роботою одного з київських скульпторів XIII ст.

Залишившись на терені Львова, домінікани стали власниками ікони, так званої Домініканської Мадонни, зображеної у короні. За переказом, Домініканську Мадонну князь Лев подарував домініканам. Обидві Мадонни — Домініканська і Яцкова — зберігаються в домініканському костелі м. Гданська (Польща).

На другому алебастроні зображені страждаючий Христос і П’єта — сумна постать Богородиці, яка тримає на колінах тіло щойно знятого з хреста Ісуса. Перед цією групою розміщена поколінна постать донатора, котрий гаряче молиться. Вся композиція зображає Святу Євхаристію, де кров витікає із рани Ісуса Христа у літургійну чашу, що підставляє ангел. Семантично зображено сцену жертвоприношення Христа — акт Спасіння. Кров Спасителя визначає сутність зображення. Чаша — традиційна літургійна посудина, з якою пов’язане Святе Причастя. Крім чаші, мистецьки виконаної у золоті або сріблі, священник у ритуалі Євхаристії використав ще два художньо оздоблені предмети — ложечку і дискос.

Акт Євхаристії найважливіший у літургії та християнській вірі. Літургійне використання чаші санкціоновано словами Ісуса Христа, виголошеними під час Тайної Вечері: “...27. узяв чашу, воздав хвалу і подав їм, кажучи: “Пийте з неї всі, 28, бо це кров моя Нового Завіту, яка за багатьох проливається на відпущення гріхів”. У трактуванні цієї теми чаша звичайно стоїть на столі, можливо буває зображеною в ореолі. Чаша, зокрема зі Святими Таїнствами, становить символ християнської віри, отже — Спасіння.

Скульптури із зображенням жертвоприношення Христа своєї крові поширені в готичному мистецтві. В сценах розп’яття Христа один або більше ангелів тримають чаші, куди стікає кров Христа (чаша може зображатися і біля хреста).

В скульптурі жертвоприношення Христа Спаситель зображений у терновій короні. Про це оповідає Євангеліє від Матвія: “...18. і, роздягнувши його, накинули на нього червоний плащ, 29. і, сплївши вінець з тернини поклали йому на

263. Рельєф із зображенням Богородиці з дитиною. Київ. XI ст. Фрагмент. Пам’ятку виявлено під час розкопок біля Десятинної церкви. Пластичне рішення орієнтоване на західні зразки.





264. Христос Страждаючий.
Львів. XIV ст. Алебастр.
Вид з двох сторін.
Львівська галерея мистецтв.



265. Христос Страждаючий.
П'єта і донатор.
Рельєф на постаменті.

голову, а тростину дали в праву руку. Потім припавши перед ним на коліна, глузували з нього, кажучи: “Радуйся царю юдейський”. Тростина виконує водночас роль берла (скіпетр) і палиці. Пурпурова червінь є кольором володарів, а також кольором крові. Тернова корона тут домінує. Пророк Ісайя у Старому Завіті прококував, що немає місця від підосви ніг до верхка голови цієї людини частинки тіла, позбавленої болю і страждання.

Над головою розп'ятого Пилат наказав прибити дошку із написом латинською, грецькою і юдейською мовами: “Ісус Назарянин, Цар Юдейський”.

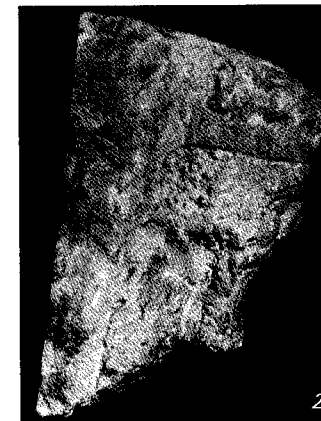
У період Середньовіччя, зокрема готики, тема Христових мук — Страстей, одна із центральних у теології, філософії, образотворчому мистецтві. До цієї теми також звертаються митці ренесансу, бароко, класицизму.

Зіставлення згаданих композицій із алебастру засвідчує, що це твори ймовірно однієї творчої майстерні, але двох різних майстрів. Автор страждаючого Христа, очевидно, сильніший як художник. У фігурі Христа привертає увагу тонке моделювання тканин, зокрема гіматія, що пластично звисає нижче його рук; з виразом обличчя гармонізує настроєвий рух голови. Особлива витонченість характеризує трифігурний рельєф на підставці статуї. Фігури Богоматері та донатора по діагоналі об'єднує в одну групу постать Христа, що лежить на колінах Богоматері. Всі три фігури далеко горельєфно винесені від тла і тому цілісно сприймаються як виразна просторова група.

До рідкісних пам'яток готичної архітектурно-декоративної пластики належить декілька відносно збережених уламків сакральної готичної споруди із с. Нижанковичі поблизу Добромиля Львівської області. Уламки використані для повторного декорування новозбудованого у цій місцевості храму XIX ст. Тут вмурована у стіну скульптурна “стопа” — опорник готичного склепіння. Опорник становить закомпоноване схематичне зображення біблійної сцени — Даниїл у левовій ямі. Сцена є ніби символ невиспної опіки Господа над людиною у хвилини небезпеки. Даниїл — один із чотирьох головних біблійних пророків (Даниїл, Єзекїїл, Ісайя, Єремія). За біблійною оповіддю, Даниїла ще молодим було захоплено у полон, коли Єру-



266. Сюжет “Даниїл у левовій ямі”. XV ст. Консоль готичного склепіння. Вапняк (с. Нижанковичі, Старосамбірський р-н). Музей Олеський замок на Львівщині.



267. Готична консоль. XV ст.
Зображення голови бородатого чоловіка у короні:
1 — фас; 2 — профіль.
Вапняк (с. Нижанковичі, Старосамбірський р-н).
Музей Олеський замок на Львівщині.

салим вперше завоював цар Навуходоносор (605 до н.е.). Даниїла, завдяки його винятковій мудрості, вмінню проникливо тлумачити сни, Навуходоносор підняв до становища винятково впливової особи імперії. Біблійна оповідь вміщує також апокрифічні елементи, зокрема сюжет про вкинення Даниїла до ями з голодними левами за непокору, невиконання розпорядження перського царя Дарія. Після семи днів цар повернувся, знайшов Даниїла живим та неушкодженим і увірував у силу Бога. Цей сюжет особливо популярний у багатьох літературних інтерпретаціях і готичному мистецтві.

Консоль з Даниїлом становить укладену на геральдичний манер онтологічну групу. Традиція таких умовних композицій поширена в період візантійського та романського стилів у капітелях в архітектурі, декоративних мотивах в ужитковому мистецтві, коли весь уклад зображення зумовлювався формою самого елемента, декором якого він має стати. Тут не виконують жодної ролі взаємні пропорції компонентів, їх відбір та індивідуальні характеристики. Композиція згаданої консолі вміщує величинні зіставлення голови Даниїла посередині та двох лев'ячих фігур з обох боків.

Скульптура зазнала різних механічних пошкоджень. Пізніше її було видобуто зі стіни (нині зберігається у музеї Олеський замок на Львівщині). Це твір майстра середньої професійної кваліфікації, проте глибокої чуттєвості та вродженого таланту. Зображення втілює якості, властиві народному мистецтву, риси загострення характеру й експресії, зокрема форму зачіски (пишне волосся) пророка Авакума митець переніс на Даниїла.

Якщо попередня готична консоль із Нижанковиччя втілювала ідею Божої опіки над людиною в хвилини нещастя, то іншу опорну консоль, де зображено літнього чоловіка у королівській короні, можна розглядати як дар мудрого володаря. У добу Середньовіччя народ у храмі просив Бога дати мудрого володаря. Тому людина із шляхетним, розумним, співчутливим обличчям зображена у короні — вінці володаря. Це не портрет конкретної особи, а передусім ідеальне обличчя, яке могло б викликати загальну довіру до себе: людина середнього віку, основною її домінантою є корона. Тобто особа, наділена здоро-

в'ям, мудрістю, силою, чесністю, благородством, з короною на голові і є бажаний ідеальний володар. Коли споглядати збоку на короновану голову-консоль, то вона ніби витягнута вперед, вдивляється у далечінь, шукаючи відповіді на хвилюючі питання.

Корона — головний чинник посвячення на царство, ритуалу накладання на голову вінка монарха, величання його вінченосним. Корона символізує Сонце, сонячні проміння, вогонь освітлення, красу, життя, смерть, безсмертя, історію, гідність, славу, амбіцію, гонор, репутацію, перемогу, нагороду, думу, піднесеність, успіх, монархію, імперію, королівство, почесність, велич, багатство, зверхність, могутність, гнів, поневолення, тиранію, пиху, відповідальність, мудрість, інтуїцію, досконалість, берло, коло, вінець, тобто символізує владу.

Семантика корони різноманітна. Темі коронації присвячена численна світова художня література, містична філософія, вірування. Філософія символіки корони суттєво позначилась на декоративному, образотворчому мистецтві, зокрема мистецтві золотарства.

Традиція повторного використання елементів зруйнованих пожежами й іншими видами стихійних руйнацій залишків житлових будинків або храмів, відома у Львові. У Львівській галереї мистецтв зберігається скульптурний фрагмент у вигляді протоми* лева. Виявлена протома на території стародавнього Львова, хоча її первісне знаходження, як і більшості інших фрагментів, не зафіксовано. Скульптура виконана із дем'янського вапняку. Протомою лева можна назвати її лише умовно, тому що зображена лише пропорційно велика голова, штучно поєднана із двома передніми й однією задньою лапами тварини при пластичній незавершеності тулуба. Фігура ніби втиснута у куточок і максимально його заповнює. Об'ємно вирішений горельєф, використаний як елемент муру, що забезпечує прилягання будівельних блоків до порталу, з'єднаних під прямим кутом. Голова лева значно приплюснута, що перекреслюється горизонтальним розрізом злегка розкритої пащі. При деякій пластичній недбайливості вирішення загального об'єму голови старанно виконані очі, ніздрі, паща. Це стосується і форми правої передньої лапи, в пластичності якої відчувається певне натуралістичне трактування окремих елементів. Передні лапи дещо відірвані від масиву тварини, яка ніби прагне стрибнути. Зверху голова лева вирішена рівною площадкою, яка переходить на гриву, утворюючи основу для верхнього архітектурного блоку.

Порівняння з аналогічними елементами в готичній архітектурі дає підстави для висновку, що перед нами — підпора готичної порталльної колони або порталльного стовпа, виконана у формі протоми лева. Такі порталльні архітектурні елементи у формі лев'ячих фігур або протом поширені у романській та готичній архітектурі до середини XIV ст.

Можливо, львівську "лев'ячу" підпору чи основу колони виконав місцевий скульптор. Безпосередність вирішення пластичних елементів засвідчує працю самодіяльного майстра. Протома лева наділена рисами хижої експресії та настрійності, властивих виконанню народної різьби по каменю.

Два цікаві архітектурно-скульптурні елементи XV ст. збереглися у Львові завдяки повторному використанню на будинках по вул. Руській, 4 та Староєврейській, 35. Готична скульптура Львова до пожежі 1527 р. була носієм типових декоративних компонентів, притаманних готичним середньоевропейським

* Протома — зображення передньої частини фігури тварини чи птаха, що використовується як орнаментальний елемент у скульптурі та ужитковому мистецтві.



268. Лев'яча основа готичної порталльної колони. Львів. XIV ст. Вапняк. Львівська галерея мистецтв.



269. Готичне завершення кам'яної водозливної ринви (так званого ригача). XV ст. Вапняк. Львів, вул. Руська, 4.



270. Опорник готичного склепіння у формі маскарона. Фас. Львів, вул. Староєврейська, 35.

містам того часу (Краків, Люблін, Братислава, Прага та ін.). Такими компонентами були портали, обрамлення вікон, декоративні вставки на стінах будинків, скульптурні закінчення водозливних ринв (так звані ригачі), які оформлялися у жанрі поширених фантастичних химер, драконів тощо. Прикладом є скульптурне завершення кам'яного водозливу, що має вигляд пащі лева (елемент повторного використання як реклама винного магазину; Львів, вул. Руська, 4). Очевидно, практичний власник якогось питного закладу вирішив змінити скульптурне завершення кам'яного водозливу на функцію торгової реклами. Він використав фрагмент орнаментованого архітектурного карнизу, до широкої пащі "ригача" вкомпонував кам'яне гроно винограду і, вмонтувавши це все разом, отримав мальовничу рекламно-декоративну вставку. Попереднє збереження цього об'єкта невідоме. Маскарон (маска лева) вражає експресією пластичності, майстерним вирішенням глибоких готичних перепадів форми, які надають йому виразності та демонічної сили химер. Збережений фрагмент засвідчує про високоякісну готичну скульптуру давнього Львова.

Використані в архітектурі Львова пізніші ренесансові декоративні маски XVI–XVII ст., порівняно зі згадуваним маскаронем (переробленим із "ригача"), не такі яскраві, а переважно видаються поверхневішими за пластичною.

Схожий на попередній маскарон, вмонтований на фасаді іншого львівського будинку по вул. Староєврейській, 35. Функціонально — це один із готичних консольних опорників, знайдений під час земельних робіт і вмонтований у стіну як елемент декору. Тут маскарон компактніший за пластичним вирішенням, проте менш виразний та експресивний. Маскарон погано зберігся, його загальний вигляд ушкоджений процесом загального вивітріння каменю, втратою окремих елементів, загальною "затертістю" форм. Однак пам'ятка важлива як типовий зразок оформлення львівських готичних споруд. Маскарони нагадують властиві ще романському періоду риси: випуклі очі, плоский ніс, підкреслені вилиці, тяжке підборіддя, розкрита паща.

Мистецька спадщина скульптури періоду готики збереглась в Україні у жалюгідних рештках. Витвори деяких скульпторів чи майстерень могли бути винищені зовсім або зберегтися у поодиноких примірниках і не як цілі твори, а лише фрагменти поодиноких статуй та композицій.

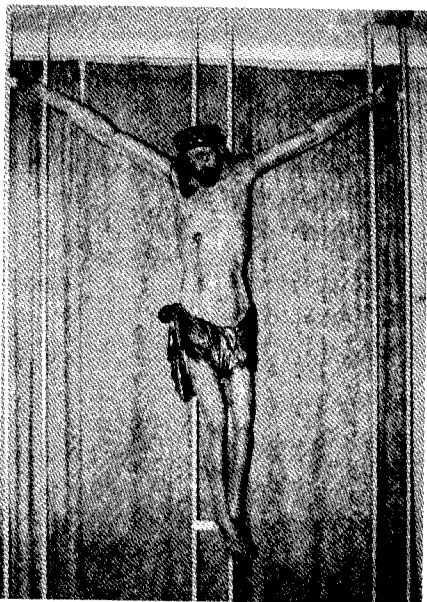


271. Голова юнака
(св. Гліб). Вапняк. XV ст.
Національний музей
у Львові.

Унікальною такого виду пам'яткою скульптури XV ст. є виконана у камені голова усміхненого юнака з колекції Національного музею у Львові. Походить вона із церкви с. Унів на Львівщині. Найвірогідніше це фрагмент двофігурної скульптурної композиції зі зображенням святих Бориса і Гліба. Скульптурні форми проглядаються ніби через серпанок, однак з великим поетичним чуттям переданий образ молодої, усміхненої людини — Гліба. Збереглася численна іконографія Бориса і Гліба, переважно парне зображення цих святих у фронтально стоячих позах або верхи на конях. Князів зображали у типових давньоукраїнських кожушаних шапках. Борис, звичайно, старший, із короткою чотиригранною борідкою, Гліб — молодий юнак з чарівним усміхненим обличчям без заросту. В такому іконографічному вирішенні зображений лише цей святий, тому щодо його ідентичності не може бути сумніву, оскільки образи святих особливо популярні. Пластично голова виконана надзвичайно талановитим скульптором — так схопити

сонячний настрій, образ уособленої невинності міг тільки глибоко творчо проникливий майстер (Крвавич, 1984).

Відносно добре збережене розп'яття із Жидачева, датоване XIV ст. Статуя розп'ятого на хресті Ісуса — твір типово готичний за стилевими якостями, проте ще зберігає прикмети романіки. Постаць Христа подана з особливим лаконізмом, анатомічна структура не деталізована, а вирішена широкими масивами,



272. Розп'яття із Жидачева. XIV ст.
Дерево, поліхромія, позолота.
Загальний вигляд. Музей
Олеський замок на Львівщині.

органічно побудованими на точних пропорційних співвідношеннях. У такий спосіб передано настрої величавості та глибина людської трагедії. Домінуючим смисловим центром розп'яття сприймається голова Христа, увінчана терновим вінком, що за орнаментальним поданням може нагадувати корону. Конструктивно вирізьблене обличчя виражає спокій, ніби ілюструє останні слова Христа: "Звершилось".

Близькою за характером і стилістикою до згаданого розп'яття є статуетка св. Анни (музей "Олеський замок"). Статуетка фронтально вирішена як фігура Ісуса Христа Воскреслого (з цієї колекції); тут широкими складками компонований одяг, лаконічно вирізьблені форми обличчя і рук. Уся статуя з молитовно складеними долонями сповнена зосередження і смутку. Її вирізняє лаконізм і настроєвість — це твір майстра, який талановито володіє технікою різьби по дереву.

Серед пам'яток цієї колекції особливу духовну енергетику, безпосередність, щирість і теплоту має зображення св. Анастасії. Незважаючи на відсутність деяких істотних



273

273. Св. Анна. XV ст. Дерево. Музей Олеський замок на Львівщині.



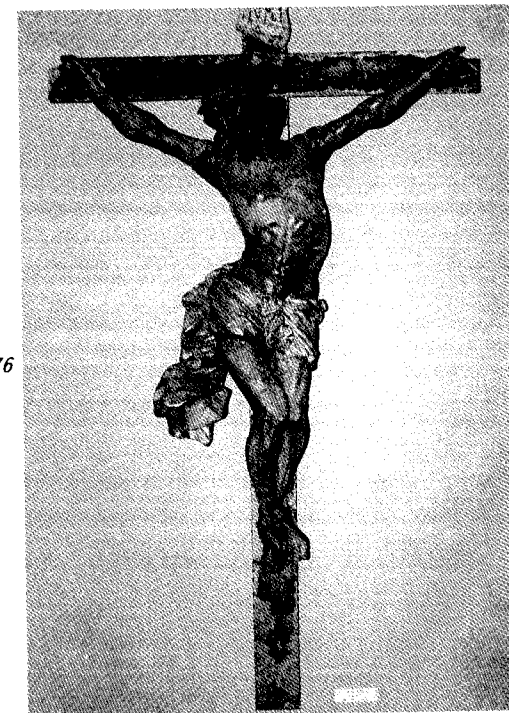
274

274. Ісус Христос. XV ст. Дерево. Музей Олеський замок на Львівщині.



275

275. Св. Анастасія. XV ст. Дерево. Музей Олеський замок на Львівщині.



276

276. Розп'яття. XV ст. Дерево. Музей Олеський замок на Львівщині.

елементів (кисті рук, стопи), властива статуї внутрішня глибока чуттєвість ніби із середини випромінюється назовні. Пластика сприймається як гармонійний і цілісний мистецький образ.

Тема страждань Спасителя, розвинута в європейській готиці, матиме творче продовження в період Ренесансу в Україні у малярстві та декоративному мистецтві.

В колекції Олеського замку зберігається ще одне готичне розп'яття XV ст., виконане із дерева (як і попереднє розп'яття із Жидачева). Це розп'яття у доброму стані, поліхромоване і золочене. Тіло Спасителя, зависле на хресті, сповнене збалансованого руху та динаміки, пов'язка на стегнах немов підхоплена вітром, відірвана від постаті Христа. Тут маємо приклад рідкісного трактування форми розвіяної драперії у готичному творі.

До речі, розвіяна драперія характерна для відомих високомистецьких розп'ять періоду рококо XVIII ст. Таку особливість зауважили деякі дослідники. Проте ця тема потребує певного пояснення.

Відомий німецький історик мистецтва XX ст. Ріхард Гаман, пояснюючи у двотомній "Історії мистецтв" еволюцію світових мистецьких стилів, стверджував, що кожна із стильових епох, якщо розглядати її у власних хронологічних межах, обов'язково вміщує три хронологічні етапи: архаїчний, класичний, бароковий. Після цього стильова семантика разом з періодом занепаду дає місце розвитку наступній системі. Те саме відбулося і з періодом готики. Цей стиль вийшов із романського і мав свій початок у XII ст., потім настав розквіт готики — XIII—початок XIV ст. і своєрідне готичне бароко — кінець XIV—XV ст., тобто період, коли у творчості готичних майстрів з'являються такі мотиви, як розвіяні драперії тощо (Namann, 1959). До такого кінцевого етапу розвитку готичної стильової системи і належить це рідкісне розп'яття із колекції музею Олеського замку.

Цікаві готичні скульптури знаходяться в колекції Львівської галереї мистецтв. Галерею мистецтв започаткувала переважно колекція сім'ї графів Любомирських, котрі заповіли її Львову. Предмети їхньої збірки, які потрапили до музею, зібрані виключно на теренах Галичини. Однак, під час надходження мистецьких пам'яток наприкінці XIX—початку XX ст. у музеї не здійснювались систематичні реєстрації. Відомості про численні предмети переважно обмежувались лише констатацією про їх походження з теренів Галичини.



277. Благовіщення. XV ст. Пісковик. Львівська галерея мистецтв.

Фундаментальну стильову готичну композицію тут становить достатньо велика за розміром (700x780) плоскорізьба у камені-вапняку — "Благовіщення" XV ст. Це одна із поширених у Середньовіччі тем, яка фіксує божественне начало Богочоловіка Ісуса Христа. Художній твір має високий мистецький і технічний рівень виконання. Для твору використано сірий, твердий (так званий густий) вапняк, тобто вапняк із нижніх шарів породи, що дало змогу різьбярєві досягти значної деталізації і технічної досконалості. Зображено дві особи — Богородиця й Архангел Гавриїл. Постаті виділені рельєфом і вирізняються винятково старанним виконанням рисунку і пластики. Архітектурне тло вирішене переважно у вертикальних лініях, що асоціюється з архітектурним готичним середовищем. На цьому тлі тонкий грайливий рисунок двох постатей сприймається особливо граціозно завдяки традиційно витонченим рухам, тонкій пластичності паперово-ломаних, сухуватих і м'яких тканин одягу, що розвіваються внизу під легким подувом вітру.

Інший твір також великого формату, де плоскорізьба виконана у закарпатському кристалічному мармурі, втілює сюжет "В'їзд до Єрусалима". Багатофігурна композиція (110 x 540) зображає Христа верхи на віслюкові. Випереджуючи натовп із учнів та міського люду, він в'їжджає у міську браму Єрусалима, збудовану в готичному стилі. Справа біля брами — дві постаті. Одна з мішком у лівій руці, очевидно, зображає апостола Іуду Іскаріота, чим передбачає розвиток подій, що відбудуться зі Спасителем, якого тепер вітають із криком "Осанна", а потім кричатимуть — "Розіпни".

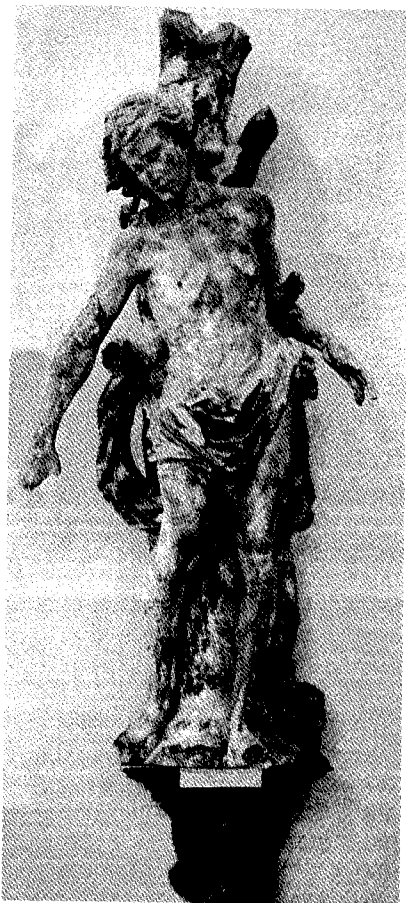
Мармур — матеріал делікатний і вимагає значного освітлення для адекватного сприйняття у музейному приміщенні (яке не завжди відповідає умовам огляду речей, виконаних із мармуру), особливо коли композиція твору має панорамний характер.

Третій твір — об'ємна фігура у поліхромованому дереві зображає св. Себастіана; молодий юнак із перепояскою на стегнах рухами рук і тіла реагує на випущені в нього стріли. Пластика фігури складна, водночас форми витончені, еластичні.

Зображення св. Себастіана рідкісне в українському мистецтві, зокрема скульптурі. Можливо, це єдиний зразок, хоча Себастіан — широко відомий святий і великомученик. Про життя цього святого відомостей мало, в його біографії відсутні чудо і надприродні дії. Згідно з легендою, Себастіан був військовим на



278. В'їзд до Єрусалиму. XV ст. Мармур. Музей Олеський замок на Львівщині.



279. Св. Себастьян. XV ст.
Дерево, поліхромія.
Львівська галерея мистецтв.

службі начальника варти імператора Діоклетіана (III ст.). Він таємно охрестився, про це дізналися тоді, коли двох його друзів — Марка і Маркелліна — було засуджено на смерть за віру. Себастьян став на їхній захист. Тоді віддали наказ знищити стрілами самого Себастьяна. Думаючи, що Себастьян мертвий, його залишили одного, але як виявилось, жодна із завданих ран не була смертельною. За однією із легенд, його вилікувала вдова Ірина, і Себастьян знову постав перед імператором як доказ своєї віри. Тоді його закатували. Тема згадуваної скульптури втілює момент мучеництва святого, який залишається живим (Холл, 1999).

Серед дрібних металопластикових художніх виробів упродовж історії розвинулось мистецтво виготовлення печаток з образно-сюжетним рельєфним вирішенням. Це також різновид дрібної вжиткової пластики. Історія зберегла для нас три печатки, виконані у стилі готики. Всі вони виявлені на теренах Галицько-Волинського князівства.

Найдавніша з них — печатка міської громади м. Львова з гербом князя Лева Даниловича (його іменем названо Львів). За композицією печатка має дві кругові зображувальні зони. В середині у готичному стилі зображено герб міста; тут стрільчаста готична брама завершена однією баштою з трьома бійницями і трьома мерлонами*. Край муру, що творить стрільчасту браму, прикрашений пластичним ролинним орнаментом; простір входу до брами заповнено профільним геральдичним зобра-

женням лева. Тло середини печатки і кругове завершення декоровано шнурковим орнаментом. Простір, на якому зображена башта з левом, вирішено у формі декоративно стилізованого зоряного неба. Завершується печатка кругом із латинським готичним декоративним написом, що переривається розетками і хрестиком посередині печатки зверху.

Друга печатка магістрату м. Львова, датована 1353 р., подібна за характером до першої, але високохудожніша. Центральне коло становить зображення брами із трьома баштами, кожна прикрашена мерлонами й однією бійницею. У двох проміжках, утворених на карнизі в'їздової брами, поміщено по одному мерлону, відповідно до тих, що декорують три башти; показана декоративна кладка міського муру, в якому пробита стрільчаста готична брама. Увесь простір брами займає зображення геральдичного лева, котрий ступає. Простір заповнений, як і в попередній печатці, зображенням стилізованого зоряного неба — у вигляді малих хрестиків. Такі самі прикрашення центрального і обрамлювального написного кола у вигляді шнуркового орнаменту; відсутні розетки між

* Мерлони — зубчасті завершення готичних міських оборонних мурів.

буквами, повторено зображення хреста у центрі зверху. Печатка скомпонована краще від попередньої, оскільки тут присутня градація рельєфності зображення архітектури міської брами, зоряного неба, фігури лева та напису. Перші сприймаються як своєрідне тло, а рисунок силуету самого контура стрільчастого отвору готичної брами, фігури лева і тексту напису з його шнурковими обрамленнями подано сильніше, товстішим рельєфом, що надає печатці більшої “повітряної” просторовості та художнього виразу.

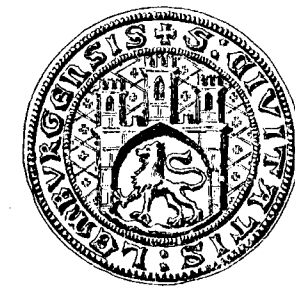
Третя печатка королівського зразка належить королеві Юрію Львовичу, що засвідчує латинський напис: “Печатка Пана Юрія, Короля Русі”. Тут простежується подібність із високохудожніми готичними печатками королів європейських країн Угорщини, Чехії, Німеччини, Польщі (XII—XIV ст.). На аверсі печатки зображена постать короля Юрія Львовича, який сидить “у маєстаті” (на престолі) з усіма королівськими регаліями, короною на голові та берлом у правій руці. В образі короля втілено володаря-мудреця. Тло престолу тут також становить зоряне небо. Тонка рельєфна градація центрального кола печатки виділяє фігуру короля, надаючи тендітнішого рельєфу елементів тла. Чіткістю рельєфу, якою виділена постать короля, вирішена і високорельєфна подача готичного напису, що обрамлює композицію печатки.

На реверсі печатки домінує зображення кінного вершника з гостроверхим шоломом на голові й трикутним щитом у лівій руці. На щиті зображений геральдичний лев. Вершник скаче на тлі зоряного неба. Як і на аверсі печатки, тут пластично рельєфно домінують постать вершника і напис. Високий мистецький рівень печатки відповідає алегоричній сутності особи, котрій печатка присвячена.

Під володарюванням короля Юрія Львовича (Юрія I) на початку XIV ст. знову об'єдналася Галицько-Волинська держава. Далекосяжність політики короля засвідчує те, що він домігся у Константинопольській патріархії дозволу на утворення окремої Галицької митрополії, яка стала символом державного суверенітету королівства, сприяла зміцненню його реальної незалежності (Ісаєвич, 2001). Юрій Львович прийняв королівський титул і почав називати себе “королем Русі, князем Лодомирії”. Оскільки Лодомирія — це Володимирія, Волинь, історичний центр якої — місто Володимир, то, цілком очевидно, в розумінні князя Руським королівством була Галицька земля — своєрідне ядро східнослов'янських земель.



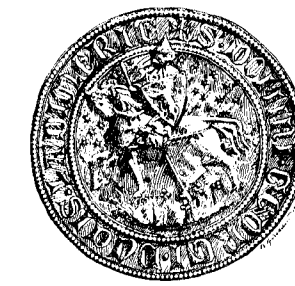
1



2



3



4

280. Дрібна ужиткова пластика:

- 1 — печатка міської громади м. Львова з гербом князя Лева Даниловича; 2 — печатка магістрату м. Львова. 1353;
- 3 — печатка князя Юрія Львовича. Аверс;
- 4 — печатка князя Юрія Львовича. Реверс.

3.3. Станкове та монументальне малярство

Трагедію Русі у художній формі розкрило “Слово о полку Ігоревім”. Розгром Києва 1169 р. Андрієм Боголюбським з метою пограбування й ослаблення політичної ролі заради піднесення Суздальщини став початком розмежування між землями України та нового міцного осередку — “великоросійського” Володимира, що згодом продовжили політичні діячі Москви (Полонська-Василенко, 1992, с. 178–179). Поступове роздрібнення ослабило Київську державу: з великої держави Володимира та Ярослава залишився лише Київ з пригородами. Великому князеві влада вже фактично не належала, бо він не мав ні війська, ні матеріальних можливостей, ні організованого правління, отже, й авторитету. Постійним лихом стали міжусобні війни князів та боротьба за володіння Києвом, у зв'язку з чим вони неодноразово зверталися за допомогою до половців. Друга половина XII—початок XIII ст. перепопнені щорічними спустошливими половецькими наскоками, що призвело до суцільного розорення південної частини Київщини. Перед вторгненням монголо-татарських орд Київ і Русь пережили дві події, які мали фатальне значення для їх долі. Першою був погром, вчинений смоленським князем Рюріком Ростиславовичем (1203). Місто було спалене, зруйновані Десятинна і Києво-Печерська церкви. Другою — битва на р. Калці (1223) з кочівниками. Вона була програна через незгодженість дій князів. Битва стала початком періоду “плачу і туги”, бо такої поразки Русь ще не знала. Втрати серйозно відбилися на військовому й економічному потенціалі, однак Київ 1240 р. війська Батия захопили лише після тривалої облоги. Міста Русі були знищені, пограбовані. Невідомий автор “Слова про загибель Руської землі”, ймовірно, киянин, оплакує, звертаючись до “світло світлой и украсно украшеної землі Руської”, втрати її красот.

Київ упродовж століття після татарського погрому відроджувався повільно. Постійні наскоки ординців знекровлювали місто і перешкоджали Галицько-Волинському князівству звільнити Київ. Він залишався важливим історичним, церковно-адміністративним та ідеологічним центром, хоча наприкінці XIII ст. митрополит Максим зі своїми прихильниками покинув місто і осів у Володимирі на Клязьмі. Київ і всю південну Русь у XIV ст. завоювала Литва. Київські князі, змінюючи один одного, не відіграли суттєвої ролі у долі рідної землі. Занепад князівсько-дружинного життя, еміграція боярської, патриціанської верхівки та вищої церковної ієрархії до Суздальщини тяжко відбилися на культурному житті Києва: слабшали елементи, які давали стимул для розвитку мистецтва, літератури, культури. Аналогічне становище спостерігалось на Чернігівщині (Полонська-Василенко, 1992, с. 191).

Інша ситуація склалася у Галицько-Волинському князівстві. Тут тривалий час точилася боротьба синів князя Романа за владу. В цю боротьбу були втягнені сусідні держави — Угорщина, Польща, Литва, Пруський орден хрестоносців, Австрія. Князь Данило навіть оволодів Києвом, але не осів у старій столиці. Битва під Ярославом 1245 р. завершила боротьбу Романовичів за спадщину та звільнила землю від чужинців. Але прийшла татарська навала. Князь Данило був визнаний ханським васалом. Європейська коаліція, очолена Папою Іннокентієм IV, виявилася безсилою проти татар і не виправдала сподівань Данила, коронованого в Дорогичині 1253 р. королем Галицько-Волинської держави. Для короля Данила найактуальнішим був би організований хрестовий похід проти орди. Проте такі військові сили він не зміг здолати. У мирний час Данило заснував нові міста (Данилів, Львів, Холм) і села. На будівництві працювало чимало різних майстрів. Держава ще процвітала за Лева — сина Данила та Володи-

мира — сина Василька, які зміцнювали свої землі, багато будували, розвивали культуру. Правління їх наступників також діяло активно. Сини Юрія I — Андрій і Лев були непоборним щитом від татар. На них закінчилася династія Данила. Син їхньої сестри Марії та Мазовецького князя, котрий прийняв православ'я й ім'я Юрій, був останнім з княжої родини. Боярська опозиція його отруїла 1340 р. Тоді “була збурена національна державність. На землі Галичини і Волині накинлись сусіди і розділили її поміж собою. Польща захопила Галичину” (Грушевський, 1993, с. 65).

За князювання Данила Галицького і Володимира Васильковича та їхніх нащадків споруджувалося чимало храмів, творилося ікон, хоча не засвідчено ансамблевих розписів. Тоді ж зміцнювалися тісні контакти з мистецтвом Західної Європи, які в подальшому не припинялися. В цей період було засновано чимало монастирів: у Придніпров'ї та чернігово-сіверських землях їх налічувалося близько 30, на Волині — понад 40, Поділлі — понад 10, Галичині — близько 50–60. Серед монастирів відомі такі, як львівські — Івана Предтечі, св. Юрія, св. Онуфрія та св. Михайла, а також Онуфрієвський у Лаврові, Верхратський, Крехівський, Унівський. Монастирі стали осередками освіти й іконописання.

В іконопису зберігалися давні традиції з їх визначальною ознакою — тісним зв'язком із монументальним живописом у техніці виконання та композиційному ладі — чіткість контуру, узагальнення цілісності.

Помітно проявилися зміни, закладені в іконографічній основі з виникненням нових сюжетів. У іконі збільшилася кількість дійових осіб, постаті зображувалися в русі, отже, розв'язувалася проблема розповідальності та динаміки, що призвело до емоційної заостреності у сюжетах і образах через ускладнення, насамперед, кольорового вирішення. Колористичне збагачення неминуче викликало зміни в живописній манері.

Житійні ікони. Нові сюжети переважно з'явилися у житійних іконах, що присвячувалися святому, життя якого розкривалося у дрібних сценах, частіше однакового розміру. Ці сцени-клейма не піддавалися канонічним вимогам — вони були результатом колективної творчості кількох поколінь іконописців. Оповідь у клеймах подібна до апокрифів із введенням реальних об'єктів, трагічних видовищ мук, сутичок зі звірями, що вирізнялися особливою поетичністю і барвистою декоративністю. Оповідальність не випадково посіла таке визначне місце в іконі кінця XIII–XVI ст. Вона зумовлена особливими історичними ситуаціями, в центрі яких виявлялася трагічна доля людини. Усвідомлення цього трагізму, а водночас і вартості людини, феномену її духовних і оцінка творчих можливостей високих моральних якостей та стійкості переконань як вищих позитивних якостей було виявом прогресивного розвитку культури, незважаючи на стан поневолення (а, можливо, певною мірою і завдяки йому). В цей час гостріше сприймалася втрата державності, принизлива покора поневолювачам, що після підтвердження ханом прав Данила Галицького на князівство яскраво виразив літописець: “О, зліша зла честь татарська!” (Грушевський, 1993, с. 65). І хоча в іконі цього періоду немає прямого відображення історичної дійсності, проте у ній — сподівання народу, суспільні, моральні та релігійні ідеали.

Дві житійні ікони розгорнутим змістом розкривають важливі прагнення епохи — це “Св.Микола” та “Борис і Гліб”. У першій широко охоплювалися людські цінності, підняті епохою на протипагу руїні та насильству, в другій — сподівання міцної князівської влади.

Образ святого Миколи рано з'явився у Русі, але його всенародній популярності також сприяло “Сказаніє” невідомого українського автора, в якому описане перенесення мощів св. Миколи з Мир Ликійських до м. Барі 1087 р.

Ця оповідь з'явилася в Україні 1090–1093 рр. і тоді ж укладена служба з акафістом, де перечислені чудеса в Барі та Україні. Україна була першою православною країною, яка святкувала перенесення мощів до латинської Італії (Полонська-Василенко, 1992, с. 142). З XI ст. і впродовж наступних століть в Україні існувала толеранція у релігійних питаннях. Лише в часи митрополитів-греків впроваджувалося вороже ставлення до латинства. Давня полемічна література, звернена проти латинян, майже вся вийшла з-під пера греків XI–XII ст. (Грушевський, 1993, с. 479). Однак Русь постійно підтримувала тісні контакти з латинським Заходом, у тому числі в сферах літератури і мистецтва. Навіть у Чехії дуже рано почали шанувати святих Бориса і Гліба, що засвідчує розвинутий обмін духовними цінностями між країнами (Полонська-Василенко, 1992, с. 143).

Збереглося кілька житійних ікон св.Миколи. Вони відносяться до кінця XIII–початку XIV ст.: “Микола Зарайський із житієм” (Москва, Третьяковська галерея), “Микола з житієм з Радружа” (Львів, Національний музей). Остання не має клейм вгорі як більшість галицьких житійних ікон (за незначним винятком). (Додаток 4, іл. 281).

Особливу увагу привертають дві ікони: “Микола із житієм” та “Борис і Гліб із житієм” (обидві в Третьяковській галереї), що походять із Коломни під Москвою і намальовані одним іконописцем з оточення митрополита Петра Ратенського під час його короткого перебування в Коломні. Відомо, що в оточенні митрополита були живописці з галицько-волинської землі та Києва, котрих він постійно запрошував, коли об'їжджав свої єпархії. Ці живописці, художньо оформлюючи храми Коломни, Москви і навіть Ярославля в період митрополитства Ратенського у 1308–1326 рр., переконливо збагачували візантійські традиції образно-стильовою системою, яка склалася на українських землях. У цій системі домінували архаїчні тенденції, що оформилися в іконопису домонгольського часу, з їх постійним звертанням до монументального мистецтва Києва. Саме такою архаїчністю позначені дві згадані ікони. В них розкривалася історична епоха, яка в такій широкій оповідальності більше в іконопису не з'являлася. Тут прозвучало ностальгічне звертання до Київської Русі (й не лише прославленням перших руських святих, зображених з несподіваною правдивістю), справляючи враження портретності. Стилістично ікона “Борис і Гліб із житієм” — продовження монументального історизму, початком якого була портретна галерея сім'ї Ярослава Мудрого у Софії Київській. Іконографія клейм ікони належить до XI ст., відповідаючи розгорнутою оповіддю “Сказання про Бориса і Гліба”. У житійних сценах, що не зазнали пізніших перемалювань, очевидний зв'язок з культурою давнього Києва: літературою, побутом, одягом, озброєнням, архітектурою. Певні сцени належать до унікальних шедеврів, які в іконопису більше не повторювалися: “Похорони князя Володимира”, “Повернення Бориса з походу”, “Вбивство Гліба”, “Битва Ярослава з Святополком”. (Додаток 4, іл. 282).

Середник перемальований у XVI ст. Первісно його тло було червоним. Постаці Бориса і Гліба близькі до фрескових. Значення цієї ікони полягає в епічному розкритті великої історичної епохи.

Крім житійної, в той час і тим самим художнім середовищем були створені ще дві ікони „Борис і Гліб”, що належать до виняткових шедеврів. Активізація цієї ікони зумовлена історичною ситуацією — вимогою консолідації ратних сил для звільнення рідної землі від поневолення. Тому в образах князів прославлено не мучеників, а мужніх лицарів, з підкресленням братньої дружби і згоди, єднання і порозуміння, що відповідало світським інтересам. Присутність в іконі

(зі збірки Російського музею, С.-Петербургу) витонченої елегантності та вольової зосередженості є вислідом духовної культури часу. Структурно нагадуючи ранній прототип (зі збірки Музею російського мистецтва, Київ), ікона „Борис і Гліб” монументальна у своїй основі, декоративна за кольоровим вирішенням — домінує червоний колір, гармонійно узгоджуючись з вишневим і синьо-блакитним. Дотримана рання стадія творення образів місцевих святих — ікони-портрета. Збережена індивідуалізація обличчя, де цілком життєво передані риси характерів, духовна наповненість, що виражає внутрішнє натхнення. (Додаток 4, іл. 283).

Ще поетичніше ця тема розкрита в іконі „Борис і Гліб на конях” (Третьяковська галерея, Москва), якій прямих аналогій не існує (хіба що кілька пізніших наслідувань). Два вершники з прапорцями мчать на конях, мов небесні ратники, котрі обороняють рідну землю. В іконі поетично виражена національно-патріотична ідея, в повному розумінні усвідомлена лише після руйнування Київської Русі. Очевидно, така ідея не могла походити від грецького духовенства, не схильного захоплювати релігійний націоналізм русів. Зауваження спрямоване проти невідповідного визначення часу створення ікони — середина XIV ст., коли митрополитичий престол був зайнятий греками (Лазарев, 1971, с. 11). Ця чудова ікона створена у першій чверті XIV ст. таки київськими майстрами. Вона унікальна за новим композиційним ладом і водночас не зовсім іконним характером. Тут відсутня прямолінійна символіка мучеництва, проте кольорова символіка, кольори одягу і коней — синій і червоний — визначали дійову стезю воїнів-князів, що диктувалася призначенням ікони: її просвітлено-очисною дією, перемогою світла над темрявою, дією краси, братолюбства, доброти. (Додаток 4, іл. 284).

Всі розглянуті ікони наче пронизані невидимим світлом. Це акцентується в колористичному піднесенні, що було вислідом нових візантійських містичних теорій, зокрема ісихазмів. Ісихазм — форма християнської мистики, духовного споглядання, породжена церковно-християнським середовищем на останньому етапі існування великої імперії (Бичков, 1991, с. 262–266). Проте на відміну від Візантії, мистецтво якої набувало підвищеної релігійності, в Україні ісихазм не мав характеру, відчуженого від насущних проблем, згодом активно долучився до політичного життя країни. Ісихазмські тенденції пронизували ікони, що приписуються митрополитові Петру Ратенському, зокрема, “Богородицю Петрівську” і “Спаса”, які водночас були виразом архаїчних традицій і несли готичні ремінісценції. (Додаток 4, іл. 285, 286). Тема печалі у “Богородиці Петрівській” невіддільна від світлої радості, підкресленій білими смужками і кольорами, що поглиблює її одухотвореність та сприяє діянно величавої краси. “Спас” — унікальна ікона великих розмірів, хоча зображення поплічне: суворе обличчя, щільна коричнувата карнація з рум'яненням, густі коричнуваті тіні, кіноварний колір окреслення носа і вуст, сплавлений живопис. Ікона спільними стильовими ознаками пов'язана з “Дорогобузькою Богородицею”. Цей стиль іконопису був перенесений до Москви (з переселенням із Коломни за митрополита Івана Калити) Петром Ратенським і став основою розвитку так званої Московської школи іконопису, бо тоді “Москва не виконувала скільки-небудь значної ролі. Вона була одним з численних міських поселень роздрібненої, поневоленої татарами Русі” (Лазарев, 1983, с. 81). Перші храми у Москві мали ікони, створені живописцями з оточення митрополита Петра Ратенського.

Ікона “Спас”, незважаючи на тісну прив'язаність до архаїчних традицій, внутрішнім динамізмом, могутньою волею у виразі обличчя, що перемагає ско-

рботу, об'ємним трактуванням, графічною чіткістю, чистотою кольору належить до новішого часу — початку XIV ст. Можливо, ікону намалював митрополит і призначив для свого надгробка.

Візантія і Західна Європа, зокрема Італія та Чехія, ще залишалися потужними джерелами художніх ідей. Однак Візантія стояла перед трагічною загибеллю — 29 травня 1453 р. турки-османи захопили Константинополь, і велика імперія перестала існувати. Але досягнення її культури продовжилися у мистецтві країн, з нею зв'язаних. Україна була в їх числі. Поширювалися також мистецькі досягнення з європейських країн, зокрема у Галичині. Якщо тут не прижився шлях, прокладений Джотто, який „перевів мистецтво живопису з грецького шляху на латинський, надавши йому сучасного характеру” (Ченніно Ченніні) (Арган, 1990, с. 166), то мистецтво Дуччо звучністю барв, поліфонічністю бачення, інтенсивністю відчуття краси та ще тісними зв'язками з Візантією було ближчим до розуміння, відгомонам якого є чорнофонна „Богоматір Одигітрія” (Картинна галерея, Львів). Порушення традицій в образі Богоматері торкнулося нововведенням в одязі, подібним до мадонн Дуччо, проте в образі Христа вони ретельно збережені. Таке роздвоєння, можливо, пояснюється ослабленням візантійських впливів і активізацію романських та готичних джерел. (Додаток 4, іл. 287).

Київський Псалтир. Київ старанніше дотримувався візантинізму, і цей творчий процес живили контакти з Константинополем та Афоном. Ознакою цього стану є мініатюрна ілюмінація Київського Псалтиря (Публічна бібліотека ім. М.Є. Салтикова-Щедрина, С.-Петербург). Цей геніальний твір розкрив рівень мистецької культури Києва і широких теренів українських земель, бо його художній відгук відчувався й у Галичині. Книгу, „описану в граді Києві”, прикрашає 303 ілюстрації. Псалтир — ілюстрована історія єврейського народу, котрий жив за часів царя Давида та після його правління. Точніше, це не хроніка, а поетичний твір. Тут змальовані сцени зі Старого Завіту, а також, згідно з його пророчим характером, — з Нового Завіту. Євангельських тем небагато: декілька Богородичних сцен („Введення у храм”, „Зустріч Марії з Єлизаветою”, „Богородиця Одигітрія”, всі, за винятком „Стрітіння”, дванадцять) свята. (Додаток 4, іл. 288). Найбільше старозавітних, присвячених історії церкви. Мініатюри вільно розташовані на полях, естетично доповнюють монолітні текстові блоки спільно із заставками й ініціалами. Ілюстрували рукопис два видатні київські художники, які блискуче володіли малюнком і високим артистизмом живописної манери. Їх палітра надзвичайно багата, вміщувала червоний, рожевий, фіолетовий, бузковий, оранжевий, оливковий, зелений, синій, блакитний, білий, сірий і чорний кольори. Сірим і чорним, до речі, намальовані лише пекельні сили, чорти й отвори печер. Усі локальні кольори покриті асистом — золотими паралельними лініями. Підбір хроматичних елементів здійснювався відповідно до іконографічних канонів. Проте неодноразово канонічна вузькість переборювалася задля образно-емоційного змісту, що посилювало колористичний вираз. Для гармонізації використані тональні відтінки з контрастом доповнювальних кольорів, де парами виступають співвідношення кіноварі з зеленим, фіолетового з вохристо-золотистим, жовтого з блакитним. Кольоровою стійкістю позначені у Псалтирі два образи: червоно-синім царя Давида та блакитно-синім або сіро-фіолетовим Христа (це символічно не установлені на той час канон).

Винятковою красою колориту позначені святкові, пасійні сцени та сцени зі Старого Завіту, зокрема батальні композиції. Визначальними є декоративні засади, бо колір вільно використаний, без призначеного пізніше символічного

змісту. Художнє мислення тут прагнуло до чистого втілення духовного піднесення людини, осяяного відблиском небесної благодаті. Загалом можна констатувати, що запрограмована цілісно-гармонійна структура барв у ілюмінації Псалтиря розкривала проторенесансний характер світобачення, започаткований у культурах багатьох європейських країн.

Проте реальна дійсність передана ще через вироблені у візантійській образотворчій системі ознаки: скелясті гірки-лещадки, ківарії, умовні дерева, архітектурні мотиви. Однак тут уже закладене зародження нового світовідчуття, сповненого поетичного настрою. Поетика реальності висловлена передусім у мініатюрах батального жанру — два вершники, які дримають; Авесалом переслідує Давида; у сценах побутового характеру — бесіда Саула з Давидом; рада нечестивих; побудова храму. Шедеврами є декілька мініатюр зі зображенням танку: „Діви-гимпанниці, Веніамін та сини Неффалима”, „Танець ізраїльських дів перед Саулом”, „Танець пророчиці Маріам”, в яких колір і високопластичне створення граціозних постатей, сповнених поетики почуттів, піднесені до ступеня високої духовності. (Додаток 4, іл. 289, 290).

В ілюмінації Київського Псалтиря простежується тісний зв'язок із монументальними та станковим іконописом, що є важливим фактом для виявлення іконографічно-художніх проблем того часу. Очевидно, мініатюристи були майстрами широкого діапазону, а їх твір виражав не лише художні інтереси Києва, а й рівень майстерності та високої ерудиції, чим на той час не могло похвалитися жодне місто на Русі. У художній мові Псалтиря відбилися живописні засади, що були чинними в іконописі кінця XIV—початку XV ст. від Києва до західних меж України.

Нові художні тенденції у станковому малярстві. Зміни в українському малярстві XIV—XV ст., що яскраво виявилися у Київському Псалтирі, відображали нові художні тенденції, поширені в усьому слов'янському світі. Вони склалися на константинопольському ґрунті й становили єдиний за суттю стиль. Це період майже 200-річного класичного розвитку ікони. У ній значнішого розгортання набули історичні цикли — празники, життя різних святих, пасійні цикли. Змінювався характер ікони, в якій все помітніше ослаблювалися візантійські монументальні тенденції, наближаючись до ілюзійністських картин. Людська постать зазнавала динамічнішої подачі, поглиблювався простір, продумувався архітектурний стафаж і декоративно збагачувалася цілість. У програмі кольору накреслилась тенденція до вільнішого живописного рішення.

Майстер ікон із Ванівки. Нові художні явища, яскраво виявлені у київському мистецькому центрі, найповніше відображені в іконописі Майстра із с.Ванівки, що на Перемишльщині. У групі ікон з сіл Ванівка та Здвижень (тепер Польща) — Деїсус, Різдво Богородиці, Нерукотворний Спас, Воздвиження Чесного Хреста, Страсті Христові, Страшний Суд — простежується чимало стильово-малярських засад, виражених у мініатюрах Псалтиря. (Додаток 4, іл. 291–293).

Поширення столичних художніх принципів здійснювалося через міграцію іконописців, яка в той час особливо активізувалася. Причиною цього стали гострі політичні й ідеологічні суперечності через посилення польсько-католицького наступу, матеріальне зубожіння у зв'язку з виплатою татарам великих контрибуцій. Відбувалося неодноразове руйнування Києва різними ворогами. У 1416 р. Едигей-місто і Печерський монастир „сожже й со землею сорова”. Такі події стали причиною відтоку мистецьких сил, що у пошуках праці та стабільніших умов життя розпоршувались по всій Україні, в тому числі й західних землях.

До художніх особливостей Майстра ікон з Ванівки належить чіткість композиційних структур. Тут частіше використовувалась осьова симетрія, без дзеркального повторення однієї половини; у другій — точна метрична основа, що передбачає ритмічну ясність цілості зі змістовим тяжінням до центру, при просторовому поглибленні загального рішення. Майстер малював видовжені постаті з невеликими головами і дрібними рисами облич, легкими та вільними жестами. Його вирізняє емоційна насиченість світлих і чистих кольорів, фактурне і прозоре накладання барв. Це, по суті, нове розуміння живописності, яке відбилося на тогочасному малярстві Галицького краю, та поглибило і визначило його подальше спрямування.

Композиційний ритм і колорит належать до найвиразніших художніх засад Майстра. Чистота і дзвінкість кольору досягалась технічним засобом — лесуванням, прозорим накладанням барви поверх світлого левкасу або ж протистоянням за контрастом, не викликаючи біло-чорного. Кольорові зіставлення, краса незмішаних барв найповніше виявлені у житійних сценах, які у концепції всієї ікони виглядають мініатюрними колористичними шедеврами (“Воздвиження”).

Страстні цикли у низці великих ікон (“Страсті Господні”) розкриваються у багатофігурних композиціях, які легко оглянути у зв’язку з виразністю просторових інтервалів і ритмічно розташованих груп. Тут усе спрямовано на досягнення рівноваги, чим приглушується драматизм ситуацій, але відкривається поетика почуттів. Поліфонічний живопис, особлива кольорова гармонія розкривається у багатофігурних композиціях, які легко оглядаються внаслідок симетричної побудови як основної схеми середньовічного мистецтва. Особлива кольорова гармонія розвивається на співвідношеннях між червоними і зеленими, блакитно-зеленими і вохристими, фіолетовими і жовто-зеленими, або ж темно-вишневими і світло-зеленими кольорами, втіленим у “Молінні з чином” та “Різді Богородиці”, найпоетичніших шедеврах Майстра. Його образи зосереджено виявляють настроям змістовність то нахилом голови, то графічно-чітким силуетом, то жестом рук.

Дві з найбільших ікон Майстра — “Страсті Господні” та “Воздвиження” близькі між собою гармонійною зв’язністю всієї художньої системи. Центральне дійство у них зображене в центрі-середнику, а в сценах обабіч розкриваються страдницькі етапи життя Христа. Деякі епізоди повторюються у двох іконах, декілька сцен вирішені під впливом західноєвропейської іконографії, однак у всіх сценах і середнику оповідний характер залишився визначальним у розкритті психологічних реакцій дійових осіб, загальна художня інтонація яких набуває драматичного змісту. Основною мірою людських дій для Майстра, як, зрештою, і для митців того часу, є міра моральна, позиція добра і зла, що виявляється передусім у реальному житті, а тоді вже — в полярних позиціях суперечливих груп пасійних сцен. Особливо яскраво в іконі “Страсті Господні” зображені байдужість тих, хто кидає жереб біля підніжжя розп’яття, і приголомшені горем пристоячі, що трактуються як реальні дійства. Стилістично в іконі проглядається декілька орієнтирів. Постать розп’ятого Христа намальована за візантійськими канонічними правилами, — вона виявляється у мініатюрах Київського Псалтиря. У сценах введена тогочасна готична мова, а також у рішеннях середника, видовжених постатях пристоячих, побудові простору й асиметричному розташуванні композиційних мас.

Колористично зображена трагедія події: на темному тлі неба середника — світла скорботна постать мертвого Христа з широко розкинутими руками.

Сміливим декоративним вирішенням позначені ікони послідовників ванівсь-

кого Майстра: “Параскева П’ятниця з житієм” (Музей народної архітектури, Сянок, Польща), “Козьма і Дем’ян” (Національний музей, Львів), “Параскева Тирновська” (Історичний музей, Сянок, Польща), кілька ікон святого Миколи з житієм. Проте з-поміж них вирізняється глибокою образністю та красою колориту ікона “Козьма і Дем’ян з житієм” з Музею народної архітектури Сянока. Її кольори прозорі та насичені, немов освітлені з глибини. Світло в одязі передане численними вертикальними пробілами, конструктивними за обрисами й органічно зв’язаними з кольоровими площинами, що лагідно підкреслюють пластичну і духовну енергію форми. Воно узгоджене зі всім художнім ладом. Готизуюче видовжені постаті братів з маленькими головами сповнені внутрішньої духовної сили і чистоти.

Проте в іконах, що приписуються Майстрові, помітно декілька манер, хоча й об’єднаних єдиною творчою волею. У Майстрові ікон з Ванівки можна вбачати налагоджену майстерню, в якій працювала група іконописців. Збережені ікони цієї майстерні доносять демократичний характер мистецтва з яскраво вираженими у ньому народними традиціями, сповненими емоційного сприймання релігії та оптимістичного ставлення до життя. Вплив ванівських ікон на розгортання художнього життя був дуже великий. Це засвідчує значна кількість неоднакових за майстерністю різноманітних ікон. Отже, живопис Майстра забезпечив галицькому регіонові провідну роль зі своєрідним стилем і неповторним національним забарвленням.

Явища духовного збагачення, що мали такий самий вияв, як і проторене-санське мистецтво Італії, сповнене поглибленого ставлення до реального життя, долі людини й уважлишого вивчення навколишнього середовища, стали породженням нового, світського духу, проявленого у прагненні до виняткової живописності, розгортанні динамічних композицій. Ті ж тенденції характерні й для живопису Волині. Колоризм, що розвивався по висхідній в українському малярстві, був висунутий дійсністю як вираз духовного розквітачання, усвідомленого розуміння історичних колізій і ролі в них людини, котра збагнула силу своїх можливостей.

Кульмінаційним вузлом зосередження живописних проблем став іконостас, бо саме тоді відбувалася його трансформація з вівтарної перепони до багато-ярусної конструкції, що досягнула класичної форми в період Ренесансу.

Частиною іконостаса є два архангели з Дальови, які входили до складу другого чину багатофігурного “Деїсуса” (Моління). Деїусний ряд вирізнявся монументальними формами і крупними барвистими плямами локальних кольорів. Він був ядром іконостасної композиції. По центру — Пантократор на троні, з боків — Богородиця і Предтеча, архангели, апостоли Петро і Павло, святителі Василій Великий та Іоанн Золотовустий, святи Антоній і Феодосій. Могла бути заміна крайніх у ряду осіб або їх збільшення.

Якщо візантійське мистецтво не знало розвинутої форми іконостасу, то в українському і російському мистецтві, починаючи з XV ст., іконостас став обов’язковим в інтер’єрі храму, розвивалося збільшення його ярусів. Іконостас поступово заповнив стіну, якою вітар відділявся від інтер’єру церкви. Розташування ікон у дерев’яних храмах мало продуману систему, основу якої становила ідея ієрархії та образне вираження головних догматів віри.

Два епічно величаві архангели з Дальови (початок XV ст.) (частина Деїсуса, як і близькі до них за характером “Св. Юрій” з Тур’я та “Спас-Пантократор” з Милика, що колись також входили до складу Деїсуса. (Додаток 4, іл. 294, 295).

В архангелах виражені дві протилежні настанови кольоровими символами, що визначали параметри двох образів контрастними парами кольорів — черво-

но-зеленим та біло-синім, притаманним їх характерам і діям, надаючи іконам урочистого стану та ясної радості. Мажорний колорит композиційно і ритмічно узгоджувався з цілісністю багаточасної сцени. Гнучка контурна лінія, що окреслює розгорнуту в просторі форму на світлому тлі, спрямована до епічності, в чому розкрито головний зміст всієї композиції. Дохідливість зображення, урівноваженість замкнених мас, гармонійність пропорцій, повнота передачі глибокого змісту визначають високу класичність твору.

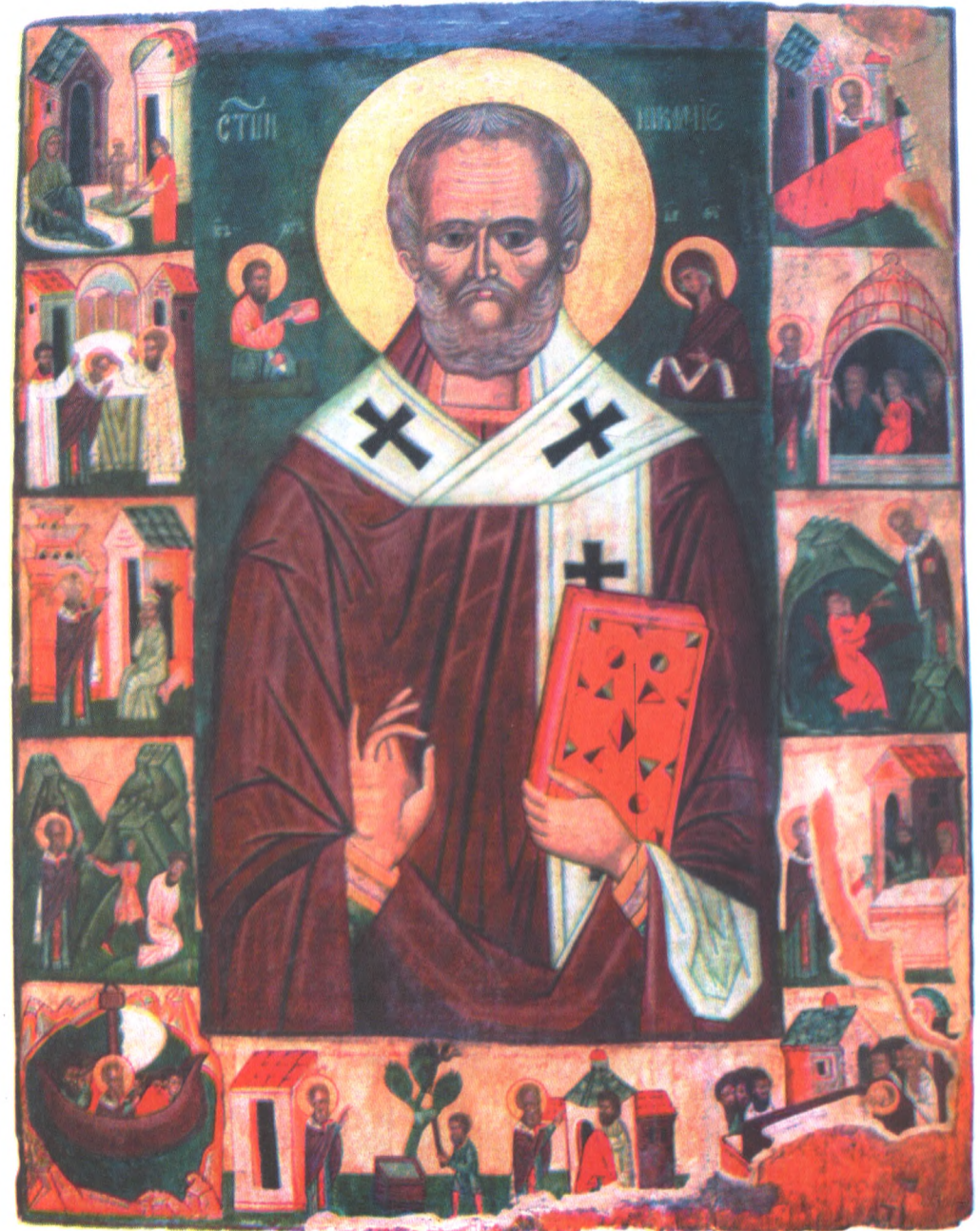
Ці два архангели образно-ідеальною сутністю зближені зі славнозвісною “Трійцею” Андрія Рубльова і в українському мистецтві виконують ту саму роль, що і “Трійця” у російському. Вони є символом краси XV ст., образом духовної та тілесної досконалості. Ця виняткова досконалість залишилася неповторною як вираз невичерпних творчих можливостей на українських землях в періоді захисту національної церкви від латинізації, що активно проводилася за Ягайла на Холмщині, Перемишльщині, Львові та Волині (Чубатий, 1976, с. 59–63). Хоча прямих аналогій їм немає, проте за стилем архангели зближені з іконою “Успіння Богородиці” (Третьяковська галерея, Москва), що з Мінська Мазовецького поблизу м. Любліна (Польща), та з настінними розписами Троїцької каплиці Люблінського замку, які належать до початку XV ст.

Історичне становище українських земель наприкінці XIV–XV ст., які опинилися у різних державних структурах, надзвичайно ускладнилось. Усі сфери суспільно-духовної діяльності були підкорені завойовниками. Із заснуванням у Львові католицького архієпископства (1375) на Галицькій землі та частині Волині почали насаджуватися монастирі домініканського та францісканського орденів. Галицьке боярство, спокушене зрівнянням у правах зі шляхтою, зраджувало вітчизняну віру. Українська церква постійно обороняючись, втрачала матеріальну підтримку і могла опертися лише на маломайнове громадянство, знаходячись у стані постійної оборони. Ті ж процеси відбувалися на Волині та східних українських землях, захоплених Литвою. Хоча литовці не ламали старих звичаїв, не зневажали релігій, шанували мову, проте після переходу Литви до латинського католицизму виникало вороже ставлення до православ'я, посилюлися правові, адміністративні, культурні утиски.

За таких обставин серед православного елементу, династичних князів і боярських родів пробуджувалося тяжіння до Москви і чимало їх залишало Литовсько-Руську державу.

Литву не зміцнили реформи державного устрою, проведені великим князем Вітаутасом, і прагнення Литви до незалежності в кінцевому підсумку закінчилося злиттям з Польщею. На українських землях швидко зникали рештки державності Київської Русі й українського самоуправління. Київські митрополити орієнтувалися на Москву. Впродовж тривалого періоду точилася малоєфективна боротьба в Україні проти польського і литовського панування. Але за таких несприятливих історичних умов продовжувало творитися високе іконописне малярство. Живопис чутливо реагував на стан духовного життя суспільства, проте загальне спрямування змінилося порівняно з класичною ясністю іконопису Майстра ікон з Ванівки та Дальовських архангелів. Зростала творча діяльність народних майстрів. Особливої популярності набували житійні ікони та цикли пасій, а також “Страшні Суди”.

З розгортанням культу Діви Марії у Галичині та сусідніх західних країнах окремою сторінкою в українському мистецтві цього часу стала тема Богородиці. Починаючи від Одигітрії, паладіума Данила Галицького, що становить основу багатьох ікон такого зразка, образ Богородиці був своєрідним виразом драматичної епохи, втіленням національних вартостей, патріотичних переконань і



281. Св. Микола із житієм (с. Радруж, тепер — Польща). Національний музей у Львові.



282(1). Ікона "Борис і Гліб з житієм". Початок XIV ст.
Трет'яковська галерея. Москва.

282(2)



282(3)



282(4)

282(2-4). Фрагменти: 2 — повернення Бориса з походу; 3 — житійна сцена.
Убивство Гліба; 4 — житійна сцена. Битва Ярослава зі Святополком.



283. Борис. Фрагмент ікони "Борис і Гліб". Початок XIV ст.
Російський музей. С.-Петербург.



284. Ікона "Борис і Гліб на конях". Початок XIV ст.
Третьяковська галерея. Москва.



285. Богородиця Петрівська. Початок XIV ст.
Третяковська галерея. Москва.



286. Спас. Початок XIV ст.
Успенський собор Московського Кремля.



287. Богородиця Одигірія. XIV ст.
Львівська галерея мистецтв.



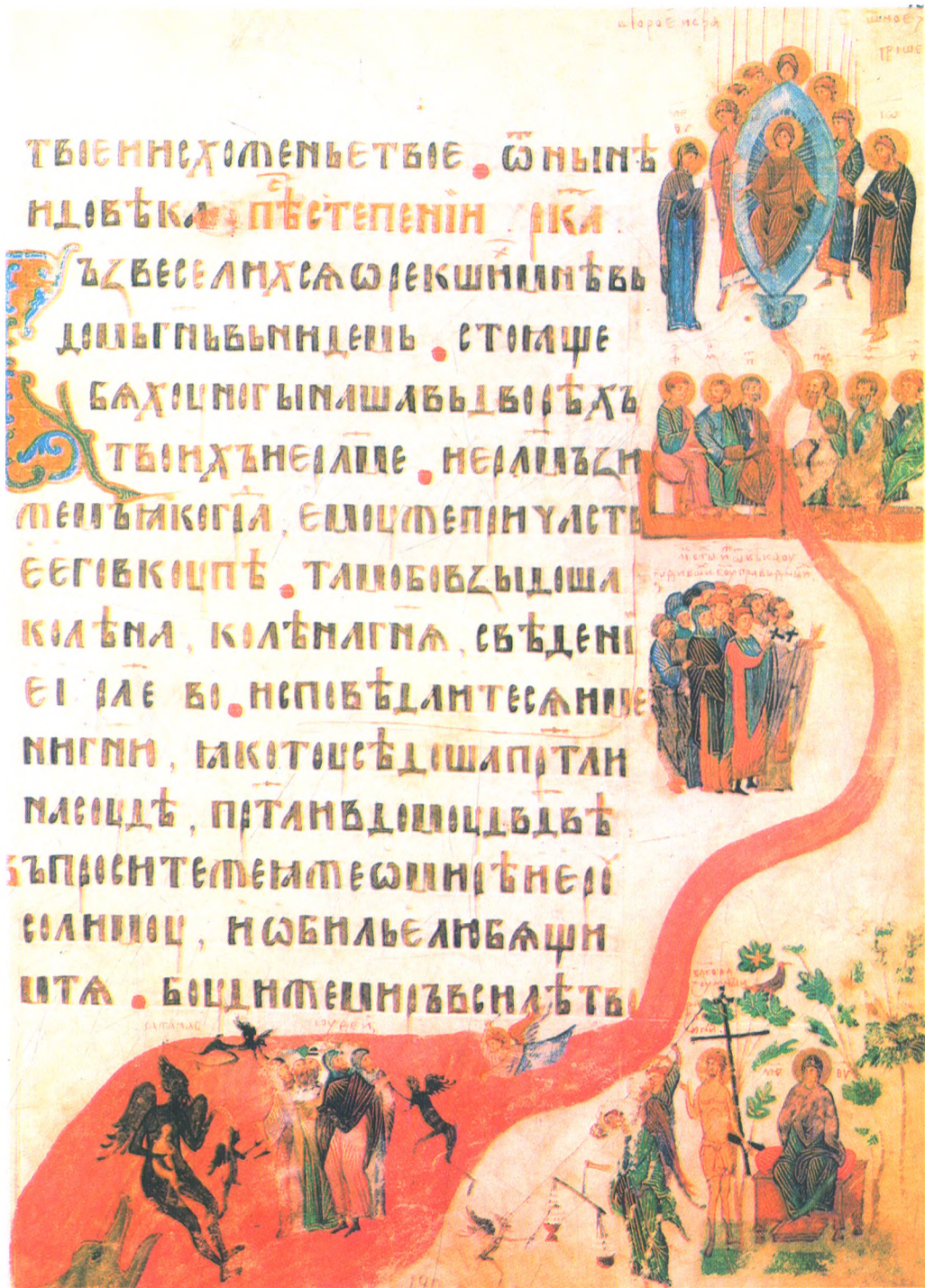
288. Київський Псалтир. 1397. Введення у храм. Ілюстрація.



289. Київський Псалтир. 1397. Воїни-вершники, що дримають. Ілюстрація.



290(1). Київський Псалтир. 1397. Танець пророчиці Маріам. Ілюстрація.



290(2). Київський Псалтир. 1397. Страшний суд. Ілюстрація.



291. Майстер ікон з Ванівки. XV ст. Різдво Богородиці (с. Ванівка, тепер — Польща). Національний музей у Львові.



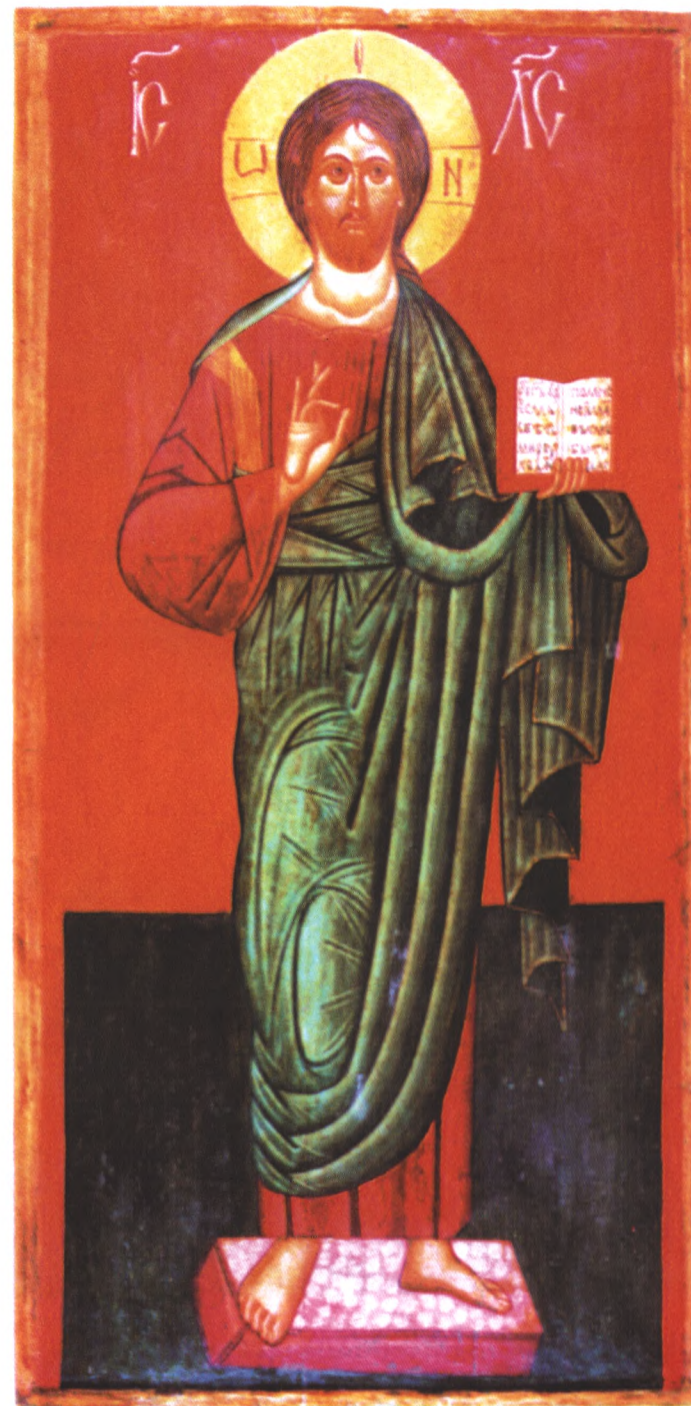
292. Майстер ікон з Ванівки (Польща). XV ст. Моління з чином. Центральна частина. Національний музей у Львові.



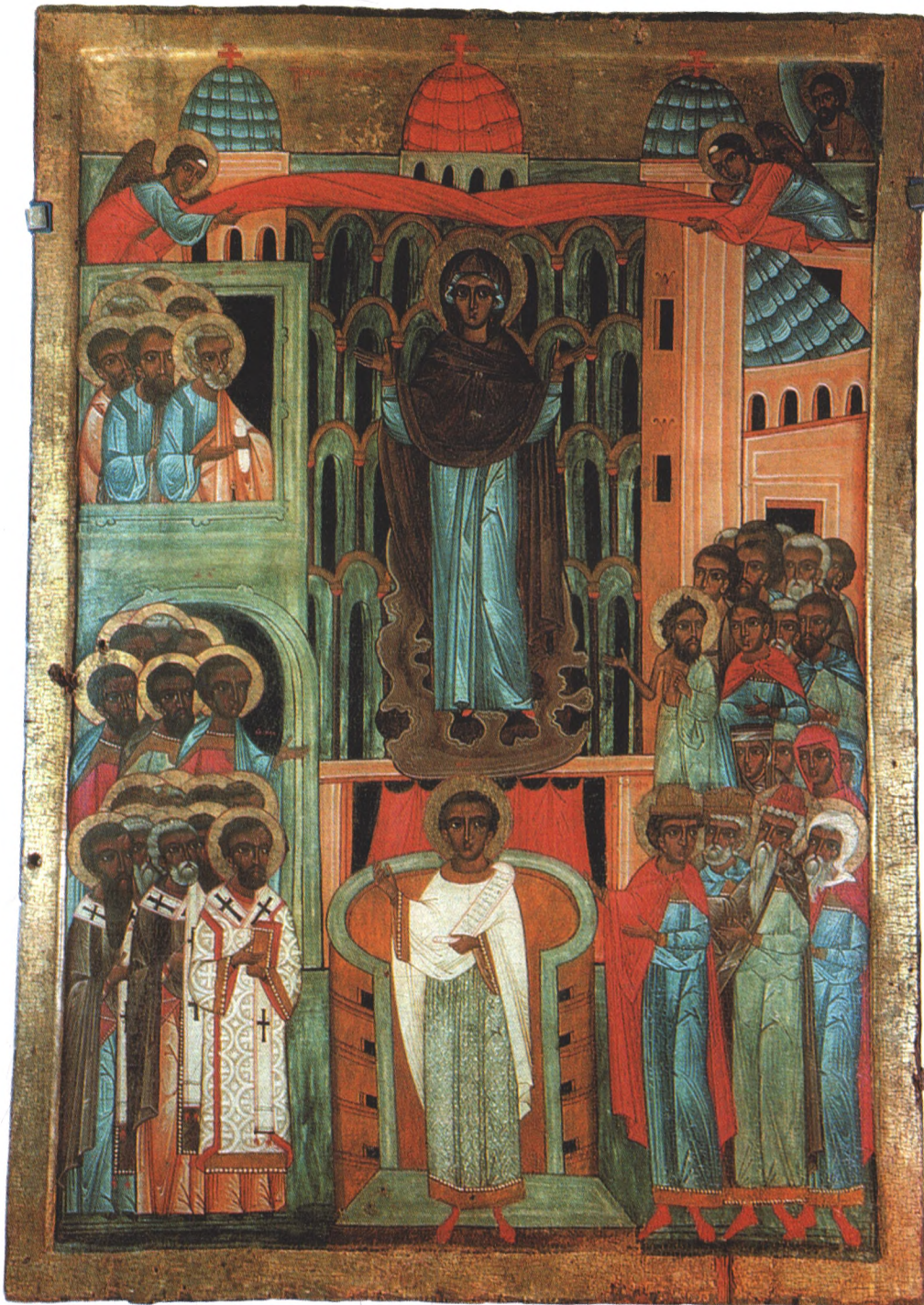
293. Майстер ікон з Ванівки. XV ст. Воздвиження (с. Здвижень, тепер — Польща).
 Національний музей у Львові.



294. Архангел Михаїл з чину Моління. Перша половина XV ст.
(с. Дальова, тепер — Польща). Національний музей у Львові.



295. Спас Пантократор (Спас-учитель). XV ст.
(с. Милик, тепер — Польща). Національний музей у Львові.



298. Покрова. XV ст. Историко-краєзнавчий музей. Рівне.



299. Марія. XII–XIV ст. Фрагмент фрески “Благовіщення”. Церква св. Миколи в Горянах (тепер — околиця Ужгорода, Закарпатська обл.).



300. Христос у славі. XV ст.
Фреска на склепінні презбітерія каплиці св. Трійці у Любліні (Польща).



301. Тайна вечеря. XV ст. Фреска на стіні презбітерія каплиці св. Трійці у Любліні (Польща).



302. Молитва фундатора. XV ст. Фреска на стіні нави каплиці св. Трійці у Любліні (Польща).



303. Іоанн Богослов. Фрагмент розпису Вірменської церкви у Львові.
Перша половина XVI ст.

демократичних ідеалів. Такі ікони вирізнялися особливою монументальністю та величавістю. Для емоційнішого посилення тло ікон було золотим, червоним або зеленим, мафорій — коричнево-вишневим, білим та золотим — одяг маленького Христа.

Популярною стає ікона “Похвала Богородиці” з пророками. Ідеал зображення творився на народній основі. Це надавало йому земної повноти, близькості до живих прототипів та могутньої сили емоційного заряду, що відповідало естетичній і духовній насназі демократичного оточення. При життєво-змістовній наповненості образу та збереженні тенденційних нормативів у таких іконах все настійніше проступала гуманістична думка стосовно реальної людини.

Отже, у мистецтві України, зокрема Галичини, виразно простежувалися ренесансні досягнення Італії. Все це було результатом внутрішніх русійних сил, а також творчим спілкуванням з художніми центрами Балкан, Молдови, Болгарії, майстерень численних монастирів у Снині, Буковській Гірці, Красному Броді, Закарпатті та міст Сянок, Смольник, Новий Сонч, Самбір, Дрогобич, Риботичі при централізуючій ролі Львова та Перемишля.

Поряд з іконою “Богородиці Одигітрії” популярними були ікони “Спас-учитель”, “Спас у силах”, “Спас з апостолами”, де постаті наче випромінюють моральну силу, а кольорове вирішення дозріло на глибшому народному розумінні декоративності та змістовнішому наповненні барви. Таке кольорове тло — оранжеве, червоне, зелене, синє — не траплятиметься в іконах наступних століть. Ікони Спаса і Богородиці вирізняються особливо вишуканим колоритом. Оранжеве тло ікони “Похвала Богородиці” (з с.Довгого, Історичний музей, Сянок) гармонійно узгоджене з вишневим мафорієм Богородиці, її блакитним чепцем і рожево-білим одягом дитяти. Емоційний зміст ікони визначає оранжево-блакитне співвідношення. Тема цієї ікони рідкісна в українському мистецтві — Пелагонітиса (грайливість дитяти), що виражена веселим акордом барв.

Образ Богородиці досяг вершини в трьох шедеврах Національного музею у Львові — Одигітрії з Красова, Підгородець і Берегів Долішніх. Тут традиційний тип Одигітрії зазнав еволюційного вдосконалення: від стилізаційних пошуків неземної, ідеальної краси (Красівська Богородиця) до цільного ідеалу як системи, що виражає непохитність церкви, наймонументальнішого образу Підгородецької Одигітрії та щиро людяного і гідно величавого з Берегів Долішніх. (Додаток 4, іл. 296).

Близький до них за світлоносною ідеєю волинський “Христос - Пантократор” (Краєзнавчий музей, Рівне). (Додаток 4, іл. 297). За майстерністю виконання ікона належить до унікальних явищ, які не мають прямих аналогій, як і більшість прославлених ікон в українському мистецтві. У ній золоте тло і віртуозно нанесений асист мають величезне значення. В іконі панують світлова насиченість і чітка лінійність. Кольори драперій апостолів, у яких ужита вся палітра спектральних барв, прозорі та сяючі. Рожево-червоний хітон і синій гіматій Христа зберігають ідеальну чистоту і глибину кольору. Асист їх дематеріалізує, наближаючи звучання до поетичних символів. Тут ідея фаворського світла доведена до апогею. Такий образ Спаса міг виникати в інтелектуальному середовищі — у ньому найменший вияв емоційної чутливості, відсутній аскетизм і відчуженість. Його величаво піднесена постать, відкрита ясність обличчя, в якому прочитується глибина й печать високої істини, виражають стан високого духовного прозріння.

Багатофігурні “Страшні Суди” та “Покрови” у малярстві кінця XV ст. виявляють ускладненість композиційних рішень, а “Страсті Господні” — з певним відхилом до їх трактування як історичних бувальщин (“Страсті Господні” з с. Грушевичі, Національний музей у Львові).

Волинська “Покрова” (Краєзнавчий музей, Рівне) — ікона рідкісного іконографічного зразка з Богородицею-Орантою та Романом Солодкоспівцем, до яких каскадом сходять групи духовних (зліва) і світських (справа) представників. Вгорі двох ангелів тримають червоний стяг. Під покровом Богородиці панує світла атмосфера, що виявляється у блакитно-кармінному кольоровому поєднанні. Така “Покрова” ще не стала історичною сценою, як це буде у малярстві XVIII ст., проте в ній вже накреслене суспільне розчленування — світський елемент, якому судився шлях невпинного життєвого поглиблення. (Додаток 4, іл. 298).

Живописне багатство ікон XV ст. — явище унікальне в історії українського малярства. Його змістовне поглиблення за тривалий період зазнало різних змін, що було результатом еволюційного розвитку та впливу мистецьких явищ сусідніх країн, контакти з якими щораз розширювалися.

Монументальне мистецтво. У мистецтві Київської Русі монументальний живопис посідав провідне місце. Таким цей вид мистецтва залишався надалі. Літописи згадують фрескові розписи в храмах Луцька, Хотина, Холма, Володимира, що не збереглися. Вціліли лише деякі пам'ятки Галичини, Закарпаття та Польщі. До найраніших належить розпис XIV ст. церкви-ротонди св. Миколи у с. Горяни поблизу Ужгорода (тепер частина міста). (Додаток 4, іл. 299).

Церква у плані кругла з шістьма півкруглими конхами, врізаними в товщу стін. Під час пожежі в XIV ст. постраждала споруда і фрески. При відновленні 1367 р. заново розмальовані сцени, що не розділяються між собою смугами, розташовані у три яруси (два — на стінках, третій — у склепінних конх) і створюють цільні фризи. Чітко прочитуються сюжети “Благовіщення”, “Різдво”, “Дари волхвів”, “Втеча до Єгипту”, “Страсті Господні”, в яких простежується розуміння простору, різноманітність ракурсів постатей і декоративне трактування. Загальна приглушена срібляста тональність, де гармонійно поєднані білі, рожево-вохристі, сіро-сині та сіро-зелені відтінки вирізняються винятковою узгодженістю. Стиль розписів, як і типаж персонажів, близькі до західноєвропейського готичного мистецтва, зокрема до чеського малярства періоду Карла IV, — розписів замку Карлштайн, монастиря слов'янських патронів у Празі, а також до проторенесансного мистецтва Італії. Очевидно, що горянські фрески, не маючи аналогій в українському малярстві, залишаються неповторними.

Багатше на пам'ятки XV ст. Однак всі вони виконані у традиційній манері, зберігаються в храмах польських міст Кракова, Сандомира, Гнезна, Любліна та Вислиці. Це пояснюється патронатом короля Владислава Ягайла, котрий виховувався в атмосфері української культури. Розписи переважно оповідальні, Богородичні та пасійні цикли виконувалися у храмах готичної архітектури, займаючи верхні частини стін, у два-три яруси до склепіння. Техніка виконання — *аль фреско*.

У Вислиці фрески з двомовними — слов'янськими та латинськими написами, хоча ще не повністю відреставровані, займають стіни видовженого пресбітерію — сцени у два яруси з життя Христа та Богородиці. Над ними — поодинокі постаті святих. Технічні прийоми такі ж, як в іконі: загальний санкірний тон обличчя з вохристими висвітленнями, малюнок — у добрих традиціях з однотонною коричневою лінією, оживлення — пробілами. Колорит переважно узгоджений зі змістом: білий, золотистий і червоний визначають урочисту святковість “Різдва Богородиці”; білий на темному тлі з червоним передано трагізм сцени “Зняття з хреста”. Знову ж таки білим і темно-червоним підкреслено мінорну урочистість “Успіння”. Композиція сцен вирізняється чіткою архітектонікою, колорит — гармонійно-змістовною урівноваженістю.

Фрески у Сандомирі зберігаються також у пресбітерії. Вони створені, можливо, на початку XV ст. Цикл “Страсті” займає прясло трибічної апсиди кафедрального костюлу. Сцени розташовані по дві у чотири яруси і нагадують замкнені рамою картини, органічно не зв'язуючись з архітектурою. Рівень їх поступається вислицьким.

Фрески у замковій каплиці св. Трійці в Любліні відкриті 1899 р. (Додаток 4, іл. 300–302). Вони збереглися краще від інших, їх вирізняє тематична повнота, тісніший зв'язок з архітектурою, хоча й відчутний вплив станкового малярства — ікони. Каплиця готична, двонавова, з видовженим пресбітерієм у вигляді прямокутника з високими стінами. Нави короткі, розділені середньою опорою, творять квадрат. Бана відсутня, склепіння нервюрне, у розпалубках вміщено Пантократора з символами євангелістів, Богородицею і Предтечею (Деїсус) та ангельські хори — тут налічується дев'ять груп ангелів (за каноном літургії св. Василя Великого). Іконографія розписів достатньо смілива, помітні великі відхилення, хоча збережена висхідна ієрархія від візантійських традицій до західноєвропейських впливів при загальній відсутності монастирської аскетизованості та догматичної “правильності”, чим відрізняються сандомирські фрески. Розписи займають стіни пресбітерію — однорядний цикл: 18 пасійних сцен, що починаються “Омиванням ніг” і завершуються “Вознесенням”. Вони виконані темперою, мають досконалу форму і загальну віртуозну викінченість, подібну до мініатюри. Фундаційний напис засвідчує, що поліхромію закінчено 10 серпня 1418 р. — у день св. Лаврентія, “рукою Андрієво ам (инь)”.

Крім майстра Андрія, котрий, очевидно, очолював артіль, над декорацією каплиці працювало ще два художники. Це підтверджують монументальні розписи нав, виконаних фрескою і ретушованих темперою, — художній рівень їх дещо поступається розписам у пресбітерію. Однак тут з іконографічного боку несподіванок немає. Всі написи — українською мовою. У розташуванні на стінах зображень система відсутня, поруч — новозавітні сцени та постаті пророків, святих воїнів, святих, великомучеників, преподобних, анахоретів. Оповідні цикли в нефах розміщені у три яруси, важливіші з них виділені розміром та виразними місцями.

Найоригінальнішими композиційно-образними вирішеннями позначені сцени “Тайна вечеря”, “Причастя апостолів” і ктиторська фреска. У “Тайній вечері” передано момент, коли Христос промовив: той зрадить його, кому він подасть змочений шматок хліба... Юда енергійно відходить від стола, несучи на плечах невеликого чорта (цей дємонологічний мотив у Люблінській поліхромії повторюється декілька разів). Люблінська композиція “Причастя апостолів” не має аналогій в українському мистецтві. Тут постать Бога-Отця з довгим волоссям, одягненого в ясно-блакитні ризи, з-за пояса якого виступають дві невеликі постаті Христа, котрий причащає дві групи апостолів. Апостоли зовсім інші за іконографічним типажем, майже безбороді, стоять навколішки. Сцена відбувається на тлі романізуючого муру. Вплив західноєвропейського мистецтва рішучий, як і активний зв'язок із сербським малярством. На ктиторській фресці зображений король Ягайло навколішки перед Богородицею, яка сидить на троні (на північній стіні). Короля уособлює св. Микола. Портретів Ягайла у каплиці — два. Другий — король скаче на коні.

Давньокиївські традиції збережені в образному ладі святих воїнів (західна стіна нави) Федора Стратилата, Федора Тирона, що б'ється з драконом, Бориса, Гліба та Володимира, посилюючи звучання патріотичної теми. Поруч з ними в образах пророків Даниїла, Іони Веремії, святих Василія Великого, Іоанна Золотовуста, Іоанна Дамаскіна, Григорія Двоєслова та святих анахоретів

Пахомія, Антонія, Макарія, Спиридонія виражені народні етичні ідеали, висока міра людської гідності та її виняткової вартості.

Зв'язок з Балканами засвідчує зображення пророка Іллі (на південній стіні): Іллю годує крук, що любили малювати в Сербії, де культ Іллі був надзвичайно поширений.

Очевидно, стилістика розписів не позначена єдністю. Тут зіткнені між собою споріднені та віддалені за культурно-художньою традицією мистецькі явища, традиції Київської Русі й нові тенденції західної Європи. Люблінські розписи — важливі свідченням широких творчих зв'язків, що розкривають складність розвитку українського мистецтва. Розмальовували замкову каплицю святої Трійці галицькі живописці.

Півстоліття розділяє люблінські фрески від поліхромії каплиці св. Хреста на Вавелі (Краків). Готична каплиця була збудована для королеви Єлизавети Австрійської за велінням короля Казимира Ягайловича. Фрески покривають стіни в чотири яруси та порізане нервюрами склепіння. Тема розписів — страсті. На склепінні у трикутних розпалубках — дев'ять ангельських хорів, нижче — пророки з сувоями, над вікнами — декілька сцен-празників, на східній стіні: “Вигнання купців з храму”, “Преображення”, “Молитва на Оливній горі”, “Тайна вечеря”, “Євхаристія”, “Розп'яття” та ін. У “Тайній вечері” лише Юда не має німба, а в “Євхаристії” — Христос у двох іпостасях на тлі ківорія. Серед окремих постатей святих зображені “Св. Софія”, “Св. Єлизавета”, “Св. Феодосій Печерський”, “Христос-учитель” та “Богородиця з двома Архангелами”. У настінному написі зазначено, що розписи завершено 1470 р. і тут працювало декілька майстрів. За стилем фрески близькі до сандомирських, проте вони поетичніші, у них активніший вплив готики.

Відомі майстри, котрі працювали за короля Ягайла: Андрій Галь з Перемишля, Владика. Ягайло 1426 р. надав Андрієві Галю парохію у Городку за розмалювання храмів у Сандомирі, Кракові та Серадській землі.

Українські монументалісти, крім Польщі, працювали і в інших землях. Є згадки про київського іконописця Антонія, який 1409 р. розмальовував Троїцький собор у Пскові. В Україні XIV–XV ст. майже не було нерозмальованих церков. Залишки поліхромії виявлені у церквах сіл Сутківці, навіть цілі ансамблі у храмі села Лужани (тепер реставруються), міст Тереховлі, Володимира-Волинського тощо. Фрагменти фрескових циклів збереглися у Вірменській церкві Львова та монастирській церкві св. Онуфрія у Лаврові. Розкриті фрескові цикли майже одночасно у 1910 р. Фрагменти фресок у притворі Онуфріївської церкви присвячені двом темам: акафісту Богоматері та Вселенським Соборам (залишилися частини двох — першого і сьомого, намальованих декоративно широко, у світлій тональності). Акафіст — цикл поетичних прославлянь Богородиці та Христа, декілька сцен достатньо прочитуються: діалог Йосифа з Марією, візді волхвів із Вавилона, поклоніння волхвів. Лінія малюнка плавна, кольори глибокі та насичені — у всьому простежується високий професіоналізм виконання. Лаврівські фрески, ймовірно, належать до найдосконалішого з того, що створене у цій сфері в Україні.

Розписи Вірменської церкви у Львові (оформлення ніші південного вікна: у склепінні Вседержитель, на відкосах — апостоли Іоанн Богослов із Прохором та Іаков з донатором у підніжжі) виконані наприкінці XV–початку XVI ст. (Додаток 4, іл. 303). Їх вирізняє колористична насиченість та динаміка руху й психологічна експресія. Відчувається прагнення до об'ємності, а загалом помітний перехід від Середньовіччя до Ренесансу. В образах закладені основи для активного розвитку нових гуманістичних тенденцій.

ПІСЛЯМОВА

Становлення християнства як загальносвітової релігії закономірно позначилося на історичному розвитку мистецтва Русі-України від його витоків до сучасності. Сутність середньовічного мистецтва тривалий час осмислюється дослідниками переважно у зіставленні зі здобутками античності.

Концептуальна зміна поглядів відбулася у другій половині XVIII ст., коли спершу в Англії, а згодом у Німеччині та Франції пробудився інтерес до середньовічної духовної спадщини. Дослідники вбачали у Середньовіччі витoki історичного минулого європейських народів, а в середньовічному мистецтві — початки творчої свободи.

Історичний період під назвою “середні віки” визначили представники гуманістичної течії доби Відродження. Вони окреслили *середніми віками* період від падіння Римської імперії — до часу їхньої власної життєдіяльності (тобто до закінчення XV ст.).

Соціальні передумови середньовічного суспільства визрівають у середовищі Римської імперії водночас з активізацією християнства, коли при Константині I (285–337) утворюється союз церкви і держави, що зумовило поширення й світове визнання християнської релігії.

Сучасна наука середньовічним мистецтвом розглядає мистецтво доби феодалізму. Західноєвропейське Середньовіччя охоплює період від розпаду Римської імперії — до Нового часу. У країнах Центральної та Західної Європи і власне Візантії період раннього і розвиненого феодалізму хронологічно обмежується V–XIV (XV) ст. На Русі середньовічний період розвитку продовжується майже до кінця XVII ст.

Феодальні відносини, як і відповідні їм суспільні інститути, ідеологія, мистецтво, розвивалися нерівномірно. Це зумовлено особливостями традицій окремих культурних регіонів. Йдеться про Візантію і країни, що межували з нею до арабського завоювання, Західну і Центральну Європу, деякі країни Східної Європи.

Християнські богослови дискутували питання співвідношення християнства і язичництва (поганства), знання й інтелектуальної діяльності, віри й знання. Західні отці церкви (зокрема Тертуліан) вважали неможливим будь-яке поєднання віри і розуму. Іншу позицію обстоювали християнські теологи Климент Александрійський (? — помер до 215 р.) та Ориген (бл. 185–253/254). Вони намагались звести вчення Біблії і грецьку філософію в єдину систему на засадах синтезу еллінської культури і християнської віри, незважаючи на притаманні кожній з них суперечності. Климент Александрійський (трактат “Педагог” та ін.) виходив з традицій античного філософського гуманізму, розглядав християнство як просвітницьке вчення, спрямоване проти язичницького марновірства. Грецькі мислителі й церковні діячі, зокрема Василій Великий (бл. 335–394), переносили в теологію методи платонівської діалектики, використовували категорії античної філософії з метою

описати християнську концепцію ступенів пізнання Бога. Їхні богословські трактати засвідчують певні спроби поєднання християнської віри й античної мудрості. Проте, розглядаючи проблему співвідношення віри і знання, середньовічне християнство пріоритетною визнає віру.

Русь прийняла хрещення від Візантії, що позначилось на її політичному, соціальному й культурному розвитку. Прийняття християнства в його східному православному варіанті було пріоритетним, оскільки богослужіння проводилося рідною мовою.

Іларіон Київський, видатний церковно-політичний діяч Київської Русі, у “Слові про закон і благодать” тлумачить “закон” як віру, що передувала християнству, була замкнута в одному народі і мала в собі риси поганства; “благодать” — основоположне поняття християнського віровчення, закладеного в Новому Завіті Біблії. У “благодаті” вбачається особлива сила, послана від Бога, яка дає змогу подолати властиву людям гріховність і досягти спасіння. Іларіон вважає “благодать” вищим ступенем духовного розвитку людства, основою віри, відкритої для всіх народів.

Мотив *спасіння* — висхідне положення християнського трактування людини. У відомій промові Філософа наголошено: “од древа праведного (тобто древа, на якому розп’ятий праведник — Христос) дістануть спасіння праведні”... Сказано бо: “І дух божий носився над водою” (Буття 1.2). Отож бо і нині хрестяться водою і духом” (Літопис руський. — К., 1989. — С. 59).

У християнстві осягнення Бога здійснюється за посередництвом *серця*, християнської любові, що облагороджує ставлення до ближнього. Серце урівноважує розум і почуття людини. Відтак людина відчуває внутрішнє духовне піднесення, просвітленість. Володимир Мономах у “Поученні” зазначив важливість вірування “всім серцем і душею”.

Відношення християнства до античності — одна з головних проблем суспільно-політичного і художнього розвитку Київської Русі. Стосовно пріоритетів розвитку держави у тогочасній Русі простежуються два підходи: провізантійський і прозахідний. Літописи наголошують на високій освіченості Климента Смолятича (? — після 1164), називають його “книжником і філософом”. Із великої кількості творів, які приписуються Смолятичу, до нашого часу дійшло лише “Послання пресвитеру Фомі” (у списках XV–XVI ст.). “Послання...” засвідчує обізнаність книжників Русі з античністю та візантійським ораторським мистецтвом; Клименту Смолятичу були відомі праці Гомера, ідеї Платона й Арістотеля. У 1147–1154 рр. Смолятич очолював митрополічу кафедру. Київським митрополитом його поставив князь Ізяслав Мстиславич без згоди константинопольського патріарха. Після смерті Ізяслава (1154) діяльність Смолятича як митрополита припинилась. Ставлення християнства до античної духовної спадщини Смолятич вирішував на користь античності, для нього антична філософія втілювала прозахідні пріоритети, де тоді поширювалась схоластика з її спробами наукового пізнання істини. Тобто Климент Смолятич як церковно-освітній діяч обстоював прозахідні тенденції у розвитку Київської Русі.

Філософсько-світоглядні й естетичні пошуки давньоруських мислителів вирізняють *ідеї патріотизму, єдності та незалежності Русі, морального удосконалення особистості* (Іларіон, Володимир Мономах, Климент Смо-

лятич, Кирило Туровський, Данило Заточник). Загальну тенденцію давньоруської суспільної думки визначають уявлення про *патріотичний тип особистості*.

Мистецький розвиток Київської Русі органічно поєднує візантійські, середземноморські, південнослов’янські та інші впливи на ґрунті глибоких автохтонних традицій. Утворюється самобутня художня система, яка на століття визначила розвиток національної культури.

Відповідно до християнського світосприйняття мистецтво прагне зрозуміти сутність буття у новому ідейному, моральному, ціннісному вимірах. Відбувається трансформація художньої творчості, перехід від предметності міфа — до цілісної умоглядної системи, де істина існує поза видимою реальністю і відкривається людині в процесі духовного осягнення. Постає необхідність теоретичного обґрунтування мистецької практики. Створюються естетичні взірці, мова художньої виразності, система художнього образу, мистецькі засоби зображення незображуваного, відтворення незображуваного в наочній формі. В Середньовіччі простежується зв’язок естетики неоплатонізму (творець світу — єдиний і надсвітлий Бог) і богослов’я. Пересмислюються положення засновника неоплатонізму Плотіна, згідно з якими мистецтво не лише наслідує видиме, а й підноситься до смислових сутностей; краса трактується рівною абсолютній мудрості, тобто вищою красою визнається ідея.

За висновком дослідників, ідеалістичним мистецтвам притаманний високохудожній відбір прекрасного і в духовних образах, і в реальному житті. Це стосується архітектури, фігуративної пластики, декоративного мистецтва тощо. Наприклад, як декоративна орнаментация вибирається листок надзвичайно динамічно-пластичного за формою бур’яну, що в українській мові має назву — *будяк*, а в грецькій — *акант**. Грецькі архітектори і скульптори використали листок будяка-аканта як поширений декоративний мотив античного орнаменту, зокрема прикрасу капітелі колони корінфського ордеру. Стилiстична метаморфоза будяка-аканта в архітектурно-декоративну форму аканта виявляє пластично опoетизовану внутрішню геометричну сутність цієї природної форми рослини. Отже, була мистецьки “побаченою” структурна напруга геометричних спрямувань основних стрижневих носіїв форми листочка, шляхетно змодифіковані контури завершень форми пелюсток тощо. Тут йдеться про модифікаційно-трансформаційну побудову високомистецького образу, нову геометричну конструкцію, яка завершує капітель колони корінфського ордеру і становить суттєвий елемент монументальної структури храму (*Кривавич Д.* Універсалізм дизайну як мистецтва ідеї, форми і функцій // *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта: Зб.наук праць.* — Львів: Світ, 2000. — Вип. 5. — С. 328–329.).

З поширенням християнства активізується розвиток містобудування. Зростає економічне і передусім духовне значення міст як осередків освіти



* *Акант* використано для художнього оформлення нашого навчального посібника.

та культури. Соціокультурне і художнє середовище міста впливає на життєдіяльність людини. Існують семантичні відмінності християнського й античного міста. Семантичні доміанти грецького міста визначають *агора* (грец. *agora* — площа для проведення зборів) і амфітеатр. З часів Гомера на ринковій площі відбувалися народні, судові, військові збори вільних городян. Пізніше *агора* сприймалася як центр суспільного життя і місце проведення зборів. Навколо ринкової площі розміщувались суспільні й культові споруди, а також торгові ряди. Невід'ємною частиною державних свят були театральні дійства. Починаючи з кінця VI ст. до н.е., в Афінах щороку ставилися трагедії, комедії, сатиричні драми. Амфітеатр виник як архітектурна форма римського театру. Найбільшим амфітеатром Риму й усього античного світу вважається Колізей (назва — від колосса, розташованого поблизу амфітеатру, за первісним задумом колосса Нерона). Амфітеатр вмщував близько 50 тис. глядачів (велика вісь арени становить 86, малої — 54 м). Театральне дійство спричиняло глибокий естетичний вплив на людину. Людина відчувала стан катарсису (грец. *katharsis* — очищення). Термін “катарсис” антична естетика використовувала для характеристики важливого якісного аспекту естетичного впливу мистецтва на людину. Піфагорейці розробили теорію очищення душі від пристрастей, які шкодять людині (гнів, страх, ревність тощо). Вони вважали, що очищення душі досягається через вплив на неї спеціально підібраної музики. Платон не пов'язував катарсис із мистецтвом, характеризуючи його як очищення від усього чуттєвого й тілесного, оскільки це спотворює красу ідей. За Арістотелем, навпаки, музика і спів збуджують психіку слухачів і викликають сильні афекти (співчуття, тривогу, піднесеність та ін.). Як наслідок — людина відчуває певне очищення, тобто полегшення, пов'язане з насолодою. Певна невизначеність змісту поняття “катарсис” зумовила різні підходи до його трактування. Привертає увагу тлумачення катарсису, яке обґрунтував, зокрема, російський вчений Л.Виготський. Він зазначав, що твір мистецтва, діючи на психіку людини, викликає протилежні афекти (любов і ненависть, трагічне і комічне, піднесеніє і низьке, радість і смуток тощо). Такі перетворення афектів і зумовлюють розрядку нервової енергії — катарсис розглядається завершальною ланкою психофізіологічного процесу як основи естетичного сприйняття мистецтва.

Семантику й естетичні особливості давньоруських міст визначали храми, які зводилися на узвишсях і органічно вписувалися в довкілля.

Наголосимо, що в давньоруській архітектурі домінував своєрідний художній принцип забудови міста, відомий під назвою “прозор”, тобто вид, панорама, які відкривалися з так званої Поклонної гори, найвищої географічної точки місцевості. На Поклонній горі зводився *храм* (собор). Від храму вже за кільцево-радіальним принципом розпланувалися вулиці. Храм добре проглядався з усіх сторін, упорядковуючи місцевість. Проте у головному духовному сенсі *храм покликаний упорядковувати буття людини*.

Семантичний простір давньоруського міста визначають сакральні споруди, насамперед головний християнський храм, зведений на честь певного святого. Так, у Чернігові головний храм — Спасо-Преображенський собор, храм Христа (Чернігівське князівство претендувало на головне

з-поміж руських земель). Зі степом межувало Переяславське князівство; тут головний — храм архістратига Михаїла. Головні храми Києва присвячені Богородиці, зокрема, “ансамбль храмів Лаври: від Аннозачатівської церкви (що заторкає батьківський початок Божої Матері) — до церкви Різдва Богородиці та храму Успіння Богородиці. Золоті Ворота Києва увінчує церква Благовіщення (присвячена Божій Матері). Стосовно образу Софії, то, хоч це храм Премудрості Божої і Софія асоціюється з другою іпостассю Трійці — Христом, саме Божа Матір, несучи в собі Христа, була першим *храмом Софії*”. Особливістю європейських міст вважається їх будівництво як фортець, що “засвідчує певний лицарський тип екзистенції”. Європейські міста виникають на місці розташування римських гарнізонів, а міста Київської Русі — на перехресті торговельних шляхів. Характерно й те, що “місто будується як *текст*. Це платонівська реальність: за тим, що ви бачите, ховаються вічні ідеї, вічні ейдоси. Адже, наприклад, Київ — не як місто, а як поселення — має 20 тис. років, що охоплюють різні народи та різні культури. Слов'янське місто існувало тут півтори тисячів років, але якщо рахувати від Кирилівської стоянки з часів верхнього палеоліту — то матимемо безперервні культурні шари протягом 20 тис. років” (Інтерв'ю з Сергієм Кримським. Простір та час як модули життя // Практична філософія. — 2001. — № 1. — С. 263–264).

У наукових джерелах простежено становлення Києва в статусі *духовного центру*, орієнтованого на діалогічні взаємозв'язки різних народів, оскільки статус Києва (“матері міст руських”) визначає не грецьке “метрополіс” (столиця), а біблейська традиція, що “матір'ю міст” іменує Єрусалим. Тобто йдеться про місто не як столицю держави, а як духовний центр. У такому розумінні міста як центру єднання на спільній християнській основі, звідки випромінюється духовне світло по всьому обширу культури, і визначається Київ (*Горський В. Місто на межі // Практична філософія. — № 2. — 2002 (№ 6). — С. 99*).

Християнізація Русі створює світоглядно-духовне підґрунтя для нового типу діалогу культур і художніх традицій. Універсальні діалоги культур виявляються у процесі критичного освоєння світової інтелектуальної традиції. Таке освоєння здійснюється *безпосередньо* — у формі розширення цивілізаційних культурно-мистецьких зв'язків у їх історичному розвитку та *опосередковано* — рецепція філософських, наукових, освітніх ідей, мистецьких традицій; художня рефлексія над сенсом буття людини тощо.

З погляду історичного плину часу християнізація Русі, особлива духовна місія *Слова, софійність* (мудрість), сприяли утвердженню нових ідейних, морально-естетичних і художніх цінностей. Завдяки християнству Русь утверджується як *суб'єкт світової культури*.

Наприкінці XIV–XV ст., внаслідок другого південнослов'янського впливу, активізується розвиток українського мистецтва в контексті східно-європейського художнього процесу. Другий південнослов'янський вплив відомий як культурний вплив Болгарії, Сербії, Македонії на філософію, писемність, освіту, образотворче мистецтво східних слов'ян.

Європейська культура у XIV ст. розвивається у двох напрямках: один надає перевагу новому мисленню і творчості, інший — спірітуалізму і маньє-

ризму. Мистецький розвиток західноєвропейського середньовічного суспільства виявляє зумовлені релігійно-філософськими концепціями три форми мислення: *реалізм* (у значенні, яке надавала йому схоластика), *символізм* та *алегоризм* (персоніфікація ідеї).

Наприкінці XIV–середині XV ст. в Італії поширюється викладання моральної філософії, риторики, граматики, поезії на традиціях класичної античної освіти. Виникає форма так званого етико-філологічного або громадянського гуманізму. В європейській літературі XIV–XV ст. провідного значення набуває *ренесансний гуманізм*, посилюються реалістичні тенденції, прагнення створити образ досконалої людини.

В Україні ідеї раннього гуманізму поширюються на початку – середині XIV ст. Цьому сприяли соціально-політичні та економічні зміни: перехід феодалізму в завершальну стадію, відносна економічна незалежність окремих міст, які здобули магдебурзьке право (Володимир Великий — 1324, Львів — 1352, Кам'янець — 1374, Київ — 1494 та ін.). Як і в інших культурах східноєвропейського регіону, в Україні виявляються тенденції Передвідродження. В образотворчому мистецтві виробляється спільний візантійсько-слов'янський (палеологівський) стиль. У Візантії за часів династії Палеологів (1261–1453) у мистецтві й літературі спостерігається певне піднесення (палеологівський Ренесанс, рання грецька народна поезія, історіографія). Звичайно, Візантія не стала ренесансною країною на зразок Італії. Візантійські гуманісти XIV–XV ст. зверталися до античності, обґрунтували інтелектуально-естетичний ідеал того часу, в якому поєднувалися високі моральні якості людини, енциклопедизм, ренесансна ідея раціонального і прекрасного. Видатний візантійський учений-гуманіст і церковний діяч Феодор Метохит (1260–1332) у трактаті “Етікос, або Про виховання” визначив інтелектуальну працю вищою формою насолоди (*Медведев І.П.* Ренессансные тенденции поздневизантійской культуры // Культура Византии XIII–первая половина XV в. — М., 1991. — С. 230). Візантійське мистецтво XIV–XV ст. позбувається аскетичної суворості, збагачується світськими мотивами. Ознаки палеологівського стилю характерні для болгарських мініатюр XIV ст. Художники значну увагу приділяють моделюванню форми, уникають надмірного дроблення деталей. В Україні подібний спосіб зображення мініатюр зустрічається у Київському євангелії, Київському псалтирі, Луцькому євангелії.

Висхідний культурний розвиток Київської Русі перервала татаро-монгольська навала. Наприкінці XIV ст. значна частина українських земель входила до складу Великого князівства Литовського, а з другої половини XVI ст. — до складу Речі Посполитої, польсько-литовської феодальної держави. За сфери впливу активно боролися католицьке, уніатське, протестантське віровчення. В умовах реальної загрози окатоличення та полонізації українського народу першочергового розвитку потребувала освіта, оскільки майже до кінця XIV ст. функціонували лише початкові православні школи. Під впливом прогресивної громадськості король Стефан Баторій 1574 р. видав декрет, що дозволяв віленським городянам утримувати братські школи. Це право з 1575 р. розповсюдилось на всі православні братства Великого князівства Литовського та Галичини. Братські школи відкривалися з метою захисту православ'я. Першу школу заснувало Львівське Успенське братство

(1586), яке отримало статус *ставропігійського* (1589), тобто виключалося з-під юрисдикції єпископа.

Одним із напрямів поширення ренесансних ідей та здобутків західноєвропейської культури і мистецтва була діяльність викладачів та студентів з теренів України, котрі працювали і вчилися за кордоном. Упродовж XV–XVI ст. тільки у Краківському університеті навчалося близько 800 студентів, українців за походженням, серед них зі Львова — 108, Городка — 19, Дрогобича — 15 (*Нудьга Г.А.* На літературних шляхах: Дослідження, пошуки, знахідки. — К., 1990. — С. 16, 187). Наприкінці XV–першій половині XVI ст. у творчості українських латиномовних письменників виразно виявляється ренесансний класицизм. Поява ренесансного класицизму в тогочасній європейській літературі — свідчення суттєвого впливу античності на культуру Відродження.

При безперечному розмаїтті та відмінностях соціокультурного розвитку доби Середньовіччя, простежуються спільні ознаки художнього процесу. Середньовіччя вирізняє прагнення до *універсальності*, яка є наслідком органічного поєднання культурно-мистецької спадщини попередніх цивілізацій з власним конкретно-історичним і духовним досвідом кожної країни. В цей період складається цілісна ідеологічно-релігійна система, будуються величні художні ансамблі, функціонує народно-видовищна (сміхова) культура. Середньовіччю, у тому числі українському, властиві глибокі суспільні й світоглядні суперечності та водночас значні духовні досягнення. У цей період відбувається зародження націй, становлення літератури національними мовами, активізується соціальний і культурний розвиток суспільства. В певному сенсі створюються духовні засади сучасної цивілізації.

Духовне життя України наприкінці XV–початку XVI ст. характеризують соціокультурні зміни. Відбувається *переорієнтація світогляду із візантійсько-слов'янського на західноєвропейський*. Відповідно мистецтво виявляє зацікавленість реальним земним життям людини. Виникають передумови рецепції ренесансних ідей в мистецтві України.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

Розділ I

- 1.1**
Археологія Української РСР. Ранньослов'янський та давньоруський періоди. — Т. 3. — К., 1986.
- Асеев Ю.С. (1966) Мистецтво Криму V — XIV століть // Історія українського мистецтва. — К., 1966. — Т. 1. — С. 91–111.
- Беляев Л.А. (2000) Христианские древности: Введение в сравнительное изучение. — СПб., 2000.
- Брайчевський М.Ю. (1966) Мистецтво народів Південноукраїнських степів. Мистецтво стародавніх східних слов'ян // Історія українського мистецтва. — К., 1966. — Т. I. — С. 80–91; 112–132.
- Глушак А.С., Наумова Н.В. (1997) Християнство в Херсонесі і Боспорі // Боги Тавриди. Історія релігій народів Криму. — Севастополь, 1997. — С. 58 — 108.
- Давня історія України. — К., 1998. — Т. 2. Скіфо-антична доба. С. 456 — 477.
- Зубар В.М., Пауленко Ю.В. (1988) Херсонес Таврический и распространение христианства на Руси. — К., 1988. — С. 78–81.
- Зубар В. (2000) Херсонес-Херсон. Від Іфігенії до Христа // Хроніка 2000. — К., 2000. — Вип. 33.
- Канигін Ю. (2003) Шлях аріїв. Україна в духовній історії людства. — К., 2003.
- Кулишов В.И. (1987) В низовьях Дона. — М., 1987. — С. 9–10.
- Макаро́та Т.И. (1982) Археологические данные для датировки церкви Иоанна Предтечи в Керчи // Сов. археология. — 1982. — № 4. — С. 91–106.
- Плетнёва С.А. (1982) Кочевники средневековья. — М., 1982. — С. 13–36.
- Ручка В. (2000) Корсунський похід князя Володимира // Хроніка 2000. — К., 2000. — Вип. 33. — С. 297–303.
- Флорова Н.А. (1989) Вторжение варварских племен в города Северного Причерноморья по нумизматическим данным // Сов. археология. — 1989. — № 4. — С. 196–206.
- Чмихов О.М. (1966) Україна у Середні віки // Культурологічні студії. Зб. наук. праць. — К., 1966. — Вип. I. — С. 14–17.
- Чубатий М. (1965) Історія християнства на Русі — Україні. — Рим; Нью-Йорк, 1965. — Т. 1 (до р. 1353). — С. 76–100.
- Шилов Ю. (1995) Прародина ариев. Історія, обряди, міфи. — К., 1995.
- 1.2**
Айналов Д. (1927) Мраморная группа Жертвоприношения Исаака // 1927. — № 1. — С. 187.
- Амброз А.К. (1965) Раннеземледельческий культовый символ (“ромб с крючками”) // СА. — 1965. — № 3.
- Антична скульптура Херсонеса. — М., 1976. — С. 161, 177.
- Античные города Северного Причерноморья. Археология СССР. — М., 1984. — С. 8–31.
- Антонович В.Б. (1886) О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии // Труды VI археологического съезда. — Одесса, 1886. — Т. 1. — С. 86–102.
- Артамонов М.И. (1962) История хазар. — Л., 1962.
- Артамонова О.А. (1963) Могильник Саркела — Белой Вежи // МИА. — М., 1963. — № 109.
- Афанасьев А.Н. (1865) Поэтические воззрения славян на природу. — М., 1865. — Т.1. — С. 637–640.
- Банк А.В. (1959) Гребень из Саркела — Белой Вежи // МИА. — М.; Л., 1959. — № 75. — С. 333–339.
- Беляев С.А. (1989) Пещерный храм на главной улице Херсонеса. Опыт интерпретации и реконструкции // Византия и Русь. — М., 1989. — С. 26.
- Березяк В.В. (1990) Бушанський рельєф — пам'ятка мистецтва XVI ст. // Тези доп. 9-ї Вінницької обл. іст.-краєзнавчої конф. — Вінниця, 1990. — С. 24.
- Березяк В.В. (1994) Бушанський скельний рельєф // Археологія. — 1994. — № 3. — С. 113.
- Боги Тавриди. Історія релігій народів Криму / Под ред. д-ра филос. наук, проф. Артюха П. И. — Севастополь, 1997.
- Болсуновский К.В. (1909) Жертвенник Гермеса-Световида: Мифолог. исследование. — К., 1909.
- Брайчевський М.Ю. (1966) Мистецтво стародавніх східних слов'ян // Історія українського мистецтва. — К., 1966. — Т. 1. — С. 80–91; 112–132.
- Будинова В.П. (1999) Готы в эпоху Великого переселения народов. — СПб., 1999. — С. 33–34; 131.
- Васильев В.Й. (1991) Бронзовая накладка в виде человеческой фигуры из Южной Добруджи // Сов. археология. — 1991. — № 3. — С. 273–274.
- Велесова Книга: Легенди. Міти. Думи. Скрижали буття українського народу. I тис. до н.е. — I тис. н.е. / Упорядкування, ритмічний переклад, підготовка перекладного й автентичного текстів, стаття, довідкові матеріали Б.І.Яценка / Заг. ред. В.А.Довгича. — Індоевропа. — 7502 (1994). — Кн. 1–4.
- Винокур І.С. (1994) Дослідження Бушанського скельного комплексу // Археологія. — 1994. — № 3. — С. 122.
- Гарбуз Б.Б. (1993) Золотий римський медальйон з с. Верхівні // Археологія. — 1993. — № 1. — С. 71–78.
- Грушевський М. (1991) Історія України-Руси. — К., 1991. — Т. 1. — С. 177.
- Дудко Д.М. (2001) Язичницька семантика Бушського рельєфу // Археологія. — 2001. — № 3. — С. 66–68.
- Искусство Византии в собраниях СССР: — М., 1977. — Т. I. — С. 34.
- Коваль І. (1998) Церковна археологія. Курс лекцій. — Івано-Франківськ, 1998.
- Козак Д.Н., Козак Н.С. (1995) До питання про еволюцію міфологічних поглядів слов'ян у I тис. до н.е. // Археологія. — 1995. — № 1. — С. 46.
- Кругликова И. (1981) Усадьба 9 у Камышовой бухты // Археологические открытия 1980 года. — М., 1981. — С. 267.
- Кулаковский Ю.А. (1896) Христианская катакомба, открытая в 1895 г. // МАР. — 1896. — № 19.
- Маслова Г.С. (1978) Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — М., 1978.
- Нидерле Л. (2000) Славянские древности / Пер. с чешск. Т.Ковалевой, М.Хазанова, ред. А.Л.Монтайта. — М., 2000. — С. 126–219.
- Плетнева С.А. (1959) Керамика Саркела — Белой Вежи // МИА. — М., 1959. — № 75.
- Плетнева С.А. (1996) Саркел и “шелковый путь”. — Воронеж, 1996.
- Полонська-Василенко Н. (1992) Історія України. — К., 1992. — Т. 1. — С. 68–89.
- Поснов М. (1964) История христианской церкви. — Брюссель, 1964. — С. 66.
- Приходнюк О.М. (1994) Технологія виробництва та витоки ювелірного стилю металевих прикрас Пастирського городища // Археологія. — 1994. — № 3. — С. 61–77.
- Пріоро В.І. (1999) Рецензія. Пріцак Омелян. Походження Русі // Археологія. — 1999. — № 3. — С. 129–137.
- Пріоро І. (2000) Кримські готи у світлі минулих та сучасних історико-археологічних досліджень // Хроніка 2000. — Видання 9. — Вип. 33. — С. 239–248.
- Пріцак О. (1997) Походження Русі. Стародавні скандинавські джерела (крім ісландських саг). — К., 1997. — Т. 1.

- Прокопий Кесарийский (1941) Готская война // ВДИ. — 1941. — № 1.
- Рыбаков Б.А. (1981) Язычество древних славян. — М., 1981. — С. 41–51, 85–95; 408.
- Рыбаков Б.А. (1982) Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. — М., 1982.
- Салов А.И. (1985) Случайные находки у хут. Красный курган в 1971 и 1972 гг. // Краткие сообщения. 182. Памятники античной археологии. — М., 1985. — С. 56–58.
- Семенова М. (2001) Быт и верования древних славян. — СПб., 2001. — 560 с.
- Славчев П. (1990) Костен гребен от Царевец // Археология. — София, 1990. — Кн. 1. — С. 55–56.
- Телегин Д.Я. (1991) Вартові тисячоліть. — К., 1991. — С. 54.
- Топоров В.Н. (1991) Древо жизни // Мифы народов мира. — М., 1991. — Т. 2. — С. 397.
- Флёрва В.Е. (2001) Резная кость юго-востока Европы IX–XII веков. Искусство и ремесло. По материалам Саркела — Белой Вежи из коллекции Государственного Эрмитажа. — СПб., 2001.
- Формозов А.А. (1968) О наскальном рельефе близ с.Буша в Поднестровье. — 1968. — № 2. — С. 103–110.
- Формозов А.А. (1994) Еще раз о наскальном барельефе у с. Буша в Поднестровье // Археология. — 1994. — № 3. — С. 136–138.
- Хома І. (1987) Єдність Вселенської Церкви — провідною лінією української церковно-релігійної дії //Слов'янські апостоли і св. Климент — Папа: Наук. конф. у Римі 9–11 лип. 1987 р. — Рим, 1987.
- Хостроев А. (1991) Александрийское христианство по данным из Ног Хам-Хади. — М., 1991. — С. 37.
- Чубатий М. (1965) Історія християнства на Русі-Україні: — Рим; Нью-Йорк, 1965. — Т. 1.
- Щербаківський В. (1986) Українське мистецтво. — Київ; Прага, 1926. — Вип. 2. — С. 28–31.
- 1.3**
- Антонова И.А., Филипенко В.Ф. (1997) Монастыри Крыма: история и легенды // Боги Тавриды. История религий народов Крыма. — Севастополь, 1997. — С. 109–171.
- Висоцький С.О. (1991) Княгиня Ольга і Анна Ярославна — славі жінки Київської Русі. — К., 1991. — С. 40–41.
- Глушак А.С., Артюх П.И. (1997) Особенности национально-религиозных отношений в Крыму // Боги Тавриды. История религий народов Крыма. — Севастополь, 1997. — С. 3–13.
- Глушак А.С., Наумова Н.В. (1997) Христианство в Херсонесе или Боспоре // Боги Тавриды. История религий народов Крыма. — Севастополь, 1997. — С. 58–108.
- Житіє єпископа Йоана Готського // Хроніка 2000. — К., 2000. — Вип. 33. — С. 259–265.
- Зубар В.М., Павленко Ю.В. (1988) Херсонес Таврический и распространение христианства на Руси. — К., 1988. — С. 78–81.
- Кримські боги у світлі минулих та сучасних археологічних досліджень // Хроніка 2000. — К., 2000. — Вип. 33. — С. 239–258.
- Кулаковський Ю. (2000) Минуле Тавриди // Хроніка 2000. — К., 2000. — Вип. 33. — С. 18–40.
- Культура Византии. Вторая половина VII–XII в.: — М., 1989. — Т. 2. — С. 11–35.
- Лазарев В.Н. (1986) История византийской живописи. — М., 1986. — С. 53–60.
- Літопис руський /Пер. з давньорус. Л.Є.Махновця; Відп. ред. О.В.Мишанич. — К., 1989. — С. 65.
- Міляева Л.Ф., Логвин Г.Н. (1970) Унікальна пам'ятка //Образотворче мистецтво. — 1970. — № 1. — С. 31–32.
- Плетніва С.А. (1982) Кочевники средневековья. — М., 1982. — С. 13–36.
- Полонська-Василенко Н. (1992) Історія України: — К., 1992. — С. 67–72.
- Пуцко В. (1971) Мариупольский рельеф св. Георгия // Сборник Радов Византолошко-кох института. — Београд, 1971. — Кн. 13. — С. 313–331.

- Ручка В. (2000) Корсунський похід князя Володимира // Хроніка 2000. — К., 2000. — Вип. 33. — С. 297–303.
- Салтыков А., дьякон (1980) О святых иконах времени Ярослава Мудрого // Православн. вестн. — М., 1980. — С. 72.
- Чубатий М. (1965) Історія християнства на Русі-Україні (до р. 1353): — Рим; Нью-Йорк, 1965. — Т. 1. — С. 76–100.
- Шлюмберже Д. (1985) Эллинизированный Восток. Греческое искусство и его наследники в несреднеземноморской Азии / Пер. с фр. — М., 1985. — С. 94–97.

Розділ II

2.1

- Аверинцев С.С. (1973) Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура. — М., 1973. — С. 47–49.
- Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. (1995) Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г.И.Гаева. — М., 1995.
- Бахтин М.М. (1990) Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М., 1990.
- Бозцій (1990) “Утешение Философией” и другие трактаты. — М., 1990.
- Булашев Г. (1992) Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. — К., 1992.
- Вагнер Г.К. (1987) Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М., 1987.
- Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія. (1991) Укладена Я.Головацьким. — К., 1991. — С. 10.
- Войтович В. (2002) Українська міфологія. — К., 2002.
- Володимир Мономах (1989) Поучення // Літопис руський / Пер. з давньорус. Л.Є.Махновця. — К., 1989. — С. 453–454.
- Вундт В. (1913) Миф и религия / Пер. с нем. — СПб., 1913.
- Вышеславцев Б.П. (1994) Этика преображенного Эроса. — М., 1994.
- Голан А. (1994) Миф и символ. — М., 1994. — С. 10.
- Горський В.С. (1994) Святі Київської Русі. — К., 1994.
- Горський В.С. (1996) Історія української філософії. Курс лекцій. — К., 1996.
- Греков Б. (1949) Киевская Русь. — М., 1949.
- Гуревич О.Я. (1992) Послесловие. Жак Ле Гофф и “Новая историческая наука” во Франции // Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Пер. з фр. — М., 1992. — С. 352–373.
- Гуцало О. (1921) Надбанні хрести. // Секції мист. НТК, 1921.
- Дэвид Талбот Райс (2002) Искусство Византии. — М., 2002. — С. 60–64.
- Етимологічний словник української мови. — К., 1983. — С. 8.
- Зубар В. (2000) Херсонес — Херсон: від Іфінігенії до Христа // Хроніка 2000. — К., 2000. — Вип. 33. — С. 213–238.
- Истрин В.А. (1998) 1100 лет славянской азбуки. — 2-е изд., перераб. и доп. — М., 1988. — С. 102.
- Керлот Х.Э. (1994) Словарь символов. — М., 1994. — С. 12–13.
- Козак Н.Б. (1999) Княжий портрет в мистецтві Київської Русі: візантійський виклик — українська відповідь // Народознавчі зошити. — 1999. — № 5. — С. 622, 634.
- Костомаров М.І. (1994) Слов'янська міфологія. — К., 1994. — С. 46.
- Леві-Строс К. (2000) Первісне мислення / Пер. з фр. — К., 2000.
- Ле Гофф Ж. (1992) Цивилизация средневекового Запада / Пер. з фр. — М., 1992. — С. 310–311, 316.
- Лосев А.Ф. (1957) Античная мифология и ее историческое развитие. — М., 1957.
- Лосев А.Ф. (1993) Очерки античного символизма и мифологии. — М., 1993.

- Мелетинский Е.М.* (1976) Поэтика мифа. — М., 1976.
- Науменко Ф.І.* Школа Київської Русі. — Львів, 1965.
- Нейхардт А.А.* (1960) Происхождение креста. — М., 1960.
- Нечуй-Левицький І.* (1992) Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. — К., 1992.
- Овсійчук В.А.* (1996) Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору. — Львів, 1996.
- Овсійчук В., Кравич Д.* (2000) Оповідь про ікону. — Львів, 2000.
- Огієнко І.* (Митрополит Іларіон) (1951) Трираменний хрест зі скісним підніжком — національний хрест України. — Вінніпег, 1951.
- Пайкова А.В.* (1987) Четвероевангелие Раввулы (VI в.) как источник по истории раннехристианского искусства // Палестинск. сб. — 1987. — Вып. 29 (92). — С. 118–123.
- Пашуто В.* (1968) Внешняя политика Древней Руси. — М.; Л., 1968. — С. 28, 52.
- Пікулик Н.Ф.* (1990) Гуманістичні традиції в духовній культурі Київської Русі // Філософія Відродження на Україні. — К., 1990. — С. 17–37.
- Плачинда С.П.* (1993) Словник давньоукраїнської міфології. — К., 1993. — С. 4.
- Полевой В.М.* (1973) Искусство Греции. Средние века. — М., 1973. — С. 112–113.
- Свенціцька В.* (1939) Різьблені ручні хрести XVII–XX вв. — Львів, 1939.
- Славянская мифология: Словарь-справочник. — М., 1998.
- Тайлор Э.Б.* (1989) Первобытная культура / Пер. с англ. — М., 1989.
- Тахо-Годи А.А.* (1971) О древнегреческом понимании личности на материале термина soma // Вопр. классическ. филологии: Сб. ст. — М., —1971. — Вып. 3–4. — С. 294.
- Токарев С.А.* (1990) Ранние формы религии. — М., 1990.
- Тэрнер В.* (1983) Символ и ритуал. — М., 1983.
- Фесмер М.* Этимологический словарь русского языка. — М., 1964–1973. — Т. 1. — С. 500.
- Филиппов В.* (1969) К терминологии музыки и театрального искусства // Исследования по словообразованию и лексикологии древнего языка. — М., 1969. — С. 81.
- Фрезер Дж.* (1983) Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Пер. с англ. — 2-е изд. — М., 1983.
- Холл Дж.* (1996) Словарь сюжетов и символов в искусстве. — М., 1996.
- Черепанова С.* (1996) Проблема традиції у християнській символіці // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Матеріали перших міжнародн. філософ.-культуролог. читань. — Львів, 1996. — С. 151–160.
- Чмыхов Н.А.* (1990) Истоки язычества Руси. — К., 1990. — С. 360–361.
- Шилов Ю.О.* (2002) Джерела витоків української етнокультури XIX тис. до н.е.–II тис. н.е. — К., 2002.
- Яковлев Е.Г.* (1972) Искусство и мировые религии. — М., 1972.
- 2.2**
- Аверинцев С.С.* (2001) София-Лотос. Словарь. — К., 2001.
- Бычков В.В.* (1990) Эстетический лик бытия (Умозрения Павла Флоренского). — М., 1990.
- Вагнер Г.К.* (1987) Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М., 1987. — С. 98–100.
- Вздорнов Г.* (1978) Исследование о Киевской Псалтыри. Киевская Псалтырь. — М., 1978.
- Высоцкий С.А.* (1989) Светские фрески Софийского собора в Киеве. — К., 1989.
- Горский В.С., Крымский С.Б.* (1991) София Киевская в контексте историко-философского исследования // Отечественная философская мысль XI–XVII вв. и греческая культура. — К., 1991. — С. 8–12.
- Дэвид Талбот Райс* (2002) Искусство Византии. — М., 2002.
- Іларіон Київський* (XI ст.) Слово про закон і благодать // Українська культура: історія і сучасність: Навч.посібн. — Львів, 1994. — С. 434.
- Кравич Д.* (1995) Іконографія Софії-Премудрості Божої в українському мистецтві //

- Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи, питання іконографії: Матеріали другої міжнародн. наук. конф. (Львів, 21–22 квіт. 1994 р.). — Львів, 1995. — С. 25–33.
- Кримський С.Б.* (1996) Архетипи української культури // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. — К., 1996. — С. 91–112.
- Лазарев В.Н.* (1973) Древнерусские мозаики и фрески. — М., 1973.
- Логвин Г.* (1993) Софійський собор у Києві // Образотворче мистецтво. — 1993. — № 3–4.
- Логвин Г.* (1994) Софійський собор у Києві // Образотворче мистецтво. — 1994. — № 1.
- Мейендорф И.Ф.* Тема “Премудрости” в восточно-европейской средневековой культуре и её наследие // Литература и искусство в системе культуры. — М., 1988. — С. 19–21.
- Мифологический словарь (1991) / Гл. ред. Е.М.Мелетинский. — М., 1991.
- Николай Кузанский* (1979) Сочинения. — М., 1979. — Т. 1. — С. 191.
- На рiках вавилонських: 3 найдавніших літератур Шумеру, Вавилону, Палестини (1991) / Упоряд. М.Н.Москаленко. Авт. перед. І.М.Дьяконов. — К., 1991. — С. 258.
- Памятники мировой эстетической мысли (1962). — М., 1962. — Т. 1. — С. 332.
- Рыбаков Б.А.* (1981) Язычество древних славян. — М., 1981.
- София Киевская. Альбом / Автор вступительной статьи и составитель Г.Н.Логвин. — К., 1971.
- Соловьев В.* (1982) Духовные основы жизни. — М., 1982. — С. 8.
- Трубецкой Е.Н.* (1991) Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. — М., 1991. — С. 48–52.
- Тяжелов В.Н., Сопотинский О.И.* (1975) Искусство средних веков. — М., 1975. — С. 57–65.
- Хьелл Л., Зиглер Д.* (1997) Теории личности (Основные положения, исследования и применение). — СПб., 1997. — С. 200–205.
- Хроника христианства / Пер. с нем. В.Годфрида. — М., 1999.
- Шилфлингер Т.* (1997) София-Мария — целостный образ творения / Пер. с нем. — Гносис Пресс; Скарабей, 1997. — С. 90–100.
- Юнг К.Г.* (1991) Архетип и символ. — М., 1991.
- Якобсон А.Л.* (1987) Закономерности в развитии средневековой архитектуры XI–XV вв. — М., 1987.
- 2.3**
- Брайчевський М.Ю.* (1988) Утвердження християнства на Русі. — К., 1988.
- Васильевский В.Г.* (1915) Житие св. Стефана Сурожского // Труды. — 1915. — Т. 3. — С. 77–98.
- Вагнер Г.К.* (1964) Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. — М., 1964. — С. 163–184.
- Велесова Книга: Легенди. Міти. Думи. Скрижалі буття українського народу. I тис. до н.д. — I тис. н.д. / Упорядкування, ритмічний переклад, підготовка перекладного й автентичного текстів, стаття, довідкові матеріали Б.І.Яценка. — Індосвропа. — 7502 (1994). — Кн. 1–4.
- Воронин Н.Н.* (1945) Памятники Владимиро-Суздальского государства XI–XIII вв. — М., 1945. — С. 77.
- Воронин Н.Н., Каргер М.К.* (1951) Архитектура // История культуры древней Руси. — М.; Л., 1951. — Т. 2. — С. 245–340.
- Грушевський М.* (1993) Історія України-Русі. — К., 1993. — С. 422–435.
- Джерела. Мистецтво Київської Русі. — К., 1980. — С. 37–198.
- Запровадження християнства на Русі. — К., 1988.
- Зубар В.М., Павленко Ю.В.* (1988) Херсонес Таврический и распространение христианства на Руси. — К., 1988. — С. 155–158.
- Исаевич Я.Д.* (1991) Висляне и лендзяне в IX–X вв. // Формирование раннефеодальных славянских народностей. — М., 1991. — С. 157–158.

- История украинского мистецтва. — К., 1966. — Т. 1.
 Ипатьевская летопись. — 1962. — Т. 2.
 Каргер М.К. (1961) Древний Киев. — М.; Л., 1961. — Т. 2. — С. 310–318.
 Козьма Пражский (1962) Чешская хроника. — М., 1962. — С. 151.
 Комеч А.И. (1987) Древнерусское зодчество конца X–начало XII вв. — М., 1987. — С. 315–318.
 Левченко М.В. (1956) Очерки по истории русско-византийских отношений. — М., 1956. — С. 82.
 Лоцицький Ю.Г. (1990) До питання типологічної архітектури середньовічного Криму // Археологія. — 1990. — № 2. — С. 33–46.
 Літопис руський / Пер. з давньорус. Л.Є.Махновця; Відп. ред. О.В.Мишанич. — К., 1989.
 Логвин Г.Н. (1961) Украинское искусство X–XVIII вв. — М., 1961. — С. 7–62.
 Логвин Г.Н. (1980) Початковий період давньоруської архітектури // Мистецтво і сучасність. — К., 1980. — С. 114.
 Лукомський Ю.В. (1991) Архітектурна спадщина Давнього Галича. — Галич, 1991. — С. 14–16.
 Могитич І.Р. (1983) З історії міжслов'янських зв'язків у сфері раннесередньовічної архітектури // З історії міжслов'янських зв'язків. — К., 1983. — С. 23–24.
 Могитич І.Р. (1984) Традиції впливляння в народном зодчестве України // Архитектурное искусство. — М., 1984. — № 32. — С. 114–118.
 Могитич І. (1994) Нововідкрита церква у Звенигороді // Вісн. ін-ту “Укрзахідпроектреставрація”. — Львів, 1994. — Ч. 2. — С. 55.
 Могитич І. (1995) Нариси архітектури української церкви. — Львів, 1995. — С. 3–27.
 Никоновская летопись // ПСРЛ. — 1962. — Т. 9. — С. 62.
 Огієнко І.І. (1993) Українська церква. — К., 1993. — С. 20.
 Повесть временных лет. — М.; Л., 1950. — Т. 1. — С. 20.
 Ромм Б.Я. (1959) Папство и Русь в X–XIV вв. — М.; Л., 1959. — С. 28.
 Раппопорт П.А. (1982) Русская архитектура X–XIII вв. // Каталог памятников. — Л., 1982. — С. 27–29.
 Седов В.В. (1982) Восточные славяне в VI–XIII вв. — М., 1982. — С. 95.
 Січинський В. (1939) Українська архітектура // Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К., 1939. — С. 242–243.
 Татищев В.Н. (1962) История Российской. — М.; Л., 1962. — Т. 1. — С. 42.
 Толочко П.П., Боровський Я.С. (1979) Язичницьке капище в “городі Володимира” // Археологія Києва. — К., 1979. — С. 3–10.
 Толочко П.П. (1983) Древний Киев. — К., 1983. — С. 62.
 Толочко П.П. (1987) Древняя Русь. — К., 1987. — С. 63.
 Убивство князів Бориса і Гліба. — К., 1992. — С. 46–48.
 Успенский Ф.И. История Византийской империи: — СПб., (без позначення року). — Т. 1. — С. 666–662.
 Холостенко Н.В. (1973) София Киевская. — К., 1973. — С. 23–25.
 Чубатий М. (1965) Історія християнства на Русі-Україні: — Рим; Нью-Йорк, 1965. — Т. 1 (до р. 1353).
 Lowmiański H. Początki Polski. — Warszawa, 1947. — Т.4. — S. 346–347.
2.4
 Архипова С.І. (1947) Монументальна пластика в зодчестві Києва XII ст. // Археологія. — 1947. — № 2. — С. 53–67.
 Боплан Г. (1998) Опис України / Пер. з фр., приміт. та передм. В.Косика. — Львів, 1998.
 Вагнер Г.К. (1964) Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. — М., 1964. — С. 106.
 Вагнер Г.К. (1969) Скульптура Древней Руси. — М., 1969.
 Воронин Н.Н. (1996) Архитектура Восточной Европы. Средние века.

- Всеобщая история архитектуры. — Л.; М., 1996. — С. 600–603.
 Жишкович В. (1999) Пластика Русі-України X — перша половина XIV століть. — Львів, 1999.
 Івакін Г.Ю. (1999) Енколпійон-квадрифолий з Києва // Археологія. — 1999. — № 2. — С. 144–150.
 Іванов В.В. (1980) Дракон: Мифы народов мира. — М., 1980. — С. 394–395.
 Иоанисян О.М. (1981) О раннем этапе развития Галицкого зодчества // Краткие сообщения Института археологии. Славяно-русская археология. — М., 1981. — Вып. 164. — С. 357.
 Козак Н. (1998) Нововідкрита пам'ятка княжої доби з території Михайлівського Золотоверхого монастиря // ЗНТШ. — Львів, 1998. — Т. ССХХХVI. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — С. 240–252.
 Комеч А. И. (1997) Древнерусское зодчество конца X–начало XI вв. — М., 1997.
 Кондаков Н.П. (1915) Иконография Богоматери. — Пб., 1915. — № 2. — С. 316–356.
 Кошовий О.П. (1997) Галицькі керамічні плитки XII–XIII ст. (Генега, іконографія, семантика): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. — Львів, 1997. — С. 20.
 Кошовий О. (1998) Керамічні плитки стародавнього Галича: підходи здалека // Медобори і духовна культура давніх, середньовічних слов'ян (до 150-річчя виявлення Збруцького “Святовита”): Матеріали наук. конфер. (8–9 жовтня 1998 р., Гримайлів). — Львів, 1998. — С. 170–174.
 Кравич Д.П. (1990) Орнаментальне оформлення саркофага Ярослава Мудрого // Декоративно-прикладне та образотворче мистецтво. — Львів, 1990. — Вип. 1. — С. 20–22.
 Кресальний М.Й. (1960) Софійський заповідник в Києві. — К., 1960.
 Купчинський О. (1998) Античне мистецтво у дослідженнях Івана Старчука (листи до вченого і відгуки на його праці) // ЗНТШ. — Т. ССХХХVI. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 1998. — С. 555–600.
 Лазарев В.Н. (1948) История византийской живописи: — М., 1948. — Т. 2.
 Малевская М.В., Раппопорт П.А. (1978) Декоративные керамические плитки древнего Галича // Slovenská Archeológia XXVI. — 1. — Bratislava, 1978. — S. 87–97.
 Мезенцева Г.Г. (1966) Скульптура // Історія українського мистецтва. — К., 1966. — Т. 1. — С. 224.
 Нидерле Л. (2000) Славянские древности / Пер. с чешск. Т.Ковалевої, М.Хазанова, ред. А.Л.Монтайта. — М., 2000. — С. 320–321.
 Николаева Т.В. (1983) Древнерусская мелкая пластика из камня. XI–XV вв. — М., 1983.
 Пуцко В.Г. (1987) Крест Марка Пещерника // Сов. археология. — 1987. — № 1. — С. 217–230.
 Пуцко В.Г. (1991) Візантійські шляхи давньоруського мистецтва // Археологія. — 1991. — № 2. — С. 26–41.
 Ткачук Т.М., Тимус К.Л. (1997) Галицькі керамічні плитки із рельєфними зображеннями та гончарні клейма. Каталог. Місто Галич. Національний заповідник “Древній Галич”. — Галич, 1997. — С. 39–41
 Топоров В.Н. (1980) Дерево жизни: Мифы народов мира: — М., 1980. — Т. 1. — С. 396–398.
 Фіголь М. (1997) Мистецтво стародавнього Галича. — К., 1997.
 Филипчук М. (1993) Археологічні, мистецтвознавчі та педагогічні студії Івана Старчука (1894–1994) // ЗНТШ. — Т. ССХХV. Праці історико-філософської секції. — Львів, 1993. — С. 97–103.
 Философская мысль в Киеве. — К. 1982.
 Ханенко Б.И. и В.Н. (1899) Древности русские. Кресты и образки. — К., 1899. — Табл. VIII, 98. 99.
 Щербаківський Д. (1921) Символіка в українському мистецтві // Збірник секції мистецтва. — К., 1921. — С. 55–56.

- Яців Р. (2001) "Страшки" (Пуджики, страхопуди, опудала в колі обсервацій Івана Старчука // Народознавчі зошити. — Львів, 2001. — № 2(38). — С. 380–381.
- 2.5**
- Абрамович Д. (1991) Києво-Печерський патерик. — К., 1991. — С. 173.
- Антонова В.И. (1976) Триста веков искусства. — М., 1976. — С. 149.
- Арх. Иерофей. (1866) Брянский Свенский Успенский монастырь. — М., 1866.
- о. Берже Михайло. (1965) Духовність ікони. — Рим, 1965. — Т. XXIX. — С. 95.
- Бычков В.В. (1991) Малая история Византийской эстетики. — К., 1991. — С. 287.
- Буслаев Ф. (1980) О литературе. Исследования. Статьи. — М., 1980. — С. 60.
- Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі. — К., 1988. — С. 7.
- Каргер М.К. (1984) Древнерусская монументальная живопись. — М., 1984. — С. 121–122.
- Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки им. М.Е.Салтыкова-Щедрина в Ленинграде [ОЛДП F 6]. — М., 1978.
- Кравчиц Д.П. (1991) Богородиця Одигітрія із Дорогобужа // Образотворче мистецтво. — 1991. — № 3.
- Лазарев В.Н. (1986) История византийской живописи. — М., 1986. — С. 17.
- Літопис руський / Пер. з давньорус. Л.Є.Махновця; Відп. ред. О.В.Мишанич. — К., 1989.
- Мистическое богословие. — К., 1991. — С. 40.
- Нагаєвський І. (1967) Історія Римських Вселенських Архієреїв. — Рим, 1967. — С. 21.
- Овсійчук В.А. (1996) Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. — Львів, 1996.
- Попова О.С. (1972) Галицко-волинские миниатюры раннего XIII века // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. — М., 1972. — С. 283–315.
- Попова О.С. (1983) Русская книжная миниатюра XI–XV вв. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. третий. — М., 1983. — С. 9.
- Фрис В. (1994) Українська рукописна книга за кордоном // Пам'ятки України. — 1994. — № 3–6. — С. 80–84.
- Чубатий М. (1965) Історія християнства на Русі-Україні: — Т. I. — Рим; Нью-Йорк, 1965. — С. 93.
- Шмит Ф.Й. (1919) Искусство древней Руси-Украины. — Х., 1919. — С. 93.
- 2.6**
- Бакушинский А.В. (1923) Линейная перспектива в искусстве и зрительском восприятии реального пространства // Искусство. — 1923. — № 1.
- Бакушинский А.В. (1925) Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств. — М., 1925.
- Бычков В.В. (1977) Византийская эстетика. — М., 1977.
- Бычков В.В. (1990) Эстетический лик бытия // Умозрения Павла Флоренского. — М., 1990.
- Бычков В. (1999) 200 лет христианской культуры. Sub specie aesthetica. — М.; СПб., 1999. — Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия.
- Виппер Б. (1922) Проблема и развитие натюрморты (Жизнь вещей). — Казань, 1922.
- Владышевская Т.В. (1983) К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения. — К., 1983. — С. 147–153.
- Владышевская Т.В. (1989) Византийская музыкальная эстетика и ее влияние на певческую культуру Древней Руси // Византия и Русь (памяти Веры Дмитриевны Лихачевой. 1937–1981 гг.) / Сост. Т.Б.Князевская. — М., 1989. — С. 145–159.
- Волоцкий Й. (1994) Послание иконописцу. — М., 1994. — С. 134.
- Габричевский А.Г. (2002) Морфология искусства. — М., 2002.

- Голан А. (1994) Миф и символ. — М., 1994.
- Дамаскин Иоанн (1987) Третье защитительное Слово против отвергающих святые иконы // Символ. 18. (Журнал христианской культуры при славянской библиотеке в Париже). — 1987. — 18 декабря. — С. 221–246.
- Жегин Л.Ф. (1965) Иконные горки. Пространственно-временное единство живописного произведения // Труды по знаковым системам. П. — Тарту, 1965.
- Замлятина Н.А. (2000) Терминология русской иконописи. — 2-е изд. — М., 2000.
- Еремин И.П. (1947) Литературное наследие Феодосия Печерского // ТОДРЛ — 1947 — У.
- Иоанн Дамаскин (1987) Третье защитное Слово против отвергающих светлые иконы // Символ. — Париж, 1987. — С. 230–231, 245.
- Дилецкий М. (1970) Грамматика музыкальная. — К., 1970.
- Дионисий Ареопагит (1898) О небесной иерархии. — 6-е изд. — М., 1898. — С. 23–31.
- Карташев А.В. (1994) Вселенские соборы. — М., 1944. — С. 457–502.
- Кудрик Б. (1937) Огляд історії української церковної музики. — Л., 1937.
- Лазарев В.Н. (1947) История византийской живописи: — М., 1947. — Т. 1.
- Лазарев В.Н. (1973) Древнерусские мозаики и фрески. XI–XV вв. — М., 1973.
- Літопис руський / Пер. з давньорус. Л.Є.Махновця; Відп. ред. О.В.Мишанич. — К., 1989.
- Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.
- Маценко П. (1968) Нариси до історії української церковної музики. — Вінніпег, 1968.
- Овсійчук В.А. (1996) Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. — Львів, 1996. — С. 8; 451
- Острагорский Г.А. (1928) Гносеологические основы византийского спора о св. иконах // Сборник статей семинарием имени Н.П.Кондакова. II. — Прага, 1928. — С. 47–52.
- Полевой В.М. (1973) Искусство Греции. Средние века. — М., 1973. — С. 81–83.
- Трубецкой Е.Н. (1991) Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. — М., 1991. — С. 25–26.
- Тяжелов В., Сопочинский О. (1975) Малая история искусства. Искусство Средних веков. — М., 1975. — С. 88–89.
- Успенский Б.А. (1965) К системе передачи изображения в русской иконописи // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1965. — Т. 2.
- Успенский Б.А. (1987) О семиотике иконы // Символ. 18. (Журнал христианской культуры при славянской библиотеке в Париже). — 1987. — 18 декабря. — С. 143–215.
- Успенский Б.А. (1995) Семиотика искусства. — М., 1995.
- Феодор Студит (1987) Послание Платону о почитании икон. Первое опровержение иконоборцев. Второе опровержение иконоборцев. Третье опровержение иконоборцев // Символ. 18. (Журнал христианской культуры при славянской библиотеке в Париже). — 1987. — 18 декабря — С. 249–331.
- Флоренский П.А. (1967) Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1967. — Т. 3.
- Флоренский Павел, священник (1985) Собрание сочинений. 1: Статьи по искусству / Под общ. ред. Н.А.Струве. — Париж, 1985.
- Флоренский Павел, священник. (1992) Детям моим. Воспоминания прошлых лет. Генезисологическое исследование. Из соловецких писем. Завещание — М., 1992.
- Флоренский П.А. (1994) Иконостас. — М., 1994.
- Флоренский Павел, священник. (1996) Избранные труды по искусству. — М., 1996.
- Флоренский П.А. (2000) Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М., 2000.
- Хроника христианства / Пер.с нем. В.Годфрида. — М., 1999. — С. 53, 99–187.
- Яковлев Е.Г. (1972) Искусство и мировые религии: Учебн. пособие. — М., 1972.

Розділ III

3.1

- Архитектура Украинской ССР (Альбом): — М., 1954. — Т. 1.
Грушевский М. (1890) Южнорусские господарские замки в половине XVI века. — М., 1890.
Грушевський М. (1895) Опис подільських замків 1494 р. // Зап. Наук. т-ва ім. Шевченка. — Львів, 1895. — Т. 7. — Кн. 3.
 Історія українського мистецтва. — К., 1967. — Т. 2.
Логвин Г.Н. (1950) Архітектурний комплекс у Зимно // Архітектурні пам'ятники. — К., 1950. — С. 90–104.
Логвин Г.Н. (1959) Оборонні споруди в Сутківцях. — К., 1959.
Логвин Г.Н. (1968) По Україні. — К., 1968.
Лукомский Г.К. (1915) Галиция в ее старине. Очерки по истории архитектуры XII–XVIII вв. — Пб., 1915.
Маслов Л. (1939) Архітектура старого Луцька. — Львів, 1939.
 Нариси історії архітектури Української РСР. — К., 1957.
 Нариси з історії українського мистецтва. — К., 1967.
Сіцінський С. (1925) Муровані церкви на Поділлі. — Львів, 1925.
Сіцінський С. (1928) Оборонні замки західного Поділля. — К., 1928.
Овсійчук В. (1985) Українське мистецтво XIV — першої половини XVII століття. — К., 1985.
Овсійчук В. (1985) Українське мистецтво другої половини XVI–першої половини XVII століття. — К., 1985.
- 3.2**
Ісачевич Я.Д. (2001) Князівства першої половини XIII ст. // Історія української культури. — К., 2001. — С. 39–41.
 История мирового искусства. БММ АО. — М., 1998. — С. 194–195.
Кривач Д. (1982) Нововідкритий пам'ятник давньоруської скульптури // Образотворче мистецтво. — 1982. — № 2. — С. 30–31.
Кривач Д. (1984) Пам'ятки архітектурно-декоративної скульптури XIV–XV ст. на Прикарпатті // Образотворче мистецтво. — 1984. — № 4. — С. 1–32.
Пуцко В.Г. (1981) Каменный рельеф из киевских раскопок // Сов. археология. — 1981. — № 2. — С. 230–231.
Раппопорт П.А. (1982) Русская архитектура X–XIII вв. Археология СССР. Свод археологических источников. — Л., 1982. — Вып. Е 1–47. — С. 10, 134.
Холл Дж. (1999) Словарь сюжетов и символов в искусстве. — М., 1999. — С. 500, 656.
Натман Ричард (1959) Geschichte der Kunst. Von der Altchristlichen Zeit bis zum Gegenwart. Band 2. — Akademie — Verlag. — Berlin, 1959. — S. 9–66.
Майковский Т. (1974) Dawny Lwow, jego sztuka i kultura antystryczna. / Цит. за Щавелева Н.И. Киевская миссия польских доминиканцев // Древнейшие государства на территории СССР. — М., 1984.
- 3.3**
Арган Дж. (1990) История итальянского искусства. — М., 1990. — Т.1. — С. 166.
Бычков В.В. (1991) Малая история византийской эстетики. — К., 1991.
Грушевський М. (1993) Історія України-Руси. — К., 1993. — Т. 3.
Ивакин Г.Ю. (1982) Киев в XIII–XV веках. — К., 1982.
Лазарев В.Н. (1971) Московская школа иконописи. — М., 1971. — С. 11.
Лазарев В.Н. (1983) Русская иконопись от истоков до начала XVI века. — М., 1983. — С. 81.
Полонська-Василенко Н. (1992) Історія України. — К., 1992. — Т. 1.
Чубатий М. (1976) Історія християнства на Русі-Україні. — Рим, 1976. — Т. 2. — Ч. I. — С. 59–63.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Абрамович Д. 154, 243
 Августин Аврелій 47, 65, 80, 166, 263
 Аверинцев С. 57, 239, 240
 Авдій 110, 203
 Айналов Д. 31, 236
 Александрійський Климент 229
 Александрійський Філон 55, 72
 Аліпій (Алімпій) 44, 102, 154
 Амброз А.К. 31, 236
 Амвросій, єпископ 168
 Андрієвський Л. 92, 204
 Анна Ярославна 62, 238
 Антоній, іконописець 228
 Антонова В.І. 155, 243
 Антонова І.А. 238
 Антонович В.Б. 31, 236
 Анфимій із Тралл 75
 Арган Дж. 220, 246
 Ареопатит Псевдо-Діонісій 48, 56, 143, 172, 173, 244, 265
 Арістотель 46, 58, 61, 230, 232
 Артамонов М.І. 27, 236
 Артамонова О.А. 236
 Артюх П.І. 238
 Архіпова С.І. 126, 242
 Асеев Ю.С. 78, 99, 101, 102, 103, 107, 236
 Аскольд, князь 10, 43, 45, 88, 89
 Афанасьєв А.Н. 32, 237
- Бажан М. 61
 Бакун із Галича 110
 Бакушинський О. 181, 244
 Банк А.В. 28, 237
 Барановський П. 105, 106
 Бауер В. 71, 239
 Бахтін М. 69, 239, 263
 Березяк В.В. 32, 237
 о. Берже Михайло 153, 158, 243
 Беляєв Л.А. 236
 Беляєв С.А. 13, 237
 Білоус Д. 61
 Бичков В.В. 84, 142, 171, 219, 240, 243, 244, 246
 Бож (Бус), князь 9, 25
 Боецій 60, 69, 70, 81, 82, 239
 Болсуновський К.В. 35, 237
 Боплан Г. 94, 186, 242
 Боровський Я.С. 204, 242
 Боян 172
 Бравлін, князь 87
 Браїчевський М. 89, 236, 237, 241
 Бремениський Адам 33
 Будінова В.П. 237
- Буйновський В. 204
 Булашев Г. 63, 239
 Буслаєв Ф. 143, 243
- Варрон Марк Теренцій 58
 Вагнер Г.К. 31, 80, 136, 239, 240–242
 Василій Великий 80, 146, 165, 166, 229
 Васильєв В.Й. 237
 Вздорнов Г. 83, 240
 Вернер І. 35
 Веронезе 182
 Вестерфельд А. 96, 99, 148
 Вінкельман І. 166
 Віппер Б. 166, 181, 244
 Виготський Л. 232
 Винокур І.С. 31, 237
 Висоцький С.О. 42, 96, 238, 240
 Вишеславцев Б.П. 65–67, 239, 263
 Владишевська Т.В. 172, 244
 Войтович В. 49, 239
 Волков В.П. 78
 Володимир Великий, князь 29, 43–45, 54, 61, 62, 68, 78, 80–90, 93–95, 98, 112–114, 116, 145, 148, 159
 Володимир Мономах, князь 62, 68, 69, 81, 104, 128, 149, 160, 230, 239
 Воронін Н.Н. 136, 241, 242
 Воронько П. 61
 Волоцький Й. 179, 244, 265
 Врангель М. 31
 Врубель 144
 Всеволод, князь 62
 Вульф О. 181
 Вундт В. 49, 239
- Габричевський О.Г. 166, 244
 Галь Андрій 228
 Натман Р. 212, 246
 Гарбуз Б.Б. 237
 Гвідо д'Ареццо 169
 Гартман М. 65
 Гегель 166
 Гембарович М. 204
 Генріх I, король 62
 Геракліт 66
 Германський Саксон 33
 Гільдегарда Бінгенська 73, 74
 Глушак А.С. 236, 238
 Голан А. 49, 71, 180, 239, 244
 Головацький Я.Н. 63, 239
 Головін С. 71, 239
 Гординський С. 5
 Городецький Й. 174

Горський В. 63–65, 67, 69, 80, 233, 239, 240
 Готський Йоан, єпископ 40, 41, 238, 262
 Грабар А. 44, 181
 Греков Б. 239
 Григорій Богослов 80, 146
 Григорій Великий 39
 Григорій, дяк 163
 Григорій Нісський 80, 146
 Грушевський М. 217, 218, 241, 245, 246
 Гуго Сен-Вікторський 70
 Гуревич О.Я. 71, 239
 Гуцало О. 239

Дамаскін Іоанн 143, 147, 167, 171, 244, 265
 Данило Галицький, князь 57, 110, 161, 204, 216, 217, 224
 Динамія, цариця 7
 Дудко Д.М. 32, 237
 Девід Талбот Райс 48, 239, 240
 Діоген 60
 Джотто 180, 182, 220
 Дилецький М. 174, 244
 Дюмотц І. 71, 239
 Дюрер 182

Евклід 58
 Епікур 61
 Еріугена 47

Євпраксія-Зоя 62
 Єрьюмін І.П. 244

Жегін Л. 181, 244
 Жишківч В. 242

Залозецький В. 166
 Замятіна Н.А. 244
 Заточник Данило 231
 Зіглер Д. 73, 241
 Зубар В.М. 54, 55, 236, 238, 239, 241

Йоан Екзарх, Болгарський 68
 Йордан 9

Івакін Г.Ю. 127, 242, 246
 Іванов В.В. 122, 242
 Ігор, князь 10, 88
 Ієрофей, арх. 158, 243
 Ізяслав, князь 94, 152, 159, 163, 230
 Іларіон 68, 78, 80, 147, 148, 156, 230, 240
 Іоанн Богослов 126
 Іоанн Золотовуст 110, 146, 165, 168
 Іоанісія О.М. 136, 242
 Іраклій, імп. 87
 Ірина, імп. 41
 Ісаєвич Я.Д. 241, 246
 Ісідор із Мілета 75
 Ісповідник Максим 67
 Істрін В.О. 61, 239

Камеріно Рудольфіно 192
 Каміліус 192
 Канигін Ю. 236
 Кант 71, 165, 166
 Капелла Марціан 58–60
 Каргер М.К. 33, 92, 113, 131, 155, 241, 243
 Карташев А.В. 167, 244
 Керлот Х. 71, 239
 Кесарійський Євсеній 38
 Кетков О. 61
 Кий, князь 24, 33, 86, 87, 89
 Кипрський Єпіфатій 38
 Клервоський Бернард 48
 Коваль І. 237
 Козак Д.Н. 237
 Козак Н.Б. 64, 125, 239, 242
 Козак Н.С. 237
 Козьма Празький 241
 Комеч А.І. 114, 241, 243
 Комнев Йоан, імп. 62
 Кондаков Н.П. 42, 243
 Константин Багрянородний, імп. 27, 42, 45, 262
 Констанцій II, імп. 23, 262
 Константин V, імп. 40, 41, 178
 Константин VI, імп. 41
 Котов Г.І. 108, 111
 Корсунянин Анастас 45
 Костомаров М. 63, 239
 Костянтин-Кирило Філософ 37, 43, 61, 84, 88, 90, 152, 162
 Коровицький І. 55
 Котермак (Дрогобич) Юрій 185
 Кошовий О. 133, 243
 Крвавич Д.П. 55, 64, 81, 83, 122, 161, 202, 210, 231, 233, 239, 240, 243, 244, 246, 262–264, 266
 Кресальний М.Й. 78, 99, 122, 243
 Крїтський Андрій 171
 Кримський С. 72, 80, 84, 240
 Круглікова І. 237
 Кузанський М. 65, 67, 79, 80, 241, 263
 Кудрик Б. 172, 244
 Кулаковський Ю.А. 18, 237, 238
 Куліш П. 75
 Кулішов В.І. 236
 Купчинський О. 133, 243

Лазарев В.Н. 80, 119, 143, 182, 219, 238, 240, 243, 244, 246
 Лев Данилович, князь 161, 214, 216
 Леві-Строс К. 49, 239
 Левченко М.В. 241
 Ле Гофф Ж. 69–71, 239, 263
 Леонардо да Вінчі 166, 174, 180, 182
 Логвин Г. 43, 44, 80, 238, 240–242, 245
 Лосєв О.І. 49, 57, 58, 181, 239, 244, 263
 Лосицький Ю.Г. 241
 Лопушанська Є. 16, 96

Лукомський Г.К. 245
 Лукомський Ю.В. 242
 Lowmiański H. 45, 242

Маврикий, імп. 24, 86
 Мазюкевич Д. 86, 87
 Майстер Андрій 227
 Майстер ікон з Ванівки 221–224, 267
 Макарога Т.І. 236
 Малєвська М.В. 133, 243
 Мані 56
 Маслов Л. 245
 Маслова Г.С. 32, 237
 Маценко П. 172, 245
 Маюмський Косьма 171
 Медведєв І. 234
 Мезенцева Г.Г. 112, 243
 Медіоланський Амвросій 171
 Мейендорф І. 81, 241
 Мелетинський Є.М. 49, 239, 241
 Милонег Петро 105
 Металов В. 173
 Метохіт Ф. 234
 Мефодій 37, 45, 61, 88, 90, 152
 Митуса Д. 172
 Михайло, митрополит 89
 Михайло III, імп. 41
 Мід Дж. 49
 Міляєв Д. 33, 113
 Міляєва Л.Ф. 43, 44, 238
 Могила Петро, митрополит 94
 Могитич І.Р. 242
 Молчановський Ф. 33
 Моргилєвський І.В. 101, 102
 Мстислав, князь 98, 102, 11, 160, 172
 Mańkowski T. 204, 246

Науменко Ф. 61, 239
 Наумова Н.В. 236, 238
 Нагаєвський І. 161, 244
 Нечуй-Левицький І. 63, 239
 Нейхард А.А. 54, 239
 Нестор-літописець 173
 Ніколаєва Т.Ф. 243
 Нідерле Л. 112, 243
 Нудьга Г. 235

Овсійчук В.А. 55, 64, 180, 240, 244, 245, 264–266
 Огієнко І. 55, 240, 242
 Октавіан Август, імп. 7
 Ольга, княгиня 10, 42, 43, 45, 64, 88–90, 148, 238, 262
 Олег, князь 10, 88, 94, 160
 Онищенко М.Ю. 107
 Оріген 166, 229
 Оріховський С. 185
 Острагорський Г.А. 178, 245

Павличко Д. 61
 Павленко Ю.В. 236, 238, 241
 Павлюк С. 6, 262
 Пайкова А.В. 54, 240
 Пановський Е. 181
 Паскаль Б. 174
 Паславський Л. 110
 Пастернак Я. 131
 Пашуто В. 62, 240
 Петрушевич А. 63
 Печерський Феодосій 172, 173, 265
 Пікулик Н. 63, 65, 240
 Піфагор 58
 Платон 56, 61, 66, 179, 230, 232
 Пламенецька Є. 191
 Плачинда С. 63, 240
 Плетнева С.А. 236–238
 Плотін 56, 172, 182, 231, 265
 Полевой В.М. 48, 240, 245
 Полонська-Василенко Н. 216–218, 237, 238, 246
 Попова О.С. 164, 165, 244
 Поснов М. 237
 Прахов А. 108
 Приходнюк О.М. 237
 Преображенський П.В. 183
 Присціан 58
 Прокопій Кесарійський 9, 10, 24, 25, 77, 237
 Претфус Іоан (Іов Претвич) 192
 Пріоро І. 237
 Прицак О. 237
 Птоломей 58
 Пуцко В.Г. 44, 127, 205, 243, 246
 Пшеничний А.М. 78

Раппопорт П.А. 133, 204, 242, 243, 246
 Ратенський П. 160, 161, 218, 265, 266
 Рафаель 58, 182
 Рібаков Б.А. 31, 37, 238, 241
 Ромм Б.Я. 242
 Ростислав, князь 94
 Ростовцев М. 38
 Рубльов Андрій 119, 176, 224
 Русанова І. 37
 Русин П. 185
 Ручка В. 236, 238

Салов А.І. 18, 238
 Салтиков А. 43
 Самоквасов О. 91
 Свенціцька В. 55, 240
 Святополк, князь 150, 152, 160
 Святослав, князь 27, 62, 88, 89, 94, 116, 117, 163
 Севрук Г. 68
 Сенькович Ф. 110
 Семенова М. 238
 Сєдов В.В. 242
 Січинський В. 242

Сіцінський Є. 245
Скилиця Іоанн 42
Скубетов М.І. 13
Славчев П. 28, 238
Смірнов Я.І. 14
Смолятич Климент 68, 230
Сократ 60, 61
Соловйов В. 83, 84, 241, 263
Солодкоспівець Роман 171
Соньє М. 71
Сосенко М. 110
Сопоцинський О. 77, 241, 245
Старчук І. 133, 243
Студит Феодор 44, 171, 178, 179, 245

Тайлор Е. 49, 240
Татищев В.Н. 242
Тахо-Годі А. 46, 240
Телегін Д.Я. 37, 238
Тернер В. 49, 240
Тертуліан 166, 229
Тимошук В. 37
Тимус К.Л. 133, 243
Титмар Мерзебургський 112
Тиханович В. 95
Тинторетто 182
Тіц О. 202
Ткаченко М. 95
Ткачук Т.М. 133, 243
Токарев С.А. 49, 240
Топоров В.Н. 31, 122, 238, 243
Толочко П. 89, 204, 205, 242
Трубецькой Є. 83, 181, 241, 245, 263
Туровський Кирило 68, 231
Тяжелов В. 77, 241, 245

Уваров А.С. 11
Ульфіла, єпископ 25
Успенський Б.А. 181, 245
Успенський Ф.І. 242

Федоров Іван 110
Фесмер М. 72, 240
Филипчук М. 133, 243
Фіголь М. 243
Філіпп де Вітрі 169
Філіпенко В.Ф. 238
Філіппов В. 72, 240
Флорова Н.А. 236
Фльорова В.С. 27, 238
Флоренський П. 83, 84, 166, 175–178, 181, 182, 245, 263, 265
Формозов А.А. 32, 238

Франко І. 185
Фройд З. 65, 71, 72
Фрезер Дж. 49, 71, 240
Фрис В. 244
Фотій, патріарх 87

Хвойка В.В. 35, 36, 112
Хіровоск Георгій 61
Холл Дж. 58–60, 214, 240, 246
Х'елл Л. 73, 241
Ханенко Б.І. 126, 129, 243
Ханенко В.Н. 126, 129, 243
Харламов В. 103
Хома І. 238
Хостроєв А. 238
Холостенко М.В. 92, 104, 242

Ціцерон 59

Чижевський Д. 166
Черепанова С.О. 49, 240, 262, 263, 265, 267
Чмихов М.О. 62, 63, 236, 240, 263
Чубатий М. 161, 238, 242, 244, 246

Шевченко Т. 90
Шеллінг 57
Шеллер М. 65
Шіпфлінгер Т. 82, 241
Шилов Ю. 49, 236, 240
Шлюмберже Д. 38
Шміт Ф.Й. 153, 244
Шомберг Т. 192
Шнайдер 71
Шухардт К. 34

Щавелєва Н.І. 204
Щербаківський В. 32, 55, 238
Щербаківський Д. 122, 243
Щусєв О.В. 105, 107

Юнг К. 65, 71–73, 241, 263
Юрій І (Юрій Львович), король 215, 217
Юрченко П.Г. 107
Юстиніан I, імп. 33, 39, 42, 75, 77

Якобсон А.Л. 80, 241
Яковлев Є.Г. 47, 55, 167, 240, 245
Ярополк, князь 89, 94
Ярослав Мудрий, князь 61, 62, 78, 80, 81, 94, 95, 98, 102, 114–119, 122, 145, 146, 148, 156, 158, 162, 170, 172, 218, 264
Яценко Б.І. 237, 241
Яців Р. 133, 243

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Період “великої мандрівки народів”: 1 — лицарський камінь (місцевість Горнгаузен). VII ст. Кразназвичий музей для передісторії. Німеччина. Галле; 2 — римський подорожній віз (місцевість Марія Зааль поблизу Клягенфурта. Австрія).
- Статуя імператора Августа із Прімапорти (тепер Ватикан). I ст. Мармур. Капітолійський музей. Рим.
- Модульна побудова планів: 1 — “Базиліка в базиліці”; 2 — “Уварівська базиліка”; 3 — “Північна базиліка”; 4 — “Базиліка 1932 р.”; 5 — “Базиліка біля собору” (залишкою позначені існуючі залишки планів).
- Реконструкція об'ємно-планувальної структури херсонеських базилік: 1 — “Східна базиліка”, 2 — “Західна базиліка”, 3 — “Базиліка 1935 р.”, 4 — “Базиліка в базиліці”, 5 — “Базиліка біля собору”, 6 — “Північна базиліка”, 7 — “Базиліка 1932 р.”, 8 — “Уварівська базиліка”.
- Херсонеські храми IV–VI ст.: 1 — фрагмент мозаїки підлоги; 2 — символічне зображення ідеї безсмертя в образі двох павичів біля наповненої водою вази, з якої виростають гілки винограду; 3 — мозаїчне зображення птаха на підлозі храму; 4 — геометрично-орнаментальний мотив мозаїки підлоги.
- План та рисунок підлоги храму за містом у Херсонесі. X ст. (за М. Скубетовим).
- Фрагмент мозаїчної підлоги з херсонеської базиліки. X ст.
- Загальний вигляд печерного храму на головній вулиці Херсонеса. III ст. (1880 р., світлина академіка Я.Смірнова).
- Реконструкція печерного храму: 1 — поздовжній розріз; 2 — поперечний розріз. Вид на захід.
- Храм Іоанна Предтечі (Керч). Пам'ятка VIII ст. Сучасний вигляд. Реставрація.
- “Альфа” (б) і “омега” (щ) — перша й остання літери грецького алфавіту; в ранньому християнстві — символ всемогутності й нескінченності Бога.
- Перстень із зображенням Христа і двох риб. Бронза. III–IV ст. (виявлений на Керченському півострові).
- Надгробок із раннім зображенням хреста на теренах Боспору. 304 р. (пам'ятка виявлена 1898 р. у м.Керч).
- Надгробок з хрестом. IV ст. до н.е. Пам'ятка виявлена 1971 р. Музей м. Анапи.
- Рельєф із розп'яттям. Вапняк. III ст. Камишова бухта поблизу Херсонеса.
- Розп'яття на дерев'яних дверях у храмі св. Сабіни. 430 р. Рим.
- Розп'яття. Євангеліє монаха Рабулли (сирійське видання; монастир З'атба, Північна Месопотамія). 589 р. Зберігається у Флоренції. Бібліотека Ляуренціана.
- Статуя Христа Доброго пастиря. Візантія. V ст. Мармур.
- Добрий пастир. Фрагмент статуї. Мармур. IV–V ст. Кразназвичий музей. Херсонес.
- Орфей. Фрагмент статуї. IV ст. Херсонес.
- Христос Еммануїл з учнями. Фрагмент рельєфу саркофага. IV ст. Мармур. Сирійська ремінісценція художнього виробництва Херсонеса.
- Фрагменти рельєфу саркофага: 1 — сюжет “Поклоніння волхвів”; 2 — сюжет “Історія Іони”. IV ст. Мармур. Державний музей образотворчого мистецтва ім.О.Пушкіна. Москва.
- Сюжет “Пастухи поспішають до новонародженого Христа”. Фрагмент рельєфу саркофага. IV ст. Мармур. Державний музей образотворчого мистецтва ім. О.Пушкіна. Москва.

24. Фрагмент композиції “Жертвування Ісаака”. IV ст. Мармур. Краєзнавчий музей. Херсонес.
25. Сюжет “Чудовисько, що пожирає рибу”. Алгоритм історичних подій загибелі християн періоду їх переслідування Римом. IV ст. Мармур. Краєзнавчий музей. Херсонес.
26. Чаша із зображенням тріумфу імператора Констанція II. Кінець IV ст. Срібло, позолота (виявлена 1891 р. у м. Керч).
27. Золотий римський медальйон, викарбуваний на честь імператора Констанція II (виявлений у с. Верхівня): 1 — лицьова сторона (аверс); 2 — зворотний бік медальйона.
28. Блюдо-дискос епископа Патерна. 491–518 рр. Срібло, позолота (с. Мале Перещепине на Полтавщині).
29. Готи: 1 — сторінка перекладу Біблії готського єпископа Ульфїлі. IV ст.; 2 — голова готського вельможі. Фрагмент мозаїчної підлоги Великого палацу в Константинополі. VI ст.
30. Відро-ситула, декороване міфологічними сюжетами: Леда із Лебедем і Еротом; Дафна й Аполлон з лірою у супроводі Ерога з факелом та ін. Кінець IV–початок V ст. (виявлено 1812 р., с. Концешти. Молдова).
31. Салтівська культура. Ювелірні вироби із могильника на Харківщині. VIII–X ст.
32. Двосторонній гребінь. X–XI ст. Слонова кістка. Місцевість Саркел–Біла Вежа. С.-Петербург. Ермітаж.
33. Кам’яні баби з південноукраїнських земель. XI–XIII ст.
34. Обкладка піхов меча з могильника Пшеворської культури (виявлене поблизу с.Гринів, Верхнє Подніпров’я — тепер Львівська обл.). I ст.
35. Жертовний камінь із с. Обухова. Черняхівсько-Київська культура. IV–V ст.
36. Наскельні рельєфи: 1 — рельєф на камені, с. Буша (Ямпільський р-н, Вінницька обл.). Відбиток з фотографії В. Антоновича, 1883 р.; 2 — залишки напису, елемент композиції Бушанського рельєфу до і після реставрації; 3 — рельєф святого Онуфрія, с. Кашперівці (Заліщицький р-н, Тернопільська обл.).
37. Черняхівська культура: 1 — ідол із рогом (с. Ставчани, Хмельницька обл.). Вапняк. IV ст.; 2 — прорисовка петрогліфів на спині ставчанського ідола.
38. Кам’яні ідоли, с. Іванівці (Хмельницька обл.). IV–VI ст.
39. Храм Святоїтвита. Розкопки К.Шухардта (1922), м. Аркон, о. Рюген у Балтійському морі (тепер — Німеччина): 1 — фундамент храму; 2 — план і реконструкція храму.
40. Чаша з подвійною символікою моря і неба (о. Рюген у Балтійському морі). X ст.
- 41(1). Вироби з Мартинівського скарбу (с. Мартинів, Канівський р-н, Черкаська обл.). Пластинки-накладки на кінське сідло, зображення танцюючого чоловіка у вишиванці. Срібло, литво, позолота. Висота 7,6 см (випадкова знахідка близько 1909).
- 41(2). Вироби з Мартинівського скарбу (с. Мартинів, Канівський р-н, Черкаська обл.). Пластинки у вигляді коней.
42. Аналоги декоративних предметів, подібні до виробів з Мартинівського скарбу, виявлені в Україні та різних регіонах Європи: 1 — гротескове зображення лева (с. Скибінці, Вінницька обл.), VI–VII ст.; 2 — бронзова декоративна підвіска у вигляді чоловічої фігурки, слов’янське поселення VI–VII ст. (с. Трибужени, Молдова); 3 — бронзові накладки (Південна Добруджа, Балкани): а) фото; б) прорисовка; 4 — бляшки із зображенням воїна, VI–VII ст. (за І.Вернером), (Фесалія, північна частина Балкан).
43. Найдавніша ідеоластика слов’ян: 1 — поганське капище в Києві (рисунок В. Хвойки, 1908); 2 — Збруцький ідол з-під Гусятини (Тернопільська обл.). X ст. Вапняк; 3 — фрагмент голови; 4 — фрагмент зображення коня. Зберігається Збруцький ідол у Національному музеї Кракова, Польща.
44. Дура Європос (Сирія). Святий ковчег. Стінний розпис синагоги. Середина III ст.
45. Дура Європос (Сирія). Сцена жертвоприношення. Стінний живопис язичницького храму.

46. Дура Європос (Сирія). Храм Соломона. Стінний розпис синагоги.
47. VII Вселенський (або II Нікейський) собор. Обговорення проблеми шанування ікон. Зліва імператриця Ірина та імператор Константин VI.
48. Ікона Богородиці. Капела св. Павла у базиліці Санта Марія Маджоре (V–XII ст. ?). Рим.
49. Княгиня Ольга на прийомі у візантійського імператора Константина VI Багрянородного. Фреска. XI ст. Реконструкція (С. Висоцький і художник-реставратор Ю. Коренюк). Київ. Софійський собор.
50. Рельєф. Св. Георгій із Маріуполя. XII–XIII ст. Національний музей. Київ.
51. Святий Димитрій із засновником церкви Леонтієм та єпископом Іоанном. Мозаїка храму св. Димитрія. 629–643. Салоніки. Греція.
52. Зображення св. Димитрія і дітей. Фрагмент мозаїки. Храм св. Димитрія. 629–643. Салоніки. Греція.
53. Пластика у церквах XII ст. (Західна Європа): 1 — церква Пресвятої Віри. Конха. Фрагмент пластики на фронтоні. Паща Пекла; 2 — церква св. Магдалини у Везелі (Бургундія).
54. Символіка трикутника і зірки: 1 — трикутна зірка; 2 — трикутна зірка — біблійний знак, так зване всевидяче око; 3 — пентальфа, тобто п’ять букв “альфа”, також символізує Трійцю; 4 — зірка із п’яти променів — символізує п’ять ран Спасителя; 5 — шість рівних трикутників — символізують шість днів світотворення; 6 — півмісяць і зірка.
55. Свастика: 1 — символ родючості у різних культурах; 2 — зображення фігур у формі свастики на розписній тарелі. Передня Азія (дошумерська цивілізація); 3 — свастика антична; 4 — свастика Індії та Індокитаю (XIX ст.); 5 — свастика німецька, фашистський знак (у XX ст. свастика використана ідеологами нацизму).
56. Символіка хреста: 1 — латинський хрест; 2 — латинський хрест із зображенням розп’яття Христа; 3 — хрест Голгофи; 4 — грецький хрест; 5 — хрест коптів; 6 — якірний хрест; 7 — монограма Христа. Рельєф саркофага. IV ст. Рим. Латеренський музей; 8 — хрест Патріарха; 9 — хрест Страстей Господніх; 10 — хрест православний, “Східний”, або “Хрест святого Лазаря”; 11 — хрест святого Андрія; 12 — контурний хрест; 13 — Єрусалимський хрест (або хрест хрестоносців); 14 — хрест святого Петра; 15 — хрести українські: а) хрест-енколпійон із зображенням Христа у центрі (київський примірник, ймовірно X або XI ст.), б) дерев’яний хрест XV ст. (лицьова сторона).
57. Давні християнські символи: 1 — хрест, якір і знак риби; 2 — голуб, якір і хрест. Катакомби Пріскілли. Рим; 3 — грецьке слово *ichthys* — риба, складено із початкових літер грецьких слів у значенні “Ісус Христос, Син Божий, Спаситель”; 4 — зображення риби, що несе на собі корабель.
58. Іудейська символічна мозаїка із семисвічником. Синагога Хаммат. IV ст.
59. Христос в образі агнца, зображений на обкладинці книги. Слонова кістка, позолота. V ст.
60. Местер Г. Х. Бог-Отець, Ісус Христос і Святий Дух. 1471. Будапешт.
61. Святі Петро і Павло з хрестом. Рельєф на ранньохристиянській стелі. Нарбонна. IV ст.
62. Святий Дух в образі голуба. Вітраж Собору св. Петра в Римі.
63. Святий Дух сходить на апостолів. Візантійська мозаїка в куполі. Монастир св. Луки. Греція. XI ст.
64. Зішестя Святого Духа. Фрагмент. Фреска середхрестя. Софія Київська. XI ст.
65. Августин читає свою книгу “Про град Божий”. Мініатюра другої половини XV ст. Королівська бібліотека Бельгії. Брюссель.
66. Франція: 1 — західна стіна з королівським порталом та вітражем. 1211. Собор у Реймсі; 2 — вітраж. Історія св. єпископа Любека. Пожертвування цеху виноробів.

Бл. 1200–1210. Шартрський собор; 3 — фрагмент вітража. Зображення працюючих каменерізів і скульпторів. 1220–1230. Шартрський собор; 4 — вітраж поперечного нефу (XIX ст.). Собор Паризької Богоматері.

67. Ефект відблиску золотого мозаїчного тла в інтер'єрі Собору св. Софії у Константинополі. Діва Марія з Константином і Юстиніаном. X ст.
68. Софія (Мудрість) — покровителька “семи вільних мистецтв”.
69. Галина Севрук. Іларіон. Рельєфна пластика. Глина.
70. Гуто із школи Віктора в Парижі. Мініатюра. XIII ст. Оксфорд.
71. Собор Софія Київська. XI ст. Музиканти і скоморохи: 1 — фреска в південній вежі; 2 — музикант, який грає на смичковому інструменті (фреска в південно-західній вежі).
72. Гільдегарда Бінгенська. Книга божественних діянь. 1230. Космічна людина. Мініатюра.
73. Храм св. Софії в Константинополі (тепер Стамбул). 532–537.
74. Храм св. Софії в Константинополі. Внутрішній вигляд. Написи виконано після 543 р., коли храм перебудовано на турецьку мечеть.
75. Макет Собору св. Софії в Києві. 1037–1044. Реконструкція Ю. Асєєва, М. Кресального (за замірами А. Пшеничного і В. Волкова).
76. Собор св. Софії в Києві. Ярослав Мудрий — ктитор. Реконструкція С.Висоцького і художника-реставратора Ю.Коренюка (за фрагментом фрески і рисунком 1651 р.).
77. Собор св. Софії в Києві. Шедевр архітектури і монументального живопису першої половини XI ст.
78. Софія — Премудрість Божа з ягням. Німецька мініатюра. XII ст.
79. Софія просвіщає євангеліста Марка. Codex Rossanus. VI ст.
80. Софія відвідує у в'язниці філософа і богослова Боеція. Книжкова мініатюра. XII ст.
81. Софія — Премудрість Божа (Sapientia — Hagia Sophia). Хільдесхаймський службник. Мініатюра. XII ст.
82. Софія — Премудрість. Київський Псалтир. Мініатюра. 1397. Державна публічна бібліотека ім. М.Є.Салтикова-Щедріна. С.-Петербург.
83. Софія — Премудрість Божа. XVII ст. Національний музей у Львові.
84. Діва Марія в уявленні християнської церкви. Розпис на куполі монастирської церкви св. Георгія. Прюфенінг. Регенсбург. 1130–1160.
85. Марія з Немовлям. Монастир св. Луки. Греція. XI ст.
86. Собор св. Софії у Києві. Марія. Права частина мозаїчної композиції “Благовіщення”. XI ст.
87. Стародавній Київ. Дитинець, або “місто Володимира”. Макет художниці Д.Мазюкевич.
88. “Місто Ярослава” у Києві. 1037–1044. Фрагмент макету “Стародавній Київ”. Художниця Д.Мазюкевич.
89. Ротонда в Горянах (церква св. Миколи). X–XIII ст.
90. Шевченко Т. Аскольдова могила. Київ. 1846. Сепія, акварель. Церква св. Миколи, побудована у XVIII ст. на місці первісної споруди X ст., яка примикає до княжого палацу.
91. План фундаменту ротонди у Перемишлі, яка примикає до княжого палацу. X ст.
92. Ротонда. Храм св. Марії у м. Зноймо (Велика Моравія — тепер Чехія). Перша половина XI ст.
93. План Десятинної церкви в Києві. 989–996. За М. Каргером.
94. Десятинна церква. Київ. X ст. Реконструкція М. Холостенка. Малюнок Л. Андрієвського. 1978. Змішана техніка.
95. Фрагмент мозаїчного оздоблення підлоги Десятинної церкви із символікою омфала у центрі.
96. Омфал (“Пуп Землі”) в Дельфах.

97. Руїни Десятинної церкви. Гравюра Паннемакера. 1884. З рисунка невідомого художника початку XIX ст.
98. План стародавнього Києва (за В.Тиханович та М.Ткаченком): 1 — Десятинна церква. X ст.; 2 — палацові споруди. X–XI ст.; 3 — Воздвиженська церква. XII ст.; 4 — Федоровський монастир. XII ст.; 5 — Василівська церква. XII ст.; 6 — Софійський собор. XI ст.; 7 — Ірининська (?) церква. XI ст.; 8 — Георгіївська (?) церква; 9 — церква. XI ст.; 10 — палацова споруда. XI ст.; 11 — церква Петра (?). XI ст.; 12 — Дмитріївський (?) монастир. 13 — Михайлівський Золотоверхий собор. XII ст.; 14 — церква на Копирьовому кінці. XI ст.; 15 — церква. XI ст.; 16 — церква. XII ст.; 17 — церква Богородиці на Подолі. XII ст.; 18 — Золоті ворота. XI ст.; 19 — Львівські ворота. XI ст.; 20 — Лядські ворота. XI ст.; 21 — Софійські ворота. X ст.
99. Золоті ворота. Київ: 1 — малюнок А. ван Вестерфельда. 1651. Копія XVIII ст. Туш, перо; 2 — реставрація Є. Лопушанської та С. Висоцького над руїнами в гаданому первісному вигляді.
100. Київ. Собор св. Софії. 1651. Рисунок А. ван Вестерфельда за копією XVIII ст.
101. Розріз та план Софійського собору в Києві. 1037. Реконструкція М. Кресального, Ю. Асєєва.
102. Софія Київська. Інтер'єр, головний купол і вітар. Аксонометрія. Схема розташування мозаїк. Внизу — причастя апостолів, у центрі — Оранта, в головному куполі — Вседержитель.
103. Спасо-Преображенський собор у Чернігові. 1033–1041: 1 — загальний вигляд; 2 — реконструкція Ю. Асєєва. XX ст.
104. Успенський собор Печерського монастиря в Києві. 1073–1078: 1 — план (за І. Моргилевським); 2 — східний фасад собору.
105. Собор Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві. 1108–1113: 1 — фото собору 1910 р.; 2 — реконструкція Ю.Асєєва за дослідженнями І.Моргилевського. Загальний вигляд. План.
106. Церква Спаса на Берестові в Києві. 1113–1125: 1 — план церкви (за М. Каргером); 2 — південний фасад; 3 — реконструкція церкви Ю.Асєєва і В.Харламова.
107. Кирилівська церква в Києві. Середина XII ст. Надбудова та декор XVII–XVIII ст.
108. Іллінська церква у Чернігові. XII ст.
109. Борисоглібський собор у Чернігові. XII ст. Реставрація М.Холостенка. Південний фасад.
110. Успенський собор Єлецького монастиря в Чернігові. Середина XII ст. Західний фасад. Реставрація 1668–1670.
111. П'ятиницька церква у Чернігові. Кінець XII–початок XIII ст. Реставрація П. Барановського. Південний фасад.
112. Овруч. Храм св. Василя. Кінець XII ст. Реставрація О.Щусєва. Південний фасад.
113. Ротонда. Кінець XII–початок XIII ст.: 1 — реконструкція Ю. Асєєва; 2 — залишки фундаменту.
114. Успенська (Юріївська) церква у Каневі. 1144. Реконструкція Ю. Асєєва, М. Оніщенка, П. Юрченка. Добудова початку XIX ст. Північний фасад.
115. Церква св. Пантелеймона в Галичі. Початок XII ст. (апсидна сторона).
116. Церква Різдва Христового в Галичі. XIV ст. (з пізнішими перебудовами).
117. Церква Покрова на Нерлі у Володимирі. XII ст. Західний фасад.
118. Успенський собор у Володимирі-Волинському. 1160. Реставрація Г.Котова, А.Прахова.
119. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XII ст.
120. Церква св. Миколи у Львові. Друга половина XIII ст.
121. Ансамбль церкви св. Онуфрія у Львові. XIII ст.
122. Церква св. Параскеви П'ятниці у Львові. Кінець XIII ст.

123. Дмитріївський собор у Володимирі. XII ст. Південний фасад.
124. Тризуб — княжий знак Володимира Великого, зображений на цеглі з Десятинної церкви. X ст.
125. Капітелі Десятинної церкви. Мармур. X ст.
126. Фрагменти різьбленого мармуру з розкопок Десятинної церкви в Києві: 1, 2 — фрагмент плити вівтарної огорожі з розкопок Д. Міляєва (1908); 3, 4 — фрагменти різьбленої плити з розкопок М. Каргера (1939); 5, 6 — фрагмент фронтальної частини віка мармурового саркофага (яма № 6, розкопки М. Каргера). Лівий бік, ззовні й зсередини.
127. Два ранньовізантійські саркофаги V ст. у мавзолеї Галли Плачидії (Равенна). Один саркофаг декорований рельєфами, інший, на якому рельєфи відсутні, — формою нагадує саркофаг Ярослава Мудрого. Можливо, у такому вигляді саркофаг був доставлений до Києва (X ст.) і пізніше орнаментований (XI ст.).
128. Софія Київська. Мармуровий саркофаг Ярослава Мудрого. XI ст. Вигляд після реставрації у XX ст.
129. Передня стінка саркофага Ярослава Мудрого. Символічна солярна розетка, два хрести та плющева гілка.
130. Передня стінка саркофага Ярослава Мудрого. Символічна солярна розетка, два хрести та плющева гілка. Графічна контурна прорисовка.
131. Торцева стінка саркофага Ярослава Мудрого. Символіка нижнього та верхнього ярусів. Графічна прорисовка.
132. Середнє центральне поле віка саркофага Ярослава Мудрого. Зображення виноградної лози — символу Ісуса Христа.
133. Символічна платівка із княжою символікою Святослава Хороброго. Кістка. X ст. Саркел-Біла Вежа.
134. Монета Ярослава Мудрого із його особистою символікою. Знайдена 1838 р. поблизу Тарту. Срібло. XI ст. С.-Петербург. Ермітаж.
135. Передня поверхня двосхилого віка саркофага Ярослава Мудрого: 1 — символи Святої Трійці та водойми, із яких п'ють воду голуби, тобто "душі, що прагнуть спасіння"; 2 — графічна прорисовка.
136. Тильна сторона віка саркофага Ярослава Мудрого: 1 — символіка двох квадратів із хрестами, що зображають Старий і Новий Завіти, — дві основні складові християнського вчення; 2 — графічна прорисовка.
137. Софія Київська. XI ст. Алегорія "Вода". Шиферна плита балконної перегородки центрального нефа.
138. Софія Київська. XI ст. Алегорія "Земля". Шиферна плита центрального нефа.
139. Софія Київська. XI ст. Алегорія "Вогонь". Шиферна плита центрального нефа.
140. Софія Київська. XI ст. Алегорія "Повітря". Шиферна плита центрального нефа.
141. Софія Київська. XI ст. Алегорія "Ніч". Шиферна плита центрального нефа.
142. Софія Київська. XI ст. Алегорія "День". Шиферна плита центрального нефа.
143. Софія Київська. XI ст. Алегорія "Слава". Шиферна плита центрального нефа.
144. Софія Київська. XI ст. Алегорія "Ісус Христос — Сонце". Шиферна плита центрального нефа.
145. Шиферний саркофаг, видобутий із руїн Десятинної церкви. X ст. Музей Софія Київська.
146. Собор Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві. Шиферний рельєф. 216 x 111 см. Кінець XI—початок XII ст. Зображення Георгія Каппадокійського і Федора Стратилата.
147. Києво-Печерська лавра. Шиферний рельєф. 205 x 100 см. XI ст. Боротьба Геракла з левом.
148. Києво-Печерська лавра. Шиферний рельєф. 185 x 105 см. XII ст. Діоніс на колісниці.

149. Навернення Савла. Шиферний рельєф. XII ст. (виявлено 7 березня 1997 р. під час розкопок на території Золотоверхого Михайлівського монастиря. Київ).
150. Борисоглібський собор у Чернігові. XII ст. Алегорично-декоративні капітелі колон, декоровані тератологічними та рослинними мотивами.
151. Успенський собор у Галичі. XII ст. Частина кам'яної маски. Вапняк.
152. Гріб Господній. Кам'яна іконка. Київ. XIII ст. Москва. Державний історичний музей.
153. Розп'яття. Стулка із Замкової гори. Київ. Бронза. XIII ст. Музей історії м. Києва.
154. Хрест Марка Печерника. Христос і апостоли. Мідь, інкрустована черню. Остання чверть XI ст. Київ. Музей-заповідник Києво-Печерська лавра.
155. Зміювик князя Володимира Мономаха. Золото. Кінець XI—початок XII ст.
156. Невір'я Фоми. Зображення апостола Фоми і Христа. Кам'яна іконка. Початок XIII ст. Княжа гора поблизу Канева. Національний музей у Варшаві.
157. Невір'я Фоми. Зображення апостола Фоми і Христа. Кам'яна іконка. Київ. XII—початок XIII ст. Збірка Ханенків (Київ).
158. Святі Козьма і Дем'ян. Дві сторони двосторонньої іконки з Переяслава-Хмельницького. Стеатит. XII ст.
159. Димитрій Солунський. Рельєфна іконка. Перша третина XIII ст. Кам'янець-Подільський музей.
160. Святі Борис і Гліб. Рельєфна іконка. Шифер. Київ. XII—XIII ст. Рязанський музей.
161. Благовіщення. Бронза. XII ст. Ікона з Бовшева. Музей Олеський замок на Львівщині.
162. Богородиця Одигітрія. Медальйон. XIII ст. Крилос. Музей у Крилосі на Івано-Франківщині.
163. Ярило зі списом у руці оживляє рослину. Купальський браслет із давньоукраїнською міфологічною тематикою. Срібло. XII ст. (с. Молотів на Львівщині).
164. Перший тип керамічних галицьких плиток. XII ст. Варіанти 1–4. Споруди Давнього Галича.
- 165(1). Другий тип керамічних галицьких плиток. XII ст. Варіанти 1–6. Споруди Давнього Галича.
- 165(2). Другий тип керамічних галицьких плиток. XII ст. Варіанти 7–11. Споруди Давнього Галича.
166. Давид і Мелодія. Деталь срібної чаші. Чернігів. XI ст.
167. Храм Покрови на Нерлі. XII ст. Давид, що грає на арфі в оточенні двох птахів, двох лев'ячих фігур і жіночої маски, яка завершує скульптурні оздобу одного із фронтонів.
168. Дмитріївський собор у Володимирі. XII ст.: 1 — килимова скульптура; 2 — частина стіни собору, суцільно вкритої рельєфними антропоморфними та рослинними мотивами.
169. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Св. Георгій. Рельєф над північним порталом собору.
170. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Розп'яття. Лапідарій (колекція виявлених елементів архітектурно-скульптурних пам'яток).
171. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Фігурний і півфігурний Деїсус.
172. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Ангел із західного притвору південного фасаду.
173. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Два ангели за столом (зі сцени "Гостювання Авраама").
174. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Тератологічні мотиви фантастичних істот: грифон, грифо-змій і сирін.

175. Георгіївський собор в Юр'єві-Польському. XIII ст. Мотиви масок на капітелях.
 176. Парус (рисунок).
 177. Десятинна церква. X ст. Фрагмент фрески зображення голови юного святого.
 178. Інтер'єр собору Софії Київської.
 179. Софія Київська. XI ст. Пантократор (Христос Вседержитель). Мозаїка головної бані.
 180. Софія Київська. XI ст. Архангел. Мозаїка головної бані.
 181. Софія Київська. XI ст. "Оранта". "Євхаристія". "Отці церкви". Мозаїка у центральній апсиді.
 182. Софія Київська. XI ст. Богородиця-Оранта.
 183. Софія Київська. XI ст. Євхаристія. Христос і ангел. Права частина.
 184. Софія Київська. XI ст. Євхаристія. Апостол Петро. Фрагмент.
 185. Софія Київська. XI ст. Євхаристія. Апостол Іоанн Богослов. Фрагмент.
 186. Софія Київська. XI ст. Святительський чин: 1 — північна частина; 2 — південна частина. Мозаїка головного вівтаря.
 187. Софія Київська. XI ст. Святительський чин. Іоанн Золотовуст.
 188. Софія Київська. XI ст. Святительський чин. Лаврентій і Василій Великий.
 189. Софія Київська. XI ст. Цілування Марії та Єлизавети. Фрагмент. Фреска вівтаря святих Якима й Анни.
 190. Софія Київська. XI ст. Фреска "Благовіщення". Архангел Гавриїл. Фрагмент.
 191. Софія Київська. XI ст. Фреска "Апостол Павло". Фрагмент.
 192. Софія Київська. XI ст. Фреска "Діти Ярослава Мудрого". Південна стіна центрального нефа.
 193. Софія Київська. XI ст. Константинопольський іподром та імператорська ложа. Фреска в південній вежі.
 194. Софія Київська. XI ст. Полювання на ведмедя. Фреска в південній вежі.
 195. Церква архангела Михаїла в Києві. Євхаристія. Південна частина. 1111–1112. Мозаїка.
 196. Церква архангела Михаїла в Києві. Євхаристія. Апостол Павло. Мозаїка. Фрагмент.
 197. Церква архангела Михаїла в Києві. Євхаристія. Апостол Матвій. Мозаїка. Фрагмент.
 198. Церква архангела Михаїла в Києві. Євхаристія. Апостоли Іоанн і Петро. Мозаїка вівтаря. Фрагмент.
 199. Церква архангела Михаїла в Києві. Євхаристія. Христос. Мозаїка вівтаря. Фрагмент.
 200. Церква архангела Михаїла в Києві. Димитрій Солунський. Близько 1112. Мозаїка.
 201. Кирилівська церква в Києві. XII ст. Ангел звиває небо. Фрагмент фрески "Страшний суд".
 202. Кирилівська церква в Києві. XII ст. "Житіє Кирила Александрійського". Фрагмент фрески в південній апсиді.
 203. Богоматір Велика Панагія (Оранта). Київська ікона. Близько 1114. Третяковська галерея. Москва.
 204. Георгій-воїн. Київська ікона. XI ст. Успенський собор Московського Кремля.
 205. Устюжське Благовіщення. Київська ікона. Початок XII ст. Третяковська галерея. Москва.
 206. Ангел Золоте Волосся. Київська ікона. Кінець XI–початок XII ст. Державний Російський музей. С.-Петербург.
 207. Спас Золоте Волосся. Київська ікона. XII–XIII ст. Державний музей Московського Кремля.
 208. Св. Микола. Київська ікона. XII ст. Третяковська галерея. Москва.

209. Богоматір Печерська. Київська ікона. Кінець XI–початок XII ст. Третяковська галерея. Москва.
 210. Димитрій Солунський. Київська ікона. XII ст. Третяковська галерея. Москва.
 211. Димитрій Солунський. Київська ікона. XII ст. Фрагмент.
 212. Борис і Гліб. Київська ікона. XII ст. Музей російського мистецтва. Київ.
 213. Борис і Гліб. Київська ікона. XII ст. Борис. Фрагмент.
 214. Богоматір Милування. Київська ікона. Перша половина XII ст. Державний музей Московського Кремля.
 215. Богоматір Милування (Білозерська). Київська ікона. XIII ст. Державний Російський музей. С.-Петербург.
 216. Богоматір Толзька. XIII ст. Третяковська галерея. Москва.
 217. "Богородиця Одигітрія" із Дорогобужа. XIII ст. Історико-краснзнавчий музей. Рівне.
 218. Богородиця Одигітрія. XIII ст. Костел св. Миколи у Гданську. Польща.
 219. Остромирове євангеліє. 1056–1057. Київ: 1 — євангеліст Лука; 2 — євангеліст Марко. Мініатюра. Державна Публічна бібліотека ім. М.Є.Салтикова-Щедрина. С.-Петербург.
 220. Остромирове євангеліє. 1056–1057. Київ. Євангеліст Іоанн з Прохором. Мініатюра. Державна Публічна бібліотека ім. М.Є.Салтикова-Щедрина. С.-Петербург.
 221. Ізборник Святослава. 1073. Груповий портрет родини Святослава. Мініатюра. Державний історичний музей. Москва.
 222. Богоматір на престолі. Егбертів кодекс X–XI ст. з українським оздобленням XI ст. Археологічний національний музей Італії (м. Чивідале).
 223. Розп'яття. Егбертів кодекс X–XI ст. з українським оздобленням XI ст. Археологічний національний музей Італії (м. Чивідале).
 224. Галицьке євангеліє. XII–початок XIII ст.: 1 — євангеліст Іоанн; 2 — євангеліст Матвій; 3 — євангеліст Лука; 4 — євангеліст Марко. Третяковська галерея. Москва.
 225. Жінки, що грають на кіфарах. Римський настінний живопис. I ст. Гру на кіфарі християни допускали.
 226. Амвросій. Фреска на стелі. Ніколетто Семітеколо. XIV ст.
 227. Рукописи з нотними знаками-невмами: 1 — "Psalle modulamiac". Регенбург. XI ст.; 2 — Псалтир і Антикофони. Гальбургштадт. XI ст.
 228. Нотні знаки: 1 — триголосий органум "Descendit in coelis" у модальній нотації. XIII ст. Група нот вказує ритм; 2 — мензуральна нотація в рукописі 1300 р. Адама де ла Алля "Гра Робена і Маріон".
 229. Устав студійський і Кондакар. Кінець XI–початок XII ст. Сторінка з нотами. Нотація кондакарна і знаменна. За припущенням В. Металова, пам'ятка виготовлена у Печерському монастирі Києва. Третяковська галерея. Москва.
 230. Ірмологіон. 1691. Галичина. 803 арк. На сторінці — по 10 нотних станів. Сторінка з ілюстрацією.
 231. Вежа поблизу с. Столп'є (тепер — Польща). Кінець XIII ст.
 232. Хотин. Фортеця. XIII–XIV ст.
 233. Білгород-Дністровський. Фортеця. XIII–перша половина XIV ст. Перебудова 1438–1454.
 234. Судак. Фортеця. 1345.
 235. Великий замок князя Любарта Гедиміновича в Луцьку. XIV–XVI ст.
 236. Луцьк. Замок. XIV–XVI ст. Владича вежа.
 237. Луцьк. Замок. XIV–XVI ст. Надбрамна вежа.
 238. Кременець. Замок. XV–XVI ст.
 239. Острог. Замок. XIV–XVI ст.
 240. Острог. Замок. XVI ст. Дитинець. Кругла вежа.
 241. Кам'янець-Подільський. Комплекс Старого замку. Малюнок Є.Пламеницької.

242. Кам'янець-Подільський. Фортеця-замок (вид з південного заходу).
 243. Кам'янець-Подільський. Фортеця-замок. Руська брама. 1527.
 244. Кам'янець-Подільський. Фортеця-замок. Польська брама. 1548–1561.
 245. Кам'янець-Подільський. Фортеця-замок. Кушнірська башта. XVI–XVIII ст.
 246. Ужгород. Замок-фортеця. Середина XIII–XVIII ст.
 247. Мукачеве. Замок. XV–XVII ст.
 248. Меджибіж. Замок. XIV–XVI ст.
 249. Сутківці. Покровська церква. XV–XVI ст.
 250. Чесники. Михайлівська церква. XIV ст.
 251. Берегово. Костел. XIII–XIX ст.
 252. Львів. Вірменська церква. 1363.
 253. Межиріч. Троїцька церква. XV ст.
 254. Володимир-Волинський. Церква св. Василя. XIII–початок XIV ст.
 255. Кам'янець-Подільський. Петропавлівська церква. XV ст.
 256. Потелич. Церква св. Духа. 1502.
 257. Середнє Водяне. Миколаївська церква. 1428.
 258. Києво-Печерська лавра. Богоматір з Антонієм і Феодосієм. Триптих. Бл. 1470.
 259. Києво-Печерська лавра. Богоматір Оранта. XIII–XIV ст. Камінь-вапняк.
 260. Успенський собор у Галичі. XII ст. Рельєф з драконом. Пісковик. Повторно рельєф використано як декоративний елемент в інтер'єрі Успенської церкви с. Кринос (1538)
 261. Яцкова Мадонна. Львів. XIV ст. Алебастр. Львів. Історичний музей.
 262. Київська ротонда. XII–XIII ст.
 263. Рельєф із зображенням Богородиці з дитиною. Київ. XI ст. Фрагмент. Пам'ятку виявлено під час розкопок біля Десятинної церкви. Пластичне рішення орієнтоване на західні зразки.
 264. Христос Страждаючий. Львів. XIV ст. Алебастр. Вид з двох сторін. Львівська галерея мистецтв.
 265. Христос Страждаючий. П'єта і донатор. Рельєф на постаменті.
 266. Сюжет “Даниїл у левовій ямі”. XV ст. Консоль готичного склепіння. Вапняк (с. Нижанковичі, Старосамбірський р-н). Музей Олеський замок на Львівщині.
 267. Готична консоль. XV ст. Зображення голови бородатого чоловіка у короні: 1 — фас; 2 — профіль. Вапняк (с. Нижанковичі, Старосамбірський р-н). Музей Олеський замок на Львівщині.
 268. Лев'яча основа готичної порталльної колони. Львів. XIV ст. Вапняк. Львівська галерея мистецтв.
 269. Готичне завершення кам'яної водозливної ринви (так званого ригача). XV ст. Вапняк. Львів, вул. Руська, 4.
 270. Опорник готичного склепіння у формі маскарона. Фас. Львів, вул. Староєврейська, 35.
 271. Голова юнака (св. Гліб). Вапняк. XV ст. Національний музей у Львові.
 272. Розп'яття із Жидачева. XIV ст. Дерево, поліхромія, позолота. Загальний вигляд. Музей Олеський замок на Львівщині.
 273. Св. Анна. XV ст. Дерево. Музей Олеський замок на Львівщині.
 274. Ісус Христос. XV ст. Дерево. Музей Олеський замок на Львівщині.
 275. Св. Анастасія. XV ст. Дерево. Музей Олеський замок на Львівщині.
 276. Розп'яття. XV ст. Дерево. Музей Олеський замок на Львівщині.
 277. Благовіщення. XV ст. Пісковик. Львівська галерея мистецтв.
 278. В'їзд до Єрусалиму. XV ст. Мармур. Музей Олеський замок на Львівщині.
 279. Св. Себастьян. XV ст. Дерево, поліхромія. Львівська галерея мистецтв.
 280. Дрібна ужиткова пластика: 1 — печатка міської громади м. Львова з гербом

- князя Льва Даниловича; 2 — печатка магістрату м. Львова. 1353; 3 — печатка князя Юрія Львовича. Аверс; 4 — печатка князя Юрія Львовича. Реверс.
 281. Св. Микола із житієм (с. Радуж, тепер — Польща). Національний музей у Львові.
 282(1). Ікона “Борис і Гліб з житієм”. Початок XIV ст. Третяковська галерея. Москва.
 282(2–4). Фрагменти: 2 — повернення Бориса з походу; 3 — житійна сцена. Убивство Гліба; 4 — житійна сцена. Битва Ярослава зі Святополком.
 283. Борис. Фрагмент ікони “Борис і Гліб”. Початок XIV ст. Російський музей. С.-Петербург.
 284. Ікона “Борис і Гліб на конях”. Початок XIV ст. Третяковська галерея. Москва.
 285. Богородиця Петрівська. Початок XIV ст. Третяковська галерея. Москва.
 286. Спас. Початок XIV ст. Успенський собор Московського Кремля.
 287. Богородиця Одигітрія. XIV ст. Львівська галерея мистецтв.
 288. Київський Псалтир. 1397. Введення у храм. Ілюстрація.
 289. Київський Псалтир. 1397. Воїни-вершники, що дримають. Ілюстрація.
 290(1). Київський Псалтир. 1397. Танець пророчиці Маріам. Ілюстрація.
 290(2). Київський Псалтир. 1397. Страшний суд. Ілюстрація.
 291. Майстер ікон з Ванівки. XV ст. Різдво Богородиці (с. Ванівка, тепер — Польща). Національний музей у Львові.
 292. Майстер ікон з Ванівки (Польща). XV ст. Моління з чином. Центральна частина. Національний музей у Львові.
 293. Майстер ікон з Ванівки. XV ст. Воздвиження (с. Здвижень, тепер — Польща). Національний музей у Львові.
 294. Архангел Михаїл з чину Моління. Перша половина XV ст. (с. Дальова, тепер — Польща). Національний музей у Львові.
 295. Спас Пантократор (Спас-учитель). XV ст. (с. Милик, тепер — Польща). Національний музей у Львові.
 296. Богородиця Одигітрія (Красівська Одигітрія). XV ст. Національний музей у Львові.
 297. Христос Пантократор. XV ст. Історико-краєзнавчий музей. Рівне.
 298. Покрова. XV ст. Історико-краєзнавчий музей. Рівне.
 299. Марія. XII–XIV ст. Фрагмент фрески “Благовіщення”. Церква св. Миколи в Горянах (тепер — околиця Ужгорода, Закарпатська обл.).
 300. Христос у славі. XV ст. Фреска на склепінні презбітерія каплиці св. Трійці у Любліні (Польща).
 301. Тайна вечеря. XV ст. Фреска на стіні презбітерія каплиці св. Трійці у Любліні (Польща).
 302. Молитва фундатора. XV ст. Фреска на стіні нави каплиці св. Трійці у Любліні (Польща).
 303. Іоанн Богослов. Фрагмент розпису Вірменської церкви у Львові. Перша половина XVI ст.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА (Степан Павлюк) 3

Розділ I. МИСТЕЦТВО ПЕРІОДУ СТАНОВЛЕННЯ ХРИСТИЯНСТВА 7

1.1. Витоки християнізації мистецтва. Архітектура візантійських міст Півдня України (VI–VIII ст.) (Дмитро Кравич) 7

Зародження християнства і трансформація суспільного життя Близького Сходу, Європи, Середземномор'я. Закінчення періоду античності на українських землях і початок так званої слов'янської експансії. Римські історики про слов'ян — тодішніх венедів, антів, склавенів. Мистецькі пам'ятки Півдня України і Таврійського півострова (перша половина — середина I тис.). Візантійські впливи в монументальній архітектурі Херсонесу. Базиліка як тип християнського храму. Культурні пам'ятки катакомбного характеру. Печерний храм Херсонеса. Церква Іоанна Предтечі (VIII ст.) — найдавніший збережений християнський храм на українських землях, пам'ятка архітектури візантійського періоду Боспору (м. Корчеськ — тепер Керч).

1.2. Ранньохристиянська скульптура. Ідеоластика кочівників степу і слов'ян (Дмитро Кравич, Світлана Черепанова) 16

Найдавніші християнські пам'ятки в Україні: місто Боспор; ранньохристиянські склепи, археологічні знахідки; надмогильна плита із символікою хреста від 512 р. — за боспорським літочисленням 304 р. після Р.Х. Розп'яття із Камишової бухти — *антиохійський тип* зображення Спасителя — зразок фігуративної християнської іконографії. Ранньохристиянська фігуративна пластика, статуя “Доброго пастиря” та ін. Фрагменти античних давньоримських мармурових саркофагів із ранньохристиянською тематикою. Скульптурні сюжетні композиції. Твори портретного жанру, зображення тріумфу візантійського імператора Констанція II. Скульптура степу. Період консолідації племен, які утворюють основу праукраїнського етносу (III–V ст.); пам'ятки мистецтва готів, гунів, аварів, салтівських племен; вироби із кістки і рогу, виявлені на території Хозарського каганату під час розкопок городища Саркел — Біла Вежа; тюркська монументальна скульптура — кам'яні баби. Скульптура слов'ян. Пам'ятки Пшеворської культури — бронзова декоративна ажурна пластика із антропоморфними і зооморфними мотивами, прикраса піхов меча (I ст.). Священний жертвний камінь із с.Обухова; ідоли із селищ Ставчани та Іванівці — теренів поселення племен Черняхівської культури. Семантика наскельного Бушського рельєфу (Підніпров'є). Храм Святовита у м. Арконі поблизу Данії. Предмети Мартинівського скарбу. Давньослов'янське культове капище V–VII ст. у Києві. Збруцький ідол.

1.3. Феномен іконоборства і мистецтво Тавриди (VIII–XI ст.) (Дмитро Кравич) 37

Полемика щодо фігуративного зображення Христа, Богоматері, інших святих. Розписи на теми Біблії та Євангелія, III ст., розкопки у Євфраті, на терені давньоримського міста Дура Європос. Візантійські імператори-іконоборці Лев II, Константин V. Перші чернечі общини на Таврійському півострові. Єпископ Іоанн Готський — приклад утвердження християнського шанування ікон. Передумови виникнення феномену ікони в історії українського мистецтва. Найдавніша мініатюра із зобра-

женням княгині Ольги на прийомі у візантійського імператора Константина Багрянородного. Малярство корсунської школи. Рельєф св.Георгія із Маріуполя. Корсунська церковна традиція у Києві.

ДОДАТОК 1. Ілюстрації в кольорі 5(1–4); 7; 26; 29(1–2); 32; 34; 41(1); 44–50

Розділ II. МИСТЕЦТВО КИЇВСЬКОЇ РУСІ (IX–XIII ст.) 46

2.1. Християнський світогляд і духовність людини (Світлана Черепанова) 46

Середньовічна теологія і спроби пристосування античних поглядів на людину до потреб християнства. Трактатування людини у православ'ї та католицизмі, їх відображення у мистецтві. Витоки християнської символіки. Символіка реальна й умовлядна (абстрактна). Августин Аврелій — еволюція поглядів, звертання до неоплатонізму. Сутність античного символізму (О.Лосев). Мистецтво і антична освітня традиція. Античний і болгаро-візантійський досвід у розвитку освіти періоду Київської Русі. Універсальний і специфічний зміст символічного мислення. Язичництво як система світогляду предків слов'ян; закон гармонії суспільства і природи (М.Чмихов). Ідеали світський та святості — втілення давньоруських уявлень щодо гідного (“істинного”) життя людини. Образ святого в давньоруській агіографічній літературі та мистецтві. Філософський аналіз зіставлення етики обов'язку і етики творчості, “етики Закону” і “етики Благодаті” (Б.Вишеславцев). Давньоруська філософська думка, акцент на суб'єкті пізнання; осягнення божественного й урівноваження функції розуму за посередництвом серця. Християнство і народна (фольклорна) культура: М.Бахтін (Росія), Жан Ле Гофф (Франція). Народна “сміхова” культура. Позацерковні та позадержавні аспекти світосприйняття — характерна ознака середньовічної свідомості. Фреска “Скоморохи” у Софійському соборі Києва.

2.2. Архетип софійності світу в давньоруському мистецтві (Світлана Черепанова) 72

Поняття “архетип” і “Софія-Премудрість” в античній філософії. Самість — найважливіший архетип теоретичної концепції К.Юнга. Мандала — основний символ архетипу самості. Генеза трактування “Софії-Премудрості” у філософсько-культурологічній традиції. Світоглядно-конструктивні особливості храму Софії (Айя Софія) у Константинополі (532–537). Утвердження особистісного (персоніфікованого) розуміння Софії у християнстві. Концепція софійності — основа ідейно-художньої програми оздоблення Софійського собору в Києві. Семантика 13-тикупольної композиції Софії Київської. Число — онтологічна основа речей (М.Кузанський). Іконографічні трансформації образу Софії-Премудрості в середньовічній західноєвропейській книжковій мініатюрі. Популяризація філософсько-абстрагованого образу Софії на Русі (кінець X ст.). Найдавніше зображення персоніфікованого образу Софії-Премудрості в мініатюрі Київського Псалтиря (1397). Є.Трубецької — характеристика давньоруських іконописних творів, присвячених Софії. Софія — у трактуванні В.Соловйова. Софійність в онтології о. П.Флоренського.

2.3. Рецепція візантійського християнства в давньоруській архітектурі (Дмитро Кравич) 85

Ранній етап (до прийняття християнства) архітектури Київської Русі (VI–X ст.). Утворення міст-держав на зразок античних полісів у I тис. Консолідаційні процеси і нова форма поселень під назвою “град”. Відмінності спорудження будівель у містах і селах. Тип однокамерного житла. Планування і забудова міст за правилами “Кормчої книги”. Антихристиянські акції у княжий період. Церковна архітектура

початкового періоду Київської Русі. Соборна церква св. Іллі на Подолі. Сакральне будівництво за князювання Ольги. Окремі збережені пам'ятки церковного будівництва на західних землях. Ротонда у Перемишлі (X ст.). Еволюція первісної форми української дерев'яної церкви (Карпати). Закарпатські ротонди у с. Горянах (поблизу Ужгорода) та с. Корчеві (тепер Угорщина). Пам'ятка монументальної курганної культової споруди — Чорна Могила (поблизу Чернігова). Кам'яне будівництво: Десятинна церква (986–996), споруджена херсонескими майстрами згідно з візантійською хрестокуполою системою. Софія Київська (1017–1027); використання різноякісних просторових чинників у вирішенні інтер'єру. Спаський собор у Чернігові. Успенський собор Печерського монастиря. Михайлівський Золотоверхий монастир. Іллінська церква, Борисоглібський та Єлецький собори Чернігова (конструктивні ознаки та декоративні деталі). П'ятницька церква у Чернігові — архітектурно-художній шедевр кінця XII ст. Архітектурно-стильові відмінності споруд Галицько-Волинського князівства та Володимиро-Суздальської Русі.

2.4. Семантика давньоруської скульптури (Дмитро Кравич) 112

Забора на православними ієрархами об'ємної скульптури у християнських храмах. Мистецтво плоского рельєфу — єдиний вид скульптури у храмах впродовж кількох століть. Символічні орнаментальні мотиви оздоблення саркофага Ярослава Мудрого. Подібність ідеограм Ярослава Мудрого і Христа. Підтвердження семантичного смислу солярного символу на передній стороні саркофага — геральдична кістяна платівка X ст. і срібна монета зі зображенням Ярослава Мудрого (Саркел — Біла Вежа). Орнаментальна ідеограма Трійці. Відповідність орнаментально-декоративних символів на стінах саркофага — ранньовізантійській емблематиці VI–VII ст. Орнаментовані шиферні плити собору Софії Київської. Сюжетні композиції із зображеннями святих (хори Успенського собору Печерського монастиря). Рельєфи Києво-Печерської лаври. Рельєфна плита із зображенням вершника, виявлена під час розкопок на території Михайлівського Золотоверхого монастиря 17 березня 1997 р. (стилістично датується другою половиною XI–першою половиною XII ст.). Києво-руські інновації шиферних, орнаментальних і сюжетних композицій, виконаних у руслі візантійської стилістики. Дрібна культова пластика, сюжети Євангелія, Христа, Богородиці, образи святих воїнів. Галицькі керамічні плитки з рельєфними зображеннями. Тератологія — унікальний євразійський філософський, історичний і мистецький феномен. Білокам'яна сакральна архітектура і білокам'яна різьба на теренах Володимиро-Суздальської Русі.

ДОДАТОК 2. Ілюстрації в кольорі 51–52, 59–60, 62–64, 66(1–4), 71(1–2), 76, 78, 80, 82–86, 95, 154–155

2.5. Малярство Київської Русі (Володимир Овсійчук) 141

Домінування у малярстві візантійської художньої мови та візантійського образу, відповідних спіритуалістичному світогляду. Пластичні засоби античного мистецтва — основа “класичного” вигляду візантійських образів, які набувають у Візантії неантичного одухотворення і глибинної духовності. Трансляція нового світогляду в Київській Русі — свідчення високого культурного рівня держави. Гуманістична тенденція в давньоруському мистецтві, наближення до античності за оптимізмом, утвердженням творчих можливостей людини, естетично-чуттєвим захопленням красою мистецтва. Софія Київська — символ духовної перемоги над язичництвом. Програма розташування мозаїчних сюжетів. Відмінності системи розмалювань від візантійської. Зображення Пантократора — уособлення “церкви небесної”. Головна апсида — центр мозаїчних композицій; зображення Богородиці — уособлення “церкви земної”. Монументальна композиція Євхаристії. Святительський чин. Не властиве для

Візантії поєднання мозаїк і фресок — характерна особливість монументального мистецтва Київської Русі. Програма фресок. Філософське узагальнення мозаїчно-фрескових розписів. Розмалювання Спаського собору в Чернігові. Живописне зображення св. Теклі. Успенська церква Києво-Печерського монастиря. Собор Михайлівського Золотоверхого монастиря. Євхаристія Михайлівської церкви. Зіставлення софійських мозаїк з михайлівськими. Фрески Кирилівської церкви XII ст.; перше зображення “Страшного суду” в системі розписів храму. Станковий живопис. Ікона. Зв'язок ікони з духовним та національно-громадським життям суспільства. Відмінність київських ікон від візантійських. Ікона “Богоматір Велика Панагія”. Давньоруський іконописець Аліпій (Алімпій). Тип вишгородської Богородичної ікони (Елеуса — “Милування”). Печерська Богородиця. Синтетична цільність і монументально-епічний характер ікон “Георгій-воїн”, “Димитрій Солунський”, “Благовіщення”; “Устюзьке Благовіщення”. Фундаментальність постатей і органічність принципів візантинізму в творах — “Спас Золоте Волосся”, “Апостол Петро і Павло”, “Успіння”, “Деїсус”. Ікона “Св. Микола” — ідеал моральної сили. Особливість живописної манери ікони “Богоматір Печерська (Свенська) з преподобними Антонієм та Феодосієм Печерськими”. Ікона XII ст. — продовження традицій монументального мистецтва. Ікони “Св. Георгій” (XI ст.) і “Димитрій Солунський” (XII ст.) — втілення ідеалів мужньої краси та змін у політичному й духовному житті суспільства. Тенденції портретності в іконі “Борис і Гліб”. Занепад Києва і відображення політичних змін в іконопису. Ікона “Толзька Богоматір” (XIII ст.) — поєднання глибокої інтимності й безпосередності “Милування” та стилевих запозичень з готичного мистецтва Західної Європи, зв'язок з галицьким іконописом і діяльністю митрополита Петра Ратенського. “Богородиця Одигітрія” із Дорогобужа (на Волині). Іконопис у Галичині. Мистецьке життя Волині. Мініатюра. Пам'ятки українського книжкового оздоблення XI ст.: Остромирове євангеліє. Ізборник Святослава. Трірський псалтир. Мініатюра кінця XII–початку XIII ст.: Добрилове євангеліє. Оршанське євангеліє. Галицьке євангеліє.

ДОДАТОК 3. Ілюстрації в кольорі: 177–224

2.6. Синтез мистецтв у християнській традиції (теоретичний та естетичний аспекти) (Світлана Черепанова) 165

Парадигмальне значення проблеми канону і теорії образу для середньовічного мистецтва й естетичної свідомості християн. Іоанн Дамаскін. Два напрями утвердження канону: від візантійського християнства — до православ'я та від раннього західноєвропейського християнства — до католицизму. Легалізація християнства в Римській імперії і поширення музичного мистецтва у богослужінні. Пріоритет Слова перед музичним супроводом. Григоріанський спів. Візантійський музичний канон, універсальний принцип подібності і розвиток церковного хорового мистецтва Русі. Вплив місцевих традицій. Ангелогласний спів. Спіритуалістична естетика Плотіна. Зв'язок ідей неоплатонізму і богослов'я. Псевдо-Діонісій Ареопагіт. Феодосій Печерський. Псалми, канти, партесний спів на Русі XVI ст. Розвиток Православною церквою хорового співу *a capella* — без інструментального супроводу, на відміну від католицького богослужіння — з хором, солістами, органом. Методологічне значення православної естетики о. П. Флоренського для розуміння синтезу мистецтва. Метакфізична тріада: Істина, Добро, Краса як єдине начало буття. Основні види людської діяльності — практична, теоретична і літургійна (богослужбна). Феномен художнього й естетичного. Філософія ікони. “Послання іконописцю” (XV ст.) Йосифа Волоцького — перший систематизований виклад православного вчення про ікони на ґрунті давньоруської культури. Християнсько-символічне значення кольору. Теорія зворотної перспективи. Церковне мистецтво — вищий синтез багатоманітної художньої діяльності.

**Розділ III. МИСТЕЦТВО XIV–ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVI СТ.:
МОТИВИ ГОТИКИ** 184

3.1. Оборонне зодчество (Володимир Овсійчук) 184

Розподіл українських земель в середині XIV ст. між Польщею (Галичина), Литвою (Волинь), Молдовою (Буковина), Угорщиною (Закарпаття). Об'єднання Польщі та Литви в одну державу за Люблінською унією (1569). Православ'я в Україні — синонім культури і вияв національної самобутності за відсутності власної держави. Зрушення у мистецтві. Пріоритет оборонної архітектури. Центральна площа і ратуші в містах із самоуправлінням. Великі бойові башти — новий тип оборонних споруд (західна Волинь). Фортеці Білгород-Дністровська та Хотин: збереження традиції руського оборонного зодчества і поява романо-готичних стилевих рис. Фортеця Судак у Криму. Замок у Луцьку, основа споруди — руська будівельна система. Замок в Острозі (XV ст.). Стратегічне значення земель південно-західного Поділля в ситуації турецько-татарської агресії. Оборонний комплекс фортеці у Кам'янці. Спільна діяльність місцевих та іноземних будівничих. Замки Закарпаття, споруджені на місцях давніх слов'янських капищ: за конструктивним типом — тяжіння до зразків Західної Європи. Оборонна функція численних мурованих монастирів та інших церковних споруд. Підпорядковане значення готичних елементів у архітектурі України XIV–XV ст. Розвиток православного храму. Собор Іоанна Богослова (Луцьк). Церква св. Юра (Львів). Поєднання культурних здобутків Заходу і Сходу в будівництві. Острозький та Межирицький храми — свідчення утвердження православ'я і зростання національної самосвідомості за умов активізації контрреформації. Муровані культові споруди XV–XVI ст. на Поділлі, Буковині, частково в Галичині.

**3.2. Архітектурно-декоративна та статуарна пластика
(Дмитро Кравич)** 200

Стилеві трансформації у скульптурі: від романських — до готичних форм. Рельєф — зображення дракона із Успенської церкви XIII ст. у Галичі. Готичні риси скульптурного декору споруд Галицько-Волинського князівства. Скульптор-різьбяр Авдій, рельєфні зображення Спаса та Іоанна Золотовуєтого у храмі княжого Холма. Сакральна символіка алебастронів “Богоматір з дитиною”, “Яцкова Мадонна” та “Христос Страждаючий”. Готичні консолі із Нижанкович (Львівська обл.) — біблійна сцена “Даниїл у левовій ямі” та зображення літнього чоловіка у княжій короні. Традиція повторного використання архітектурно-скульптурних елементів (протома лева, маскарони лева) високоякісної готичної скульптури Львова середини XIV–XV ст. Унікальні пам'ятки періоду готики з теренів Львівщини: голова усміненого юнака (очевидно, св. Гліб) із церкви с. Унів; статуетка св. Анни; розп'яття із Жидачева (XIV ст.); гармонійність мистецького образу св. Анастасії; розп'яття, зображення на хресті тіла Спасителя — рідкісне трактування форми розвіяної драперії в готичному творі. Стильові готичні композиції, плоскорізьба “Благовіщення” (XV ст.) і “В'їзд до Єрусалиму”. Зображення св. Себастьяна — приклад витонченої пластики в українському мистецтві. Дрібні металопластикові художні вироби у стилі готики з теренів Галицько-Волинського князівства: печатки міської громади Львова з гербом князя Лева Даниловича; магістрату Львова (1353), короля Юрія Львовича. Подібність із готичними печатками королів європейських країн XII–XIV ст. — Угорщини, Чехії, Німеччини, Польщі.

3.3. Станкове та монументальне малярство (Володимир Овсійчук) 216

Міжусобні війни князів за володіння Києвом. Половецькі та монголо-татарські навали на Русь. Боротьба синів князя Романа за владу в Галицько-Волинській землі. Житийні ікони. Оповідальність — домінуюча ознака ікони кінця XIII–XIV ст. Ікони “Св. Микола” — акцент на високі людські цінності, “Борис і Гліб” — сподівання міцної князівської влади. Втілення національно-патріотичної ідеї в іконі “Борис і Гліб на конях”. Тенденції ісихазму в іконах “Богородиця Петрівська” і “Спас”, приписуваних митрополиту Петрові Ратенському. Мініатюри Київського Псалтиря. Нові художні тенденції у станковому малярстві XIV–XV ст. Майстер ікон з Ванівки. Ікони “Страсті Господні” та “Воздвиження”. Послідовники ванівського Майстра. Іконостас: трансформація з вівтарної перепони до багатоярусної конструкції. Відсутність розвиненої форми іконостасу в мистецтві Візантії. В українському та російському мистецтві з XV ст. іконостас обов'язковий в інтер'єрі храму. Монументальні форми Дієсусного ряду. Епічність і колорит архангелів з Дальови (початок XV ст.). Культ Діви Марії у Галичині та сусідніх країнах. Тема Богородиці. Вершина образу Богородиці в зображеннях Одигітрії із Красова, Підгородець і Берегів Долішніх. Унікальність волинської ікони “Христос-Пантократор”. Монументальне мистецтво. Фресковий розпис церкви-ротонди св. Миколи (с. Горяни, Ужгород), XIV ст. — наближення за стилем до західноєвропейського готичного мистецтва та проторенесансу Італії. Фрескові розписи храмів польських міст Кракова, Сандомира, Гнезно, Любліна, Вислиці. Діяльність українських монументалістів у Польщі й інших містах. Збережені фрагменти фрескових циклів Вірменської церкви (Львів) та монастирської церкви св. Онуфрія (у Лаврові) — свідчення тенденцій переходу від Середньовіччя до Ренесансу.

ДОДАТОК 4. Ілюстрації в кольорі: 281–303

ПІСЛЯМОВА (Світлана Черепанова)	229
ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА (Світлана Черепанова)	236
ПОКАЖЧИК ІМЕН (Світлана Черепанова)	247
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ (Світлана Черепанова)	251

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

КРВАВИЧ Дмитро Петрович
ОВСІЙЧУК Володимир Антонович
ЧЕРЕПАНОВА Світлана Олександрівна

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Частина 2

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник
для студентів вищих навчальних закладів*

Загальна редакція, художнє оформлення
Світлана Черепанова

НБ ПНУС



673623



Комп'ютерний набір і технічна підготовка тексту Наталія Ковальчук
Художній редактор Володимир Печарський
Сканування та обробка ілюстрацій Руслана Теслюк
Комп'ютерна верстка Лілія Гринчишин
Технічний редактор Софія Довба
Коректори Ольга Тростянчин, Марія Ломеха,
Божена Павлів

Здано на складання 22.04.2004. Підп. до друку 23.06.2004.
Формат 70x100 1/16. Папір офсетн. Офсетн. друк. Гарн. Journal.
Умовн. друк. арк. 21,61+6,39 вкл. Умовн. фарбовідб. 48,05. Обл.-вид. арк. 20,25+4,73 вкл.
Наклад 5000 пр. Свідоцтво держ. реєстру: серія ДК № 22. Вид. № 55. Зам. № 314-4.

Державне спеціалізоване видавництво "Світ"
79008 Львів, вул. Галицька, 21
www.dsv-svit.lviv.ua
e-mail: office@dsv.lviv.ua

Надруковано з готових діапозитивів
на ВАТ "Львівська книжкова фабрика "Атлас"
79005 Львів, вул. Зелена, 20