

Комарницький Андрій Степанович

кандидат мистецтвознавства,
співголова іконописної майстерні “Алімпій”

**МАРІЯ ОРАНТА – УНІВЕРСАЛЬНИЙ ОБРАЗ У СИСТЕМІ
ВНУТРІШНЬОЇ ОЗДОБИ КИЇВСЬКИХ ХРАМІВ**

Аналізуючи концепцію оздоблення давньоруських храмів, зокрема княжого Києва, серед досить цікавих і нетипових їхніх особливостей зауважуємо монументальний образ Оранти. Його значні розміри, маєстатичний характер та богословська ідея засвідчують особливий статус в художній культурі середньовічної України.

Метою доповіді є дослідження образу Оранти та його роль як універсального зображення в контексті специфіки іконографічної програми київських храмів XI–XII ст.

Насамперед треба визначити роль самої святині (споруди храму) та її значення для духовного і суспільного буття середньовічної України у період після Хрещення Русі-України. Згідно з християнською ідеєю, розвиненою у Візантії в постіконоборчий період, храм – це земне небо, де живе і перебуває Бог [1, 246]. Ця ідея стала актуальною для релігійної свідомості княжої доби. Іконографічна програма єдиного з уцілілих київських першохрамів – Софії Київської з надписом на передвітарній арці “Бог посеред нього...” – є вагомим підтвердженням цього. Для молоді київської культури храм сприймався як зосередження міста, а місто – зосередження централізованої сакральної держави [2, 63]. Отже, сакралізація храму як земного неба переносилася на столицю, а відтак на цілу країну.

В умовах прийняття християнства, у візантійській православній традиції специфіка оздоблення храму з його урочистими богослужіннями була найбільш формуючою для свідомості колишніх язичників. У цьому контексті Р. Демчук наводить цінний вислів доктора мистецтвознавства Ш. Шукурова: “... якщо католики співвідносять переважно зі Словом, іудеї – із Законом, мусульмани – із Книгою, то православні – це люди

Храму з іманентною храмовою свідомістю” [2, 71]. Закономірно, що численні літописні факти акцентують на особливому значенні храму як осередку духовності, культури і державного життя у Київській Русі. У Софійському соборі – “... митрополії руській – відбувалися урочисті державні церемонії, прийоми послів, сідали на столи князі”. Тут була бібліотека і центр книгописання [3, 97].

Період розквіту Київської Русі в XI ст. – це час спорудження масштабних храмових комплексів, де роль монументального образу (мозаїка, настінний живопис) важко переоцінити. Комплекс храму був основним джерелом і найповнішим осередком зображальної інформації, що представляла синтез усіх видів мистецтв того часу: мозаїки, настінної фрески, іконопису, дрібної пластики (різьба по каменю, дереву), декоративної плитки з кераміки і майоліки і т.д. Важливість зображальної інформації та естетичне захоплення, пов’язані з культурою оздоблення християнського храму, вперше прозвучали у літописному повідомленні про вибір віри послами князя Володимира Святославовича: “... і не знали ми, чи на небі були, чи на землі. Бо нема на землі такого видовища або краси...” [4, 61].

Ще одним джерелом візуальних зображень були княжі палаци. Так, професор Н. Нікітенко звертає увагу на те, що поряд з Десятинною церквою археологи виявили залишки трьох великих кам’яних палаців часів Володимира Великого [5, 15]. М. Каргер наголошує на двох значних палацових комплексах, які існували поблизу Десятинної церкви і також на території “Володимирового міста” [6, 274-275]. Очевидно, що ці палаци декорувалися мозаїками і фресками, але за багатством, різноманітністю і цінністю візуальних зображень вони не могли конкурувати з храмовими комплексами середньовічної України (XI ст.), розміри яких, до речі, були значно більшими за візантійські церкви аналогічного періоду.

Досліджуючи беззаперечну роль зображальної інформації в інтер’єрі храмів, з’ясуємо, у чому ж полягала специфіка власне давньоукраїнської традиції та її суттєві відмінності у порівнянні з Візантією. Є підстави вважати, що такі відмінності були.

Це, насамперед, найраніше започаткована в Києві традиція – покривати стіни суцільним килимом зображень, поєднуючи мозаїку з фрескою, або ж використовуючи тільки фреску, тоді як у показових візантійських храмах Хосіос Лукас, Неа Моні, Дафні вертикальні площини стін, як правило, облицьовувалися нейтральним мармуром, що давало можливість для розміщення більшої кількості ікон. У продуманій структурі давньоруського храму, стіни якого суцільно вкривали зображення святих, ікони можна було вмістити лише на архітраві, у просторі між стовпами передвітарної арки. За такої насиченості оздоблення храму, його іконографічна система формувалася з зображень святих, кожне з яких займало своє наперед визначене місце, тому розташування ікон на стінах, поверх фресок не могло практикуватися. Отже, стіни давньоукраїнських храмів, на відміну від візантійських, були максимально заповнені монументальним живописом, тоді як площа декоративних різьблених елементів (мармур, дерево, камінь, метал), керамічних плиток, а також творів іконопису в інтер'єрах церков княжої доби була порівняно невеликою.

Отже, іконопис та інші види візуального мистецтва, осердям яких був давньоукраїнський храм, існували у середовищі кількісно переважаючої площі монументального живопису. Це, у свою чергу, викликало потребу узгодження всіх наявних у просторі храму видів мистецтв з мозаїкою і настінною фрескою. Невипадково, що для традиції оздоблення храмів княжого періоду характерним є узгодження і синхронізація різних видів мистецтв, насамперед з архітектурою, а потім і з настінним живописом, на основі поглибленої стилізації. Це надавало сакральній традиції середньовічної України дещо іншого стилістичного характеру, певної своєрідності порівняно з Візантією.

Рельєфній скульптурі Візантії, творам іконопису, попри елементи стилізації, здебільшого властива реалістичність пропорцій святих зображень. Навіть монументальний живопис Візантії не демонстрував такої прихильності до розкриття поглибленого спіритуалізму образів, як це спостерігаємо у Київській Русі. Ночний приклад – Софійська Оранта, яка дуже різниться своїми

пропорціями від візантійських аналогів. Те саме можна сказати і про Михайлівські мозаїки. Таким чином, на зміну одухотвореного реалізму Візантії приходить наділена більшою мірою монументальним началом сакральна традиція Київської Русі, суть якої – доцільно характеризувати поняттями статичний і динамічний монументалізм¹.

Аналізуючи основні види візуальних мистецтв: іконопис, мініатюру, настінний живопис, а також рельєфну пластику: скульптурні рельєфи, різьблення та інші, доходимо висновку про наявність єдиної монументальної основи, тобто спільного формального виразу для усіх існуючих видів мистецтв.

Оскільки грандіозні монументальні комплекси першохрамів Києва залишалися провідними стильовими орієнтирами у княжу добу, то аналізуючи сакральну традицію середньовічної України (іконопис, мініатюру і т.д.), слід враховувати специфіку монументального живопису – джерело новацій для інших видів мистецтв того часу. Часто ті ж митці, які розписували храми, були також іконописцями, оздоблювали мініатюри, таким чином переносючи прийоми монументального характеру на іконопис та мініатюру. Для підтвердження цієї думки порівнюємо монументальний живопис княжої доби з іконописом, що засвідчує їхню виняткову спорідненість. Найкращою ілюстрацією цього є зіставлення мозаїчної Оранти з Софійського храму та ікони Богоматері Великої Панагії (кін. XI ст.). Водночас варто пам'ятати, що у сакральній традиції України виняткова роль монументального живопису як синтезуючої основи для інших видів зображальних і пластичних мистецтв була притаманна лише в час існування Київської Русі і Галицько-Волинського князівства. Саме на період XI ст. припадає вагома частка кам'яних споруд значної величини. Однак упродовж XII ст. спорджують храми вже значно скромніших розмірів, а починаючи

¹ Вперше термін “динамічний монументалізм” для характеристики сакральної традиції Київської Русі було введено львівським вченим Н. Козаком (Див.: Козак Н. Б. Образ людини в мистецтві Київської Русі : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05. – Львів, 2000. – 190 с.).

з XIII ст. переважають дерев'яні храмові будівлі камерних розмірів, де роль монументального живопису суттєво знизилася.

Отже, не викликає сумнівів безперечне значення монументального живопису в культурі княжої доби (XI–XII ст.), що виконував інтегративну функцію з притаманною мовою, або системою образів, знаків, які відображали суть сакрального простору храму, де ключовим був образ Марії Оранти. Богоматір у консі апсиди звертається у молитві до Христа Пантократора в куполі. У цій вертикалі – головний ідейний стержень храму².

Як засвідчує аналіз київських першохрамів, давньоруська традиція оздоблення їх інтер'єрів хоча й сформувалася на візантійській основі, але увібрала чимало місцевих особливостей. Йдеться насамперед про ті особливості, що пов'язані з державницько-репрезентативним характером і принципами функціонування княжої держави на основі синтезу давньоукраїнського світосприйняття і ментальності. Зупинимось на двох моментах: державницько-репрезентативному і національно-світоглядному, що стали ключовими у процесі адаптації візантійської системи оздоблення інтер'єру храмів на давньокиївській основі. Запорукою успішності цього процесу став діалог замовника, київського князя із залученням церковних діячів (представників візантійської ієрархії і місцевого духовенства), з виконавцями – грецькими майстрами. Стосовно інтелектуального рівня місцевої давньоукраїнської духовної еліти та її спроможності до спільної (з візантійцями) реалізації такого відповідального завдання, як розробка програми декорування інтер'єрів київських першохрамів, варто згадати хоча б постать митрополита Іларіона.

² У провідних київських храмах (Софія Київська, Велика Печерська церква, Михайлівський собор і, вірогідно, Десятинна церква) вівтарна апсида і простір барабана разом з центральним куполом оздоблювалися золотонсною мозаїкою. Тому на тлі фрескового розпису ці частини храмів суттєво виділялися. Окрім того, вони були найкраще освітлені, тому мозаїка грала і мерехтіла, створюючи враження Божественної присутності.

Очевидно, що задовго перед поставленням на митрополита Київського 1051 р. князем Ярославом, постать Іларіона мала значний вплив на інтелектуальне і богословське середовище України того часу. Звичайно, крім митрополита Іларіона, серед духовництва та освічених людей київського середовища не бракувало інтелектуалів, здатних до діалогу з візантійською стороною [7, 311]. Згадаємо хоча б князя Володимира, величчю інтелекту якого захоплювався св. Іларіон: князь думкою “вищий од розуму земних мудреців”. Українські науковці Н. Нікітенко та Д. Гордієнко слушно наголошують на суттєвій ролі візантійської царівни Анни Порфірородної, дружини київського князя Володимира Великого, у спорудженні сакрально-меморіального комплексу Десятинної церкви, де гармонійно поєдналася церковно-політична доктрина Візантії та Русі-України [8, 14; 9, 215].

Аналіз іконографічної програми Софії Київської (1011 – бл. 1018) [10, 57] засвідчує про вже сформовану традицію оздоблення, що, ймовірно, була впроваджена у Десятинній церкві. В основі цієї програми – схема вівтаря: Богоматір Оранта, Євхаристія, святительський ряд. Варто сказати також про рідкісне для Візантії поєднання мозаїки і фрески, суттєву роль фігуративних зображень, які насичували інтер'єр храму. До того ж є підстави вважати, що ця система була сформована практично відразу, тобто вже у Десятинній церкві. Для нас це є доказом того, наскільки швидкими були темпи адаптації візантійської традиції у середовищі Київської Русі.

Специфіка киеворуської редакції візантійської системи храмового інтер'єру, окрім світських фресок сходової башти, а також ктиторської сцени “Церемонія освячення Софійського храму князем Володимиром з родиною” [8, 43], достатньо чітко проявилася у структурі вівтаря з центральною постаттю Оранти. Постать Божої Матері Оранти була своєрідною важливою віссю, навколо якої інші (значно дрібніші зображення) утворювали цілісну композицію: внизу зображувалася Євхаристія, під нею шеренга святителів – учителів Церкви (іл. 1). З обох боків вівтарної арки Оранту доповнювали постаті зі сцени “Благові-



Гл. 1. Видгляд на апсиду з Богоматір'ю
Орантою. Мозаїка. Бл. 1018 р.
Храм Св. Софії. Київ

щення”. Сирійський диякон Павло Алеппський, який бачив інтер'єри Софійського, Печерського та Михайлівського храмів ще у їхньому первісному вигляді, докладно описав саме таку схему [11, 137, 166, 172].

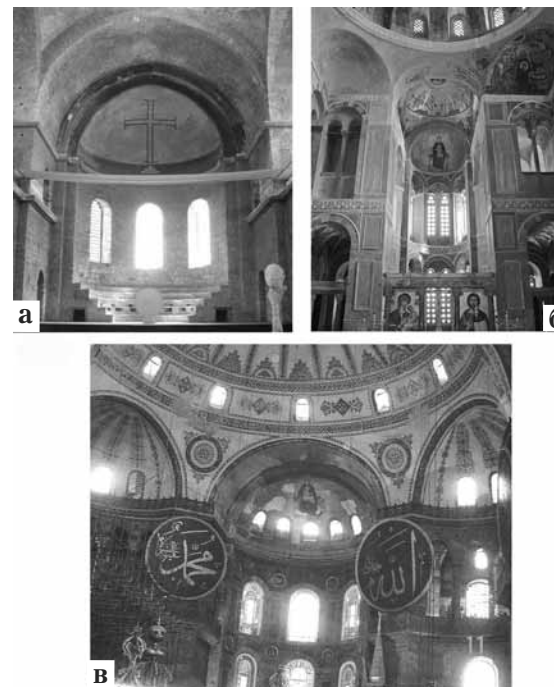
Логічно припустити, що подібна традиція оздоблення вівтаря (Оранта, Євхаристія, святительський ряд) мала б бути запозичена з Візантії, однак потрібно визнати, що візантійські храми з такою системою декорування центральної апсиди не збереглися. Навіть можемо говорити про те, що у Візантії така схема могла існувати у значно

спрощеному вигляді – з Богородицею у консі вівтаря. Тобто сцени Євхаристії зі святительським рядом могли вперше з'явитися вже у Києві³. Цю думку підтверджує аналіз архітектури та інтер'єрів уцілілих візантійських храмів XI–XII ст.: (Хосіос

³ З уцілілих храмових комплексів візантійського світу сцена Євхаристії (причастя обома видами) найраніше з'являється у Софії Київській (бл. 1018). Тоді як у Софії Охридській (1041) сцена Євхаристії (причастя під одним видом) датується двома десятиліттями пізніше. Наступне за часом зображення Євхаристії під обома видами після Софії Київської з'являється у XII ст. у київському Михайлівському Золотоверхому соборі (1108), грузинському соборі Гелаті (бл. 1125), македонському соборі Св. Пантелеймона (Нерезі, середина XII ст.) – А.К.

Лукас, католикон монастиря Пантократора, церква Св. Ірини та ін.), який допоміг встановити, що більшу площу стін вівтаря цих храмів займали просторі вікна, які часто розташовувалися у два ряди, тому для зображення Євхаристії та святительського ряду не було місця. Вікна залишали простір для оздоблення тільки у консі апсиди, де й розташовувалася Богоматір з Дитям. Ця ідея структури вівтаря надовго залишалася важливим зразком для візантійських храмів упродовж XI–XII ст. і вперше була реалізована ще в церкві Св. Ірини та у Софії Константинопольській (VI ст.) (іл. 2а, 2б, 2в).

Більшою чи меншою мірою елементи декорування центральної апсиди (Оранта, Євхаристія, святительський ряд), що так



Гл. 2. Загальний видгляд на центральну апсиду візантійських храмів:
а) Храм Св. Ірини. Близько IV–V ст. Константинополь;
б) Храм Св. Софії. Друга половина IX ст. Константинополь;
в) Храм Хосіос Лукас. 1065–1067 рр. Фокіда

успішно прижилися у Київській Русі, згодом спорадично зауважуються в Італії, Грузії, Вірменії, Македонії. Проте чітка і практично незмінна система подібного декорування вівтаря простежується лише у Русі-Україні і, зокрема, у Києві.

На сьогодні не існує цілісного ансамблю, який був би створений у Візантії наприкінці IX–X ст. Однак уявлення про ансамбль храму ранньомакедонського часу можна скласти з опису церкви Богородиці Фароської патріархом Фотієм. Він згадує Пантократора з ангельським військом у центрі купола, постать Богоматері (тип Оранти Платитери) в апсиді. Його захоплений відгук акцентує увагу на одразу двох цікавих моментах: напівкруглі перекриття храму світилися золотом, а вертикальні стіни були покриті різноколірним мармуром [12, 88-89].

Таку ж систему у візантійських храмах бачимо і в XI ст. (Хосіос Лукас, Неа Моні, Дафні) (іл. 3). Проте у консі вівтаря

названих храмів замість образу Оранти присутня Богоматір на троні. Причину нетривалого використання образу Оранти у післяіконоборчій період спробував дослідити австрійський вчений Отто Демус. Він акцентував на тому, що тип Богородиці на троні викликав посилену критику іконоборців за надмірний ієратизм. Тож з перемогою іконовшанування, на короткий час актуальним стає образ Марії Оранти. Та коли з X ст. стихли всі дискусії, творці програм і митці знову стали зображувати в апсиді вівтаря Богоматір на троні. Постать Оранти “відіслали у далеку провінцію” і,



Іл. 3. Вигляд на бокові компартменти у храмі Неа Моні. Бл. 1060 р.

вірогідно, в палацові церкви, де саме цей образ наділявся особливим статусом покровительки імператора [12, 42].

Аналізуючи сказане вище, можна скоріше погодитися з висновком Отто Демуса про тимчасове поширення типу Божої Матері Оранти у храмах, що мали статус палацових. Однак вже в XI ст. апсиди палацових храмів Візантії знову-таки прикрашала Богоматір на троні. Це, на наш погляд, свідчить насамперед про важливість богословських пріоритетів для греків, згідно з якими ідея заступництва і молитви Божої Матері Церкви перед Дитям Еммануїлом найкраще асоціювалася з образом Богородиці з Дитям на троні.

Богородичні зображення в інтер'єрах храмів княжого Києва та Візантії за масштабом і розмірами суттєво відрізнялися; можна відмітити значно скромнішу роль Богоматері як змістовного акценту, що демонструє Візантія в інтер'єрах храмів. Так, скажімо, скромний і відносно невеликий тронний образ Богородиці з Дитям (кінець IX ст.), розташований на верхній частині центральної апсиди, у масштабах грандіозного простору Софії Константинопольської губиться. Показовою є мозаїка Богоматері у церкві Богородиці Ангелоктисти (VIII ст.) на Кіпрі, де Богоматір зображена з Дитям на руках і з почтом архангелів Михаїла та Гавриїла. Зображення переобтяжене, постатям затісно, що не сприяє ясності ідейно-образного змісту [13, 900].

Аналіз столичної візантійської традиції, в основі якої був образ Божої Матері на троні, допоміг виявити, що він хоч і займав важливе місце в оздобленні апсиди вівтаря, проте за своїми розмірами не надто переважав інші зображення; домінуючим за розмірами зображенням в інтер'єрі храмів у Візантії незмінно залишався образ Христа Пантократора (іл. 4). Це насамперед було зумовлено специфікою архітектури, яка у Візантії передбачала інший тип храмового інтер'єру. Візантійські храми були нижчими, але в них добре проглядався увесь простір споруди: барабан мав досить широкий діаметр й не надто витягнуті пропорції, центральний купол розташовувався нижче за київські аналоги, тому масштабний обшир центральної бані з образом



Іл. 4. Загальний вигляд інтер'єру храму Хосіос Лукас. 1065–1067 рр. Фокід

чого, грандіозного зображення божественної особи у вівтарях соборів переважно базилікального плану. Але, на відміну від Києва, чільне місце на вівтарних апсидах соборів Монреале, Палермо, Чефалу (іл. 5) посідала масивна напівпостать Христа. У деяких соборах (Торчелло, Мурано) апсиду прикрашала постать Богородиці у повний зріст як Одигітрії чи Ассунти.



Іл. 5. Мозаїка в апсиді храму Різдва Пресвятої Богородиці. Бл. 1184–1194 рр. Монреале

Пантократора було видно практично з усіх частин храму. Тоді як у Київській Русі найкраще сприймався саме вівтар, а центральний купол на високому барабані губився на значній висоті.

Вважаємо за потрібне дослідити функції образу Оранти в системі декорування храмів країн візантійської співдружності (Італії, Македонії, Грузії, Росії). Принцип оздоблення “візантієзованих” церков в Італії (XII–XIII ст.), як і в Київській Русі, передбачав наявність доміную-

Варто зауважити, що у декорі вказаних візанто-італійських храмів Марія Оранта оточена іншими персонажами. У мозаїці апсиди храму у Чефалу (Італія; XII ст.) вона стоїть між двома архангелами (іл. 6). У Сан Марко (Італія; початок XIII ст.) Богоматір оточують пророки [14, 58]. У вівтарі собору в Гелаті (Грузія) струнка Нікопея у повний зріст оточена двома архангелами таких самих розмірів, як і центральне зображення Богоматері (іл. 7).

У Македонії в апсидах декількох соборів (Охрид, Нерезі, Курбіново) Богоматір представлена у типі Знамення, Нікопей та Одигітрії, яка сидить. Але найцікавішими для нашого дослідження є постаті Богоматері



Іл. 7. Богоматір Нікопея з архангелами. Фреска конхи апсиди. 1125 р. Храм Вмч. Георгія. Гелаті



Іл. 6. Мозаїка вівтаря храму Преображення Господнього. 1145 р. Чефалу

Нікопейської з апсиди церков Св. Софії в Охридї та ікони Божої Матері Знамення (поясної) з апсиди храму Св. Пантелеймона (Нерезі). Ці зображення є зразками втілення масивності, грандіозності фрескового образу



Іл. 8. Видяг на апсиду з Богоматір'ю Нікопеєю. Фреска. Бл. 1040 р. Храм Св. Софії. Охрид

Божої Матері, яке мало місце у сакральній традиції Македонії (іл. 8). Звернемо увагу, що у структурі згаданих македонських храмів образ Божої Матері посідає таке ж місце, як образ Оранти у храмах Києва.

Варто також

згадати досить масивну Богородицю Знамення, фреску апсиди храму Спаса на Нередиці (1199 р.; північ Русі)⁴. Але інший храм з цього ж регіону (тепер РФ) – Спасо-Мірозький – у центральній апсиді вміщує зображення Спаса на престолі, оточеного дійсними постатями Богородиці та Іоанна Хрестителя. Нижчий регістр займають сцени Євхаристії та два ряди святителів. Надто ускладнена програма цього храму перенасичена дрібними постатями.

Основні характеристики образу Божої Матері Оранти (іл. 9) як домінуючого у центральних апсидах храмів середньовічної України:

- значний розмір постаті Богородиці (для мозаїки 5-6 м, для фрески 3-5 м);
- монументальна виразність (статика, масивність, центроформуєчий характер, відсутність додаткових зображень для мозаїчних комплексів);

⁴ У приватній бесіді відомий український вчений Л. Міляєва відзначила, що за іконографічною програмою і окремими стильовими елементами Спасо-Нередицький храм досить споріднений з Кирилівським храмом Києва – А. К.

Схема 1. Оздоблення центральних апсид основних храмів “візантійського світу”

	Храми середньовізантійської епохи	Зображення в апсиді
1	Хосіос-Лукас (1065–1067), Фокіда, Візантія; Неа-Моні (бл. 1060), Візантія; Успіння Пресвятої Богородиці (1100 р., Дафні, Візантія)	Богоматір на троні
2	Різдва Пресвятої Богородиці (XII ст., Монреале, Італія)	Напівпостать Христа; Богоматір на троні з апостолами; святителі
3	Преображення Господнього (1145 р., Чефалу, Італія)	Напівпостать Христа; Богоматір Оранта з архангелами; апостоли
4	Св. Софії (бл. 1040, Охрид, Македонія)	Богоматір Нікопея; Євхаристія; святителі
5	Св. Пантелеймона (кінець XII ст., Нерезі, Македонія)	Богоматір Знамення; Євхаристія; Етимасія (Поклоніння Жертві)
6	Великомученика Георгія (1125 р., Гелаті, Грузія)	Богородиця Нікопея з архангелами; Небесна Літургія; Євхаристія

Схема 2. Оздоблення центральних апсид храмів Київської Русі

1	Десятинна церква (983–996 рр., Київ)	На думку дослідників, найімовірніше, апсиду прикрашала Марія Оранта
2	Собор Св. Софії – Премудрості Божої (бл. 1018, Київ)	Мозаїчна Оранта в апсиді – єдине з зображень такого типу, що збереглося; Євхаристія; святительський ряд
3	Успенський собор Києво-Печерської лаври (1073–1089 рр., Київ)	За свідченням П. Алепського (XVII ст.), у головному вівтарі храму зображена Оранта
4	Михайлівський Золотоверхий собор (бл. 1108, Київ)	За свідченням П. Алепського (XVII ст.), апсиду прикрашала мозаїчна постать Оранти; Євхаристія; святительський ряд
5	Кирилівська церква (XII ст., Київ)	Постать Оранти (фреска) перемальована, проте, очевидно, відображає первісну іконографію; Євхаристія; Служба Свв. Отців

6	Юріївська каплиця Володимира Мономаха (1097 р., Остер, поблизу Києва)	В апсиді розміщена фреска Оранти, обабіч – архангели; Євхаристія
7	Церква Спасо-Преображення на Нередиці (1199 р., поблизу Новгород)	Фреска Богоматері Знамення з ангелами; Євхаристія; Святительський ряд (два реєстри)



Іл. 9. Богоматір Оранта.
Мозаїка апсиди. Бл 1018 р.
Храм Св. Софії. Київ

- світлова система при домінуванні золота: активне застосування золотих асистів (переважно мафорій Діви Марії), золоте сяйво навколо постаті Оранти (для мозаїчних комплексів). Поєднання золотого і білого кольорів (ікона Великої Панагії). Колористичний контраст і акцент (фреска);

- ідейно-богословська інтерпретація Оранти як

асоціативного образу Непорушної Стіни, Софії Премудрості Божої, Діви Захисниці;

- характер типуажу Богородиці: домінують такі риси, як надособистісність, просвітленість, піднесено-урочистий вигляд.

За допомогою систематизації монументальних богородичних зображень, що знаходились у центральних апсидах храмів таких країн східно-християнської традиції, як Візантія, Італія, Македонія, Грузія вдалося встановити той факт, що образ Оранти був дуже рідкісним і займав доволі скромне місце у монументальній традиції цих держав. Крім того, ніде у “візантійському світі” не знаходимо таких важливих характеристик образу Богородиці в оздобленні центральної апсиди, як у Києві:

- системне використання постаті Оранти як головного елемента декорування центральної апсиди, так і цілого храму;

- велетенські розміри постаті Оранти;

- світлові характеристики у мозаїчних комплексах (асист на Богородиці, світлове сяйво навколо її постаті);

- трактування Оранти як “Непорушної стіни” держави.

Таким чином, виявлено цілий комплекс самотніх рис, що свідчать про особливий тип богородичної духовності⁵, важливий прояв якої відображений в автентичних образних характеристиках Марії Оранти. Універсальне значення цього образу підтверджується домінантним характером у системі оздоблення давньоукраїнського храму, що загалом був поліфункціональною святинєю, а також найважливішим центром культури, духовності й державного життя нашого народу княжої доби.

Особливе місце зображень Божої Матері Оранти у сакральній культурі Русі-України, їхні грандіозні розміри⁶, як свідчить аналіз існуючих давньокиївських соборів XI–XII ст., а також реконструкція втрачених храмових комплексів на основі документальних джерел, спонукають до розгляду ідейних першопричин цього самотнього явища української духовності.

У Софії Київській сприйняття богородичного культу більшою мірою концентрувалося на образі Марії як Діви. Це підтверджує низка богородичних зображень у Софії Київській: мозаїчна і фрескова Оранти, три сцени Благовіщення, “деталізований цикл дитинства Богородиці” [15, 125]. Присвяту Десятинної церкви саме Діві Марії цілком логічно трактував вітчизняний дослідник Дмитро Гордієнко [9, 216-222]. Він наводить цінний висновок польського вченого-історика А. Поппе, що Десятинна церква була присвячена власне Богородиці як патронесі Києва, а не якомусь святу на її честь [9, 218]. Наведене

⁵ З наведених висновків випливає, що це явище – тема Оранти – набуло особливого значення саме у столичному Києві, де головні храми були присвячені Божій Матері. Меншою мірою образ Оранти був популярний у Чернігові й Переяславі, де кафедральними були, відповідно, храм Спаса та Архангела Михаїла. Те саме стосується й Галицько-Волинського князівства, а також півночі Русі (тепер РФ) – А. К.

⁶ Постаць Софійської Оранти у 2,5 рази перевищувала за розмірами усі зображення храму, за винятком центрального купола: постаць Оранти (570 см); постаць Христа із сцени Євхаристії (230 см) – А. К.

вище засвідчує, що у княжому Києві раннього періоду (кінець X–XI ст.) формувався особливий тип богородичної духовності з акцентом на культі Діви Марії. І лише з XII ст. у сакральній традиції княжої доби більшого значення поступово набуває тема материнства.

Загалом специфіка образу Оранти у Русі-Україні, зокрема у митрополичому соборі Святої Софії, найбільше відповідала ідеї Діви Захисниці. Софійська Оранта, як це засвідчують пізніші за часом вцілілі зображення княжої епохи: ікона “Богоматір Велика Панагія” (києво-печерська школа, кінець XI ст.), фрескові зображення Оранти з Кирилівського храму (Київ, XII ст.), уціліла фреска Оранти з хрещальні Успенського собору Єлецького монастиря (Чернігів, XII ст.), відображала усталену і загальноприйнятую українську традицію інтерпретувати Богоматір Оранту як “Непорушну стіну”. Очевидно, що з XII ст. трактування Оранти як “Непорушної стіни” переходить і на північ Русі. Про це свідчать фрески Нередицького храму та Юрїєвого монастиря (іл. 10).

На символізм і вищий смисл означення Богородиці як “Непорушної стіни” дуже чітко і переконливо вказує присвятний напис на великій дузі склепіння мозаїкою чорного кольору “Бог посеред нього і не захитається, допоможе йому Бог з раннього ранку” (Пс. 45:6) грецькою. Ідея непохитності міста Києва, а отже, й усієї держави, що зафіксована у написі, наочно підтверджується грандіозністю і масивністю форм Софійської Оранти. Тому Богоматір Оранта стала зразком асоціативного образу “Непорушної стіни” і загальноприйнятим символом культури і державності України-Русі княжої доби.

Одинока велична постать Богородиці зображена на золотому тлі апсиди (іл. 9). Вона одягнена в золотисто-пурпуровий мафорій та в синю столу, інтенсивну за колористичним звучанням. Цей синій колір вдало перекидається на одяг Христа, який двічі зображений у сцені Євхаристії. Роль даної композиції, що розташовувалася під Богоматір'ю, була важлива не тільки догматично, але й формально. В апсиді давньоруського храму Євхаристія не лише репрезентує ідею причастя у вічності, але



Іл. 10. Образ Оранти у храмах Київської Русі:

а) Богоматір Оранта. Мозаїка вівтаря храму Софії Премудрості Божої. Бл. 1018 р. Київ; б) Богоматір Велика Панагія. Ікона. Кінець XI ст. Алімпій Печерський (?); в) Богоматір Оранта. Фреска апсиди хрещальні Успенського собору Єлецького монастиря. XII ст. Чернігів; г) Свята Богородиця благословляє Кирила та Афанасія. Фреска південної апсиди храму Св. Кирила. XII ст. Київ; д) Богоматір Знамення. Фреска апсиди храму Спаса на Нередиці. 1199 р.

формально доповнює і продовжує дію маєстатичної Оранти по вертикалі: часто ківорій з ангелами по ширині ніби продовжував постать Марії Оранти.

Однією з найпримітніших характеристик Софійської Оранти є жест її широко розведених рук у масштабі 1:2 до цілої постаті. Богородиця тримає розведені в сторони руки, а їхня вертикальна ритміка має значення пропорційного орієнтира (іл. 1). Так, ширина рук Діви Марії дорівнює висоті ківорія з престолом і дорівнює відстані між обома постатями Христа у сцені Євхаристії. Вертикальна міць постави Софійської Оранти підсилюється спадаючими складками її мафорія. Такий принцип зображення (широко спадаючі складки мафорія) зауважується у всіх без винятку зображеннях Богоматері в типі Оранти чи Знамення – від фрескових постатей Оранти з Кирилівського,



Іл. 11. Богоматір Оранта з ангелами. Фреска конхи апсиди храму Св. Кирила. XII ст. (поновлена у XIX ст.). Київ.

Елецького, Нередицького храмів до найвитонченішої ікони “Богородиці Великої Панагії” (києво-печерська школа) (іл. 10). Широкий жест рук і широкі спадаючі складки мафорія – це дві риси, притаманні асоціативному образу Богородиці “Непорушної стіни” у давньоукраїнській традиції, саме вони не мають прецедентів серед достатньо струнких, наділених майже реалістичними пропорціями візантійських зображень Оранти.

Громіздкій постаті Оранти з Софії Київської властиве своєрідне співвідношення розмірів частин тіла з акцентом на масивних плечах і великій голові Діви Захисниці. Тож, на противагу струнким і витонченим

постатям візантійських Богородиць, перед нами постає “Непереможна воєвода”, масивність якої повинна демонструвати її характер як “Непорушної стіни” [16, 208].

Водночас неможливо припустити, щоб Марія Оранта у такому сформованому типі “Непорушної стіни” з’явилася у Софії Київській одразу, без попередньої еволюції цього образу. Як будівля Десятинної церкви була провісником оригінальних, нетипових для “візантійського світу” архітектурних форм Святої Софії, так і тип Оранти як “Непорушної стіни” з Десятинного храму мав стати певним стандартом, на основі якого у храмі Софії створено найбільш промовистий образ Діви Захисниці, тобто Богородиці Оранти “Непорушної стіни”, у мистецтві цілого християнського світу, зокрема й Київської Русі.

Очевидно, що згаданий вище присвятний напис на вівтарній арці храму Святої Софії був найбільш актуальним для центрального образу Оранти – головної святині митрополичого храму княжої Русі. Водночас постать Марії Оранти у вівтарях інших давньоруських храмів не обов’язково супроводжувалася тим чи іншим написом, але її функція “Непорушної стіни”, враховуючи масивний і, до певної міри, громіздкий характер, притаманний для уцілілих богородичних зображень цього типу, залишалася незмінною. Таким чином, на підставі аналізу можемо стверджувати, що такий тип Оранти як “Непорушна стіна” був чужий для Візантії з її витонченістю та натхненним реалізмом святих зображень. Окрім того, образ Оранти міг ускладнюватися тематично через асоціацію з образом Софії Премудрості Божої. Відомо, що саме тема Софії Премудрості Божої як відображення ідеї просвітлення була важливим джерелом формування світлової естетики Русі-України в XI ст.

Виразом цієї світлоносної естетики є сяйво довкола Софійської Оранти. Його мерехтливий світловий ефект було досягнуто за допомогою золотої смальти, яку продумано розміщували під певним кутом навколо центральної постаті. Отже, Богоматір Оранта розташовувалася на суцільному просторі золотого тла, що було вільним від будь-яких інших зображень, і за допомогою цього світлового прийому максимально досягали

візуального ефекту від центральної постаті Діви Марії у просторі храму (іл. 9). Подібний ефект світла навколо Богоматері, як свідчить аналіз мозаїчної оздобы конхи апсид у храмових комплексах того часу, не був популярним для візантійської традиції. Рідкісним було й те, що сам мафорій Оранти з Софії Київської був насичений золотом.

Важлива особливість киеворуської традиції полягала у тому, що для мозаїчних комплексів XI – початку XII ст. характерна самотня постать Оранти у консі апсиди. Це було особливо актуально в умовах досить щільного наповнення зображеннями стін давньоукраїнських соборів, де важко було знайти вільні площини таких розмірів. Безмежний мозаїчний простір навколо Оранти, як правило, сяяв мерехтливим золотистим світлом, яке ніде більше у храмі не повторювалося. У фрескових комплексах княжої доби була цілком інша ситуація: постать Богоматері розташовувалася на тлі глибокого синього кольору апсиди, а отже, подібного світлового ефекту неможливо було досягнути. Тому, враховуючи цю специфіку фрески, виглядає малоімовірним те, що у фрескових комплексах Марія Оранта могла бути самотньою, здебільшого її зображували з архангелами, зазвичай скромніших розмірів⁷.

Очевидно, що подібне втілення образу Оранти як універсального символу у середньовічній Україні було неможливим без впливу язичницької традиції. У Київській Русі успішно синтезовано візантійську Богородичну традицію з язичницькою традицією слов'янської Берегині [14, 57, 58, 62]. Важливим чинником, що вплинув на розвиток автентичних проявів киеворуської традиції і образу Оранти зокрема, було існування слов'янського обряду упродовж XI–XII ст. [7, 269-270, 505].

Відомо, що слов'яно-язичницька традиція характерна особливим шануванням Великої Богині Матері, яку теж зображували у вигляді Оранти. Варто згадати епітет “Велика”, яким наділялася слов'янська Богиня Матір. І ця характеристика

⁷ У Нередицькому храмі (1199) обабіч центральної постаті Богородиці Знамення розміщені невеликі ангели.

відображена у колосальних постатях Оранти з апсид киеворуських храмів.

Таким чином, символіко-алегоричний образ у Софійській Оранті не обмежувався лише асоціативним сприйняттям земної церкви, притаманній візантійській сакральній традиції. Водночас у Києві Богоматір Оранта могла виступати як образ Софії Премудрості Божої, але окрім того, вона – універсальний символ захисту Діви Берегині, що увібрав у себе тисячолітню функцію берегинь ще з глибокої слов'янської давнини.

У дослідженні ми вперше розглянули можливість еволюції візантійської системи оздоблення вітаря (Оранта, Євхаристія, святигельський ряд) на основі киеворуської традиції. З уцілілих храмів Візантії і країн східнохристиянської традиції така схема вітаря найраніше з'являється у Києві та упродовж XI–XIII ст. залишалася майже незмінною.

У княжому Києві раннього періоду (кінець X–XI ст.) сформувався особливий тип богородичної духовності, який найбільш виразно проявився в автентичних образних характеристиках Марії Оранти, зокрема в існуванні культу Діви Захисниці (XI ст.), передумови якого лежать ще у слов'яно-язичницькій традиції.

Домінанта грандіозного зображення у системі декорування храмів, а також рідкісна інтерпретація образу Богородиці Оранти як “Непорушної стіни” держави, – ці властивості вперше зазвучали у сакральній традиції княжого Києва. Вони були “новим словом” давньоукраїнської традиції у процесі переосмислення візантійської спадщини.

Примітки

1. *Данилевский И. Н.* Древняя Русь глазами современников и потомков (IX–XII вв.): курс лекций: Учебное пособие для студентов вузов. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 399 с.

2. *Демчук Р. В.* Храм Софії у символічному просторі Русі-України. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2008. – 164 с.

3. *Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О.* Українське мистецтво: навч. посібник. – Львів: Світ, 2004. – Ч. 2. – 235 с.: іл.

4. *Овсійчук В. А.* Українське малярство X–XVIII ст. Проблеми кольору. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. – 470 с. : іл.
5. *Никитенко Н. Н.* Святая София Киевская / Под ред. Куковальской Н. М. – К. : Горобец, 2008. – 384 с. : илл.
6. *Каргер М. К.* Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР [Ленингр. отд-ние], 1958. – Т. 1. – 579 с.
7. *Чубатий М.* Історія Християнства на Русі-Україні : У 2 т. – Рим ; Нью-Йорк, 1965. – Т. 1 (до 1353 р.). – 767 с.
8. *Нікітенко Н. М.* Собор Святої Софії у Києві. – К. : Техніка, 2000. – 232 с. : іл.
9. *Гордієнко Д. С.* Присвята Десятинної Церкви в Києві в контексті культури середньовічної України // Софійські читання. – К., 2015. – Вип. 7. – С. 215-225.
10. *Корнієнко В. В.* Нова знахідка графіті 1022 р. на південних хорах Софії Київської // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. – К., 2011. – С. 57-62.
11. *Халебський П.* Україна – земля козаків: подорож. щоденник. – К. : Ярославів Вал, 2009. – 293 с.
12. *Демус Отто.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / Пер. с англ. Э. С. Смирновой; ред. и сост. А. С. Преображенский. – М. : Индрик, 2001. – 160 с.
13. *Логвин Г. Н.* Київська Русь: монументальне мистецтво, іконопис, книжкова мініатюра // Історія української культури : У 5 т. / Ред. кол. Б. Є. Патон та ін. – К. : Наукова думка, 2001. – Т. 1. – С. 884-920.
14. *Комарницький А. С.* Образ Богородиці і художня культура Київської Русі (Становлення національних особливостей) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. – Івано-Франківськ, 2014. – 174 с.
15. *Вельманс Т., Корач В., Шупут М.* Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись. – М. : Белый город, 2006. – 527 с. : илл.
16. *Комарницький А. С.* Образ Богородиці і київська традиція “динамічного монументалізму” // Рукотвір. Часопис мистецтвознавчих досліджень / Гол. ред. Р. М. Яців. – Львів : ЛНАМ, 2013–2014. – Вип. 3. – С. 206-219.