

УДК [7.046.3 : 271.2-523.47](477)“14/16”

Шевлюга О. А.

Національна академія мистецтв і архітектури

## ІКОНА «СПАС У СЛАВІ» В УКРАЇНСЬКИХ ІКОНОСТАСАХ XV — XVI СТ.

**Шевлюга О. А. Ікона «Спас у Славі» в українських іконостасах XV — XVI ст.** У статті розглянуто проблему виникнення іконографічного образу «Спас у Славі», який був поширений в українських іконостасах з другої половини XV і протягом XVI ст. Тісний семантичний та іконографічний зв'язок між київськими пам'ятками домонгольської доби з такою тематикою і пізнішими українськими іконами «Спас у Славі» другої половини XVI ст. свідчить, що ця традиція існувала в Україні і до XVI ст. Простежені аналогії спростовують усталену в науці думку, що ця іконографія виникла начебто виключно на території Московського князівства наприкінці XIV ст. Автор доводить, що саме багатовіковий релігійно-мистецький досвід Києва міг бути плідним ґрунтом для виникнення в останній чверті XIV ст. нової іконографії, яка поширилася по теренах Київської митрополії в пізніші часи. Певні елементи іконографічної схеми, відтворені лише в українських іконах, та особливості використання в намісних рядах іконостаса свідчать про існування окремої традиції подібних ікон в українському середньовічному мистецтві.

**Ключові слова:** «Спас у Славі», «Спас у Силах», український іконостас, намісний ряд.

**Шевлюга А. А. Ікона «Спас в Славе» в українських іконостасах XV — XVI вв.** В статті поднімається проблема виникнення образу «Спас в Славе», который широко использовался в украинских иконостасах во второй половине XV и на протяжении XVI вв. Тесная семантическая и иконографическая связь между киевскими памятниками домонгольского периода с подобной тематикой и более поздними украинскими иконами «Спас в Славе» второй половины XVI в. свидетельствует, что эта традиция существовала в Украине и до XVI в. Прослеженные аналогии опровергают устоявшееся в науке мнение, что эта иконография возникла исключительно на территории Московского княжества в конце XIV в. В статье утверждается, что именно многовековой религиозно-художественный опыт Киева мог быть плодотворной почвой для возникновения в последней четверти XIV в. новой иконографии, которая распространилась по территории Киевской митрополии в более поздние времена. Определенные элементы иконографиче-

ской схемы, воспроизведенные только в украинских иконах, и особенности использования в наместных рядах иконостаса свидетельствуют о существовании отдельной традиции подобных икон в украинском средневековом искусстве.

**Ключевые слова:** «Спас в Славе», «Спас в Силах», украинский иконостас, наместный ряд.

**Shevlyuha O. «Christ in Glory» icon in Ukrainian iconostases.** «Christ in Glory» icons were the most common in the veneration tiers of Ukrainian iconostases from the second half of XV–XVI centuries. This iconography was known in Byzantine and West-European art since V century. But in the late XIV century in East Slavic art appears the unique conceptually renewed iconography “Christ in Glory”, closely related to the liturgy. Objectives. The object of this study is East-Christian iconography “Christ in Glory” of the XV–XVI centuries, its origins and genesis in Ukraine since the times of Kievan Rus. The method of investigation is comparative and includes the analysis of artifacts of the XI–XVI centuries, their comparison, the examination of their correlation with historical and church events, as well as with the theological practice of priesthood of that time. Results. The well-known, as well as the newfound monuments of ancient Ukrainian art with the theme of Christ's Glory, analyzed in this article, reveal striking analogies with Ukrainian icons “Christ in Glory” of the second half of XVI century. On this basis, we can affirm that Kyiv, not Moscow, could be the source where for a long time had been forming the new iconographic scheme, which was later brought to the North Rus lands by metropolitan Cyprian. The appearance of renewed icon “Christ in Glory” could be predetermined by eschatological interpretation of liturgy, which is characteristic for ancient Ukrainian church, and by specific perception of symbolic temple space, which we can see in Ukrainian veneration icons, but not in Russian ones. This makes possible to assert, that dominance of Christ icons with such the iconography in the veneration tier was the characteristic feature of Ukrainian iconostases of the XV–XVI centuries. Such the iconography accentuated eschatological theme in the program of iconostases and closely connected them with liturgical practice, which had its roots in ancient Kiev of XI century.

**Key words:** “Christ in Glory”, “Christ in Majesty”, Ukrainian iconostasis, veneration tier.

**Постановка проблеми.** В намісних рядах українських іконостасів з другої половини XV ст. з'являються ікони «Спас у Славі». В українському іконописі XVI ст. ікони з подібною тематикою належать до найчисленніших серед збережених пам'яток [5: 3]. Іконографія «Спас у Славі» почала формуватися ще в часи раннього християнства під впливом теофанічних пророцтв Ісаї, Єзекіїля, Даниїла, а також Апокаліпсису Івана Богослова, — як у східній, так і в західній церквах [25: 15; 5: 3–4]. Уже з V ст. відома мозаїка у римській церкві св. Пуденціани (402–417 pp.), до VII ст. належить енкаустична ікона з Сінайського монастиря св. Катерини, де в сяючому зірковому ореолі на веселці сидить Старий днями, навколо ореола — чотири апокаліптичні іс-

тоти. В подальшому схожу композицію «Христа у Славі» відтворюють у рукописах, іконах, розписах храмів християнського світу.

Але нового дихання ця композиція набула на східнослов'янських землях, де від кінця XIV ст. трапляються ікони та мініатюри концептуально оновленої іконографії. Христос возсідає на троні, правицею благословляє, ліва рука тримає розгорнуте Євангеліє, ноги стоять на підніжку. Постаць Спасителя перебуває в центрі потрійного с'яйва — мандорли. Перший шар мандорли — це найближче до Христа с'яйво: червоний ромб, вписаний у блакитний (найчастіше) овал, а овал своєю чергою розміщений у червоному прямокутнику. У всіх шарах мандорли зображено святих істот: ромб і овал заповнюють серафими та херувими, підніжок тримають ангели-престоли, а в зовнішньому прямокутнику, від якого видно лише чотири кути, містяться апокаліптичні істоти — символи євангелістів із закритими Євангеліями. Така композиційна ідея має спільні іконографічні риси з сюжетами «Спас на троні», «Вознесіння» і «Страшний Суд», які об'єднує тема Слави Господньої [5: 4]. Христос у такій композиції поєднує в собі декілька іпостасей: образ Бога-Отця-Вседержителя, Царя Слави, Вчителя і Судді [5: 4]. Ідеї ісихазму, що отримали нове дихання в XIV ст. завдяки вченню Григорія Палами про нетварне фаворське світло, пов'язане з Преображенням Господнім, поступово поширювалися і могли дати новий імпульс для народження такої іконографічної композиції, тим більше що зображення фаворського с'яйва в іконах «Преображення» набувало різних, часом складних геометричних форм [5: 4].

**Аналіз досліджень і публікацій.** Уперше ікону з такою іконографією бачимо в дійсному ряді іконостаса Благовіщенського собору Московського Кремля, який датують останньою чвертю XIV ст. і пов'язують із творчістю Феофана Грека [4: 78–84; 26: 262–263; 13: 51–56]. Саме тому утвердилася думка про те, що таку іконографію створив Феофан Грек і розвинув Андрій Рубльов на теренах Московської держави [4: 81; 28: 399; 9: 423]. В. Пуцко висловив думку про те, що поява в українських храмах ікон «Спас у Славі» пов'язана виключно з перенесенням її з півночі [24: 245]. Також не оминув увагою і можливу причетність до творення нової іконографії митрополита Київського Кипріяна, діяльність якого в цей час було перенесено до Москви [9: 423]. Нам видається слушною версія щодо участі у створенні остаточної редакції іконографії «Спас у Славі», або, як вона називається в Росії, «Спас у Силах», саме Кипріяна, відомого як церковного реформатора в Київській митрополії, міркування якого були сповнені есхатологічних передчуттів [9: 413–414].

**Мета дослідження.** Простежити існування і генезу іконографії «Спас у Славі» на теренах України протягом XI–XVI ст.

**Виклад основного матеріалу.** На наш погляд, недосконалість теорії про появу нової іконографії «Спас у Славі» на території Московського князівства полягає в тому, що російські дослідники абсолютно ігнорують релігійне, мистецьке і культурне життя першого митрополичого центру Київської Русі, а саме Києва у XIII–XV ст., а він ніколи не втрачав свого церковного авторитету і сакрального значення [18: 29]. Російські вчені не надають значення й тому, що активний церковний діяч ієромонах Кипріан перебував у Великому князівстві Литовському з 1373 року як представник Константинопольського Патріарха [12: 162]. За активної підтримки Великого князя Литовського Ольгерда Кипріан став митрополитом, до юрисдикції якого входили Україна, Білорусь і Литва, а після смерті митрополита Київського (північноруських земель) Олексія 1378 року його юрисдикція поширилася і на Московію, хоча через несприйняття його особи Дмитром Донським потрапити туди він зміг лише після смерті останнього 1389 року [12: 161–163]. Важко уявити, щоб така активна особистість не проявила себе у Великому князівстві Литовському і зокрема у давній митрополичій столиці Русі, значення якої він, безумовно, розумів: адже там був головний митрополичий храм — Софійський собор — і діяв найдавніший подвижницький монастир — Печерський, що лишався осередком християнської культури і духовно-аскетичних практик [20: 433]. Відомо, що Кипріан запровадив в Україні (а пізніше і в Московії) літургійну реформу патріарха Філофея, внаслідок чого в Україні з'явився переклад константинопольської редакції Єрусалимського уставу й відповідний комплекс богослужбових книг [12: 162]. Проте тривалий час у нас існували дві різні редакції літургії — Єрусалимська і Студійська [12: 162]. Вкрай важливо додати, що, на думку дослідника літургії К. Фелмі, ікона «Спас у Силах» є есхатологічним образом, який прямо залежить від тлумачення на літургію візантійського автора VII ст. Максима Сповідника, де особливо яскраво виражено есхатологічне розуміння літургії [29: 42–43; 9: 412]. Коментар Максима Сповідника був відомий на Русі з XI ст., як і інші тексти такого ґтибу, а саме коментар Григорія Богослова і фрагменти з коментаря Германа Константинопольського [29: 43; 9: 412]. К. Фелмі вважає, що есхатологічне сприйняття літургії було взагалі притаманне давньоруській церкві [29: 43–45; 9: 413]. Російська дослідниця Л. М. Євсєєва робить влучний висновок про те, що основою для оформлення іконографії образу «Спас у Силах», але виключно на теренах Московського князівства, стало есхатологічне сприйняття літургії, пов'язане зі Студійським уставом [9: 413]. Ми хотіли б висловити тут суттєве зауваження, яке полягає в тому, що Студійський устав почав поширюватися по Русі з Києва, а саме з Печерського монастиря, адже, як відомо, його вперше започаткував Феодосій Пе-

черський [11: 159]. І перші есхатологічні трактування літургії пов'язані також із Києвом, бо коментар Максима Сповідника міститься в «Ізборнику» Святослава 1073 р. [15: 5–11]. Таким чином, можна з упевненістю стверджувати, що Київ не тільки не був осторонь від такого характеру розуміння літургії, як впливає із текстів російської дослідниці, а й, до певної міри, став її творцем на землях Київської Русі, розповсюджуючи Студійський устав по інших чернечих центрах Русі. Незважаючи на подальше перенесення митрополичої кафедри на північ, Печерський монастир лишився найавторитетнішим християнським осередком, з якого виходили кадри ієрархів для всієї митрополії і до якого протягом століть зверталися священники з усієї території колишньої Русі [10: 122–123, 218–220; 17: 72–74]. Нова хвиля зацікавленості ісихастськими ідеями у Візантії в XIV ст. могла знайти глибокий відгук у середовищі київського священства і чернецтва, бо, як відомо, Києву були близькі такі духовні переконання як першому і найпотужнішому осередку чернечого життя на Русі. Окремо слід наголосити, що Київ був епіцентром найаскетичнішої форми чернечого життя — печерного самітництва, за його зразком поставали згодом інші печерні монастирі. В самому тільки Києві діяли п'ять таких монастирів, також вони існували в Чернігові, Любечі, Зимному та інших містах [18: 32]. Тому неможливо розглядати процес осмислення і творення іконографії «Спас у Славі», абсолютно нівелюючи давній культурний досвід київського священства. І без урахування цього досвіду припущення про виникнення іконографії лише на теренах Московського князівства відкидає багатовіковий релігійний і мистецький внесок Києва.

Вельми цікаво простежити існування цього образу на теренах Русі. Нам знайомі три пам'ятки домонгольської доби, які відтворюють іконографію «Спаса у Славі». Це мініатюра з зображенням сцени коронації князя Ярополка і його дружини Кунігунди на аркуші 10 v з Кодексу Гертруди (Трійський Псалтир) 1085–1086 рр., а також золототканий «угорський гаманець короля Стефана» другої половини XI–XII ст. з Відня [14: 84; 30: 22–23]. Також композицію «Спас у Славі» було відтворено у вітварному стінописі Благовіщенської церкви в Аркажах під Новгородом 1189 р., що додало інший іконографічний акцент до візуального ряду мистецтва Київської митрополії [2: 246].

Всі три давні зображення «Спаса у Славі» різняться між собою іконографічною схемою і є результатами окремих першоджерел.

Мініатюра з Кодексу Гертруди виступає важливим свідченням того, що вже в останній чверті XI ст. в Києві була відома тема Слави Господньої. На думку Н. Козака, художник-мініатюрист із легкістю трансформує іконографічну схему «Спаса у Славі» для досягнення своєї мети — посилити значимість події коронації, для чого переміщує необ-

хідні елементи іконографічної схеми в інші місця [14: 102]. Зокрема, символи євангелістів, які тримають Євангелія, розташовані вздовж верхньої смуги рами мініатюри, кожна з апокаліптичних істот має ореол окремого кольору (світло-червоний, світло-блакитний, темно-блакитний, темно-червоний), а сили небесні, серафими, херувими і престולי фризово вишикувані по нижньому краю композиції, на поземі, біля підніжжя трону Христа. Тобто в мініатюрі Кодексу присутні майже всі компоненти іконографічної схеми «Спас у Славі», окрім самої мандорли. Однак тут привертають увагу ореоли апокаліптичних істот, де використано блакитні й червоні кольори, тобто ті, які стануть основними для іконографічної схеми тришарової мандорли в зображенні Слави Господньої, що відома з межі XIV–XV ст. Можливо, київський художник таким чином трансформував мандорлу Христа, залишивши її фрагменти у символах євангелістів, що нагадувало б про цілісну мандорлу, яку оздоблювали саме такі кольори.

Вкрай цікавою виглядає також композиція гаптованого «угорського гаманця короля Стефана» другої половини XI–XII ст. з віденського *Kunsthistorische Museum*, де в центрі розташований Христос на троні всередині мандорли. Навколо в своїх окремих ореолах вишиті вгорі та внизу серафим і херувим, а по діагоналі до Спасителя підлітають чотири архангели, які славлять Божество. Варто вказати на складну форму мандорли — коло, до якого з чотирьох сторін угорі, внизу і з обох боків пристосовані прямокутники: таким чином створено складну цілісну форму ореола, що нагадує коло, накладене на хрест. Ми вбачаємо в цьому не випадковість, викликану декоративним завданням, а осмислене перенесення мандорли Христа з якогось втраченого взірця, створеного, можливо, на теренах Києва. До того ж усі зображені персонажі мають окремі ореоли подібної складної форми, яка не траплялася в інших пам'ятках. Тут також дається взнаки імпровізаційна воля релігійно освіченого художника, який дозволив собі зміну форми саява Спасителя і розділення його на окремі форми. Підставою для таких висновків може слугувати, поперше, вказана мініатюра на аркуші 10 v з Кодексу Гертруди, де художник вільно, але вдумливо обійшовся з відомою схемою композиції «Спас у Славі», що свідчить про певну свободу митця, а по-друге, розвиток богословської думки в київському релігійному середовищі, оригінальними результатами якої є унікальна архітектурна композиція і програма розписів Софії Київської, а також глибоко осмислене й самобутнє «Слово про Закон і Благодать» митрополита Київського Іларіона. Безумовно, тільки таке освічене оточення київських майстрів могло стати плідним для переосмислення іконографічних канонів, яке віднайшло своє місце у зображеннях мініатюри Кодексу Гертруди та «угорського гаманця». Ще одним суттєвим аргументом на користь

такої сміливої думки виступають українські ікони «Спаса у Славі», щоправда, лише другої половини XVI ст., на яких повторюється ця незвичайна форма мандорли, що з'явилася у часи Київської Русі. Вважаємо ці приклади ікон україно важливими, бо вони допомагають простежити пізніші сліди втрачених пам'яток, можливо, кінця XII — першої половини XVI ст., адже давньоукраїнський іконопис від княжої доби і до середини XV ст. майже не зберіг для нас ікон Христа, що не може свідчити про їх тотальне ігнорування в українському сакральному мистецтві. Подібну роз'єднану в чотирьох місцях (навхрест) середню овальну мандорлу демонструють ікони «Спаса у Славі» другої половини XVI ст. (Національний музей у Львові), з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах (Старосамбірщина), з церкви Успіння Богородиці в Наконечному, з церкви Святого Духа у Потеличі, з церкви Різдва (або Введення) Богородиці у Вовчому і з церкви св. Миколая в Лещинах біля Кальварії Паславської (зберігається у Народовому музеї у Перемишлі, Польща) [5: 49, 51, 55, 59]. Таке наполегливе копіювання незвичайної форми мандорли, до того ж рельєфно виділеної, не є лише оригінальним декором Слави [5: 20], а однозначно нагадує про якийсь шанований старовинний взірць, який перебував перед очима майстрів. Ці майстри здебільшого належали до «кола майстра іконостаса Успенської церкви у Наконечному», і лише перемишльська ікона належить до іншого мистецького осередку [5: 48, 50, 54, 58, 42]. На нашу думку, такий збіг у формі мандорли між зображеннями віденського «гаманця» другої половини XI–XII ст. й українських ікон «Спас у Славі» другої половини XVI ст. з мистецької спадщини західних українських епархій може свідчити про певну модифікацію форми «Слави» Христа, пошуки якої могли тривати в осередку київських книжників і художників ще з давньокиївських часів. В іншому разі важко пояснити таку розірвану форму мандорли, а трактування її на основі символічного хреста вказує на глибокі богословські роздуми творця такого ореола. На синтез хреста і кола майстра-новатора могли наштовхнути зображення, що трапляються на сторінках Псалтирів, а саме ілюстрації з Голгофським хрестом, у центрі якого перебуває золотий медальйон із півфігурою Ісуса Христа, прикладом чого слугують Хлудівський Псалтир IX ст., Псалтир Теодора 1066 р. із Британського музею у Лондоні, Псалтир Барберіні XI ст., Балтиморський Псалтир близько 1300 р. і Київський Псалтир 1397 р. [27; 22; 21; 1]. Хлудівський Псалтир має дві подібні композиції в ілюстраціях до псалмів IV і LXXXV. Схожу композицію проілюстровано й у Балтиморському Псалтирі на аркуші 8 r, але, як відомо, цей Псалтир зберігся не повністю, тому така композиція могла бути відтворена також на інших сторінках. У Київському Псалтирі на аркуші 47 зв. рядки «Господи, — аж до небес милосердя Твоє, аж до хмар істина Твоя» із

псалма XXXV проілюстровано зображенням високого восьмираменного хреста, що стоїть на горі, в середохресті якого перебуває золотий медальйон із півфігурою Ісуса Христа: його прославляє цар Давид, змальований із правого боку від медальйона зі Спасителем [3: 115]. Інший псалом (СXXXI) на аркуші 185 Київського кодексу проілюстровано також зображенням восьмираменного хреста, розташованого на Голгофі, середохрестя якого прикрашено золотим медальйоном із півфігурою Ісуса, що йому поклоняються змальовані обабіч Давид і Соломон [3: 139]. Вірогідно, в Києві, можливо, в Печерському монастирі або в бібліотеці Софії Київської зберігався Псалтир (або декілька) з подібними ілюстраціями, пізнішою копією якого є відомий Київський Псалтир: вони і стали основою для створення нової форми мандорли. Вельми важливим вважаємо поєднання цієї оновленої іконографічної форми сьйва Слави Христа і тексту з Псалтиря, що пов'язаний із літургією і вишитий на зворотній стороні «угорського гаманця». На жаль, на час написання цього дослідження ми не мали змоги ознайомитися з гаптованими рядками, але таке поєднання зображення і текстів Давида виглядає не випадковим.

Найсуттєвіший вплив на появу іконографічного нововведення, яке відобразилося в композиції золототканої віденської пам'ятки, міг мати синтез архітектури і монументальних розписів центральних бань хрестово-купольних храмів Києва. Структура візантійського храму становить у своїй основі просторовий хрест, над середохрестям якого розташовано центральну баню: таким чином, віруючий, заходячи до церкви, тілесно занурюється у простір хреста [19: 7]. Як відомо, мозаїчні розписи на Русі мали лише декілька храмів Києва: Софійський собор 1037 р., Успенський собор Печерського монастиря 1073–1089 рр., Михайлівський Золотоверхий собор Дмитрівського монастиря 1108–1113 рр., але вони збереглися лише в ансамблі мозаїки Софійського собору. Звернемося до мозаїчних розписів Софії Київської, в головній бані якої, розташованій над середохрестям, представлено медальйон із півфігурою Христа Пантократора: його оточують постаті чотирьох архангелів. Таке доволі поширене зображення Пантократора-Вседержителя в банях соборів візантійської традиції О. Демус вважає образом Пантократора в Славі [6: 34, 39], тобто до цієї композиції входить Христос, архангели або архангели та херувими – сили небесні. В бані київського Софійського собору Пантократор перебуває в золотому медальйоні, окресленому багатобарвною веселкою (9 кольорів), яка символізує сьйво, що його випромінює Христос: він оточений архангелами, які славлять Господа; це демонструє напис на лабарі одного збереженого архангела «Святий, святий, святий» [16: 81]. Цей сяючий медальйон проектується на центр покладеного в основу храму хреста, таким чином утворюючи відоме нам поєднання кола і хреста, що відтворені у композиції «угорського

гаманця». Саме ці образи, щоправда, тронованого Пантократора в оточенні чотирьох архангелів, херувима і серафима, бачимо на київській пам'ятці давнього шитва. Використання типу «Пантократор на престолі» не має дивувати, бо, як вважає О. Демус, півфігурне зображення розташовувалося в площині бані та сприймалося у просторі гармонійніше, ніж цілофігурне [6: 37], а для переведення такої схеми в площину станкового або декоративно-ужиткового твору вживання цілофігурного образу було найгармонійнішим. Крім того, в мозаїчному декорі бані собору Марторана (1146–1151 рр.) у Палермо зображено вельми схожу композицію: в медальйоні бані на троні сидить Христос, який благословляє, а навколо парять чотири ангели в подібних позах: відмінність у тому, що направлені вони обличчями від Пантократора. Саме таке концептуальне відтворення просторово-змістового сприйняття внутрішнього простору храму було покладено в основу композиції якогось взірця, що слугував першоджерелом для давньоукраїнського «гаманця», бо, як відомо, іконографія у пам'ятках декоративно-ужиткового мистецтва не відрізнялася від канонічної. Про храмові мозаїки склепіння нагадує золоте тло віденської речі, яке в поєднанні з архітектурно-живописною схемою храму і літургійними текстами на звороті становить складний іконографічний ансамбль, безпосередньо пов'язаний із сакральним середовищем християнського храму. Композиційний задум віденської пам'ятки дивовижно відтворює складну богословську програму, притаманну переважно храму, і наводить на думку про певне призначення самого «гаманця». На наш погляд, це може свідчити про переосмислення просторових живописно-догматичних композицій у київському богословсько-мистецькому середовищі ще починаючи з другої половини XI–XII ст. Таке візуальне сприйняття художниками просторово-живописного ансамблю храмів знайшло своє віддзеркалення в подальшому українському іконописі. Тут знову маємо поглянути на декілька ікон другої половини XVI ст. із зібрання Національного музею Львова, але вже іншого мистецького осередку — «кола майстра ікон “Преображення” з Михайлівської церкви у Яблуневому». Йдеться про ікони «Спас у Славі» з церкви св. Миколи зі Шклярів (Лемківщина), з Турки, з Михайлівської церкви у Долині, а також про ще одну ікону невідомого походження, придбану у Гелени Домбчанської [5: 48, 50, 54, 58, 42]. Всі вони мають одну прикметну особливість, не проаналізовану досі, а саме: середнє овальне сьйво мандорли Христа обведено багатоколірною веселкою, яка була притаманна купольним мозаїчним медальйонам із зображенням Христа Пантократора і сприймалося в значенні Його Слави. Таку веселку, що символізує сьйво, бачимо у банях візантійських храмів і в храмах країн візантійського впливу, прикладом чого є мозаїки Софії Київської 1037 р., кафолікона монастиря Дафні (поблизу Афін) кінця XI ст. і констан-

тинопольського монастиря Хора 1316–1321 рр. Нам невідомо, як виглядали мозаїчні композиції бань київських соборів княжої доби, крім Софійського, але в мозаїчному декорі бані Успенської церкви Печерського монастиря також було зображення Пантократора, як згадує Павло Алеппський [23: 47, 51]. Можливо, композицію також обводила веселка. На нашу думку, таке різнокольорове окреслення овалної частини мандорли «Спаса у Славі» не випадкове. Ми вважаємо такий елемент композиції Слави, який зберегли українські ікони другої половини XVI ст., одним із варіантів пошуку цієї іконографії, осередком творення якої міг бути саме Київ, бо тільки він мав подібні мозаїчні «сйява» в монументальних розписах на теренах Київської Русі. Характерною рисою багатоколірної веселки деяких медальйонів Пантократора, вміщених у бані, є складання її шарів наче з невеликих кубиків сьйва, які збагачують ефект мерехтіння кольорів і їх перетікання один в одного. Такий прийом утворення веселки медальйона бачимо в банях монастирів Дафні та Хора, а також не раз на українських іконах «Спас у Славі» (ікона з Михайлівської церкви у Долині та придбана у Гелени Домбчанської). А на іконі, що походить із Турки, бачимо веселку з окремими смугами кольорів, так само, як у бані київського собору Святої Софії. Такі аналогії знову наводять на думку про вплив на творців іконографії «Спас у Славі» просторово-живописного оформлення склепінь християнського храму; можливим місцем творення цієї іконографії міг бути середньовічний Київ. Як слушно зазначають українські вчені, жодних слідів формування такої іконографії на теренах північних руських князівств не зафіксовано [7: 99; 8: 29], натомість там панувала усталена схема «Спаса у Силах» із незначними іконографічними і кольоровими різновидами. В. Ярема вдало зауважив, що такі ікони виникають там якимось несподівано [7: 99], що може свідчити радше про перенесення остаточного варіанта іконографії на північні землі Київської митрополії якоюсь авторитетною особистістю, вірогідно, митрополитом Кипріаном, бо саме така іконографія беззаперечно ввійшла до дійсних рядів іконостасів у північноруських храмах.

Третя композиція «Спаса у Славі», відома з домонгольської доби, походить із новгородської землі: це фрескове зображення в головній вівтарній апсиді церкви Благовіщення в Аркажах 1189 р. У центрі композиції зображено Христа Еммануїла на троні без спинки в овальній блакитній мандорлі, з-за країв якої виглядають символи чотирьох євангелістів, а обабіч ніг Спасителя два херувими. Тобто тут представлено доволі поширену в християнському світі іконографічну схему «Спаса у Славі», лише тип Христа-Еммануїла використовували не так часто, наприклад, у мозаїчних розписах церкви Осіос Давид у Салоніках (V — початок VI ст.).

Цікаво зауважити, що всі три згадані домонгольські пам'ятки представляють Христа, який си-



Рис. 1. Христос коронує Ярополка і Кунігунду.  
Мініатюра Кодексу Гертруди 1085–1086 рр.



Рис. 2. Гаманець угорського короля Стефана, друга  
половина XI–XII ст.



Рис. 3. Мозаїка головної бані Софії Київської.



Рис. 4. Мозаїка бані собора Марторана 1146–  
1151 рр. Палермо, Італія.



Рис. 5. Спас у Славі, друга половина XVI ст.  
З церкви св. Миколая у Ліщинах.  
Національний музей у Перемишлі.



Рис. 6. Спас у Славі, остання чверть XVI ст.  
З Михайлівської церкви у Яблуневі.

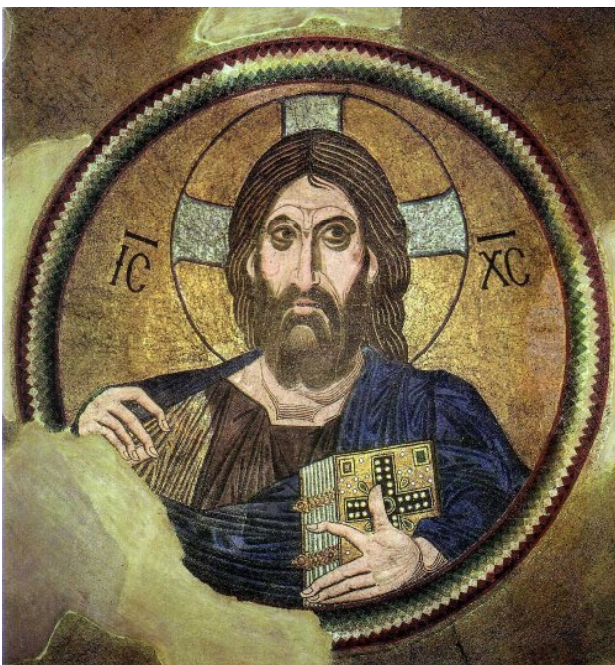


Рис. 7. Мозаїка бані кафолікона монастиря  
у Дафні, кінець XI ст.

дить на троні, а не на веселці, як і в пізніших східнохристиянських іконах з усталеною схемою «Спас у Славі».

У монументальному малярстві українських майстрів XV ст. двічі зустрічаємо зображення «Спаса у Славі». Це розписи склепіння каплиці св. Трійці у Любліні 1418 р. і фрески склепіння Катедри у Сандомирі початку XV ст. Цікаво вказати на іконографічну схожість між композиціями, щоправда, нижня половина сандомирської фрески зі «Спасом у Славі» закрита великим бароковим вівтарем, щільно присунутим до стіни, але можна простежити аналогії у відкритій частині фрески. В обох випадках Христос возсідає на троні та благословляє відставленою вбік правицею з відкритою долонею, чого не було в українських пам'ятках раніше, а лівою рукою тримає розгорнуте Євангеліє. Мандорли навколо Спаса у двох фресках мають темніший блакитний колір у середній частині, а їхні краї окреслено світло-блакитними смугами з найсвітлішою останньою. Проте відмінність полягає у формі саява «Слави»: в люблінських розписах — овальна форма, з-поза якої наліво і направо розходяться трикутні промені: три вліво, чотири вправо, між ними змальовано апокаліптичних істот із закритими кодексами. «Сандомирське саяво» являє собою, наскільки можна судити, також складну геометричну форму: центральна частина схожа на ромб, але над

її верхнім кутом височіють голова і плечі Христа, які додатково окреслено іншою мандорлою напівовальної форми, між цими частинами сяйва зображено два символи євангелістів — ангела й орла, що тримають закриті кодекси. Таким чином, ми бачимо доволі вільну імпровізацію художника в трактуванні форми мандорли відомої композиції, що викликана завданням умістити сюжет у нервюрне склепіння готичних храмів.

Хоча розписи склепінь сандомирської Катедрі здебільшого втрачено, однак ми можемо помітити яскраве акцентування апокаліптичної ідеї, а саме Страшного Суду. Крім образу «Спас у Славі», який прямо пов'язаний із есхатологічною ідеєю, зображено янголів зі свічками, Деїсіс та Христа-Жертву, що співвідноситься з літургією. Нам видається суттєвим, що саме в літургійному просторі католицьких храмів українські майстри створюють образи, які містять есхатологічний акцент. На прикладі каплиці св. Трійці в Любліні можна бачити оздоблення вітварної арки сюжетами, які мали б місце в іконостасі подібного православного храму [31: 41]. А саме: Деїсіс, Трійця (храмова ікона), Спас Нерукотворний, Благовіщення. Бракує образа Христа, але в склепінні представлена істотно розвинена богословська концепція, центром якої є «Спас у Славі». Попри втраті розписів сандомирського склепіння, там також можемо бачити образ «Спас у Славі», що, на нашу думку, свідчить про обов'язковість такого образу в літургійній частині храму, і це українські майстри усвідомлювали вже на початку XV ст. Хоча українські ікони «Спас у Славі» цього періоду не збереглися, можемо припустити, що вони вже існували і, навіть більше, містилися в намісному ряді іконостаса, про що свідчить пізніша стала традиція. Проте їх місце в іконостасі могло бути вже настільки важливим, що вплинуло на використання таких образів у вітварних просторах католицьких костелів українськими майстрами.

Цікаво зазначити, що фрески склепіння каплиці св. Трійці мають концептуальний зв'язок із давньокиївською пам'яткою, а саме: «Спас у Славі», зображений на склепінні у Любліні, є центром деїсісної композиції, тобто Триморфону, також цей акцент має давньоукраїнська вишивка згаданого вже «угорського гаманця», яка, крім центральної просторової композиції «Слави», містить дві постаті св. Миколи і св. Василя в деїсісних позах. Тобто можна простежити яскравий семантичний зв'язок між двома композиціями.

На нашу думку, елементи іконографічної схеми «Спаса у Славі», а саме своєрідне відтворення середнього сяйва мандорли Христа (розімкнена в чотирьох місцях мандорла і мандорла-веселка), відомі в мистецтві Києва княжої доби, можуть свідчити про іконографічні пошуки в київському релігійному середовищі, рефлексії яких дійшли до нас лише випадковими епізодами через пізніші українські ікони другої половини XVI ст., проте вони

є суттєвими. Нам здається слушним припущення В. Яреми про український родовід іконографії «Спаса у Славі», хоча йому забракло артефактів для ґрунтовної аргументації своєї думки. Крім того, запропоноване ним датування деяких ікон «Христа у Славі» кінцем XIV ст. і XV ст. [7: 100–101], на якому базувалася його версія про генезу цієї іконографії в її останньому варіанті, було пізніше спростовано [5: 7–8, 18: 192]. Однак, попри пізніший час появи досліджених В. Яремою ікон (ікони «Христос у Славі» першої половини XVI ст. з Волині та початку — першої половини XVI ст. з Чабин), вони могли відтворювати раніші взірці ще не остаточно сформованої іконографії, які, можливо, й далі існували на українських теренах. Вважаємо за необхідне заперечити усталену думку про створення іконографії «Спас у Славі» у Московському князівстві Феофаном Греком із залученням митрополита Київського Кипріяна наприкінці XIV ст. [4: 81; 28: 399; 9: 423]. Також невпевнено виглядає припущення деяких дослідників про запозичення цих образів із північноруських князівств [24: 245], а українські науковці висували версію про якийсь невідоме інше походження [5: 4]. Якби ми перейняли таку складну за богословською концепцією ікону, то, безперечно, запозичили б і її розташування в іконостасі, яке вона мала в Московії, де цей образ глибоко пов'язаний із деїсісним чином і застосовується виключно з ним, розташовуючись у другому ярусі іконостаса, в його центрі. Але в українських іконостасах, як довела М. Гелитович, ікони «Спас у Славі» розміщувалися в намісному ряді (з рідкісними винятками) [5: 5], залишаючи деїсісний ряд із усталеними для давньоукраїнської традиції образами Христа. Така послідовність у формуванні іконостасної програми наводить на думку про невідповідність розташування цієї ікони в першому ряді іконостаса і свідчить про окрему від московської, київську традицію, сліди якої тягнуться у глибину століть.

**Висновки.** Синтезуючи наведені факти, можемо припустити, що на давньоукраїнських землях, а саме в Києві, могло існувати певне коло майстрів, які у співпраці з митрополитом Кипріяном, що перебував у Києві протягом тривалого часу і мав тут неабияку пошану, ймовірно, створили нову, тісно пов'язану з літургією іконографію «Христа у Славі» на основі іконографічних знахідок попередніх часів. Адже таке відтворення Слави Христа, яке зустрічаємо в українських пам'ятках, демонструє інакше, ніж на півночі, розуміння Слави, глибше пов'язане з просторовою ідеєю християнського храму, золотим символічним світлом його мозаїк і мерехтінням багатоколірного сяйва Христа-Світла. Всі ці елементи відгукнулися в пізнішій українській іконографії, об'єднавчим першоджерелом якої міг бути лише потужний релігійно-мистецький осередок, а ним, безперечно, й далі залишався Київ. Безумовно, серцевиною релігійного життя храму була літургія, і її вплив на сакральне мистецтво не можна



недооцінювати, особливо щодо іконостаса. Як уже було вказано, давньоукраїнська літургія була сповнена есхатологічних переживань ще починаючи з XI ст., і саме образ «Спаса у Славі» став кульмінацією цих містичних почуттів, які людина переживала під час церковної служби.

#### Література:

1. Балтиморський Псалтир [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W733/data/W.733/sap/W733\\_000019\\_sap.jpg](http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W733/data/W.733/sap/W733_000019_sap.jpg). — Назва з екрану.
2. Батхель Г. С. Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода / Г. С. Батхель // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси / редкол.: В. Н. Лазарев, Г. К. Вагнер, М. А. Ильин и др.; АН СССР, Ин-т истор. искусств М-ва культуры СССР. — М.: Наука, 1972. — С. 245–254.
3. Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтыри [Текст] / Г. Вздорнов. — М.: Искусство, 1978. — 172 с.
4. Вздорнов В. Г. Феофан Грек. Творческое наследие [Текст] / В. Г. Вздорнов. — М.: Искусство, 1983. — 350 с.: ил.
5. Гелитович М. Українські ікони «Спас у Славі» [Текст] / М. Гелитович; НМЛ. — Львів: Друкарські куншти, 2005. — 96 с.
6. Демус О. Мозаики византийских храмов: принципы монументального искусства Византии [Текст] / Отто Демус; пер. с англ. Э. С. Смирновой; ред. и сост. А. С. Преображенский. — М.: Индрик, 2001. — 160 с.
7. Дмитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII–XV ст. [Текст] / Патріарх Дмитрій (Ярема). — Львів: Друкарські куншти, 2005. — 508 с.
8. Жишкович В. Образ Христа та особливості його відображення в українському малярстві XIV–XV століть / В. Жишкович // Записки Наукового товариства ім. Шевченка / ред. О. Купчинський. — Львів, 2004. — Т. 248: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — 626 с.
9. Евсеева Л. М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса / Л. М. Евсеева // Иконостас. Происхождение — развитие — символика / [ред.-сост. А. М. Лидов]. — М., 2000. — С. 411–430.
10. Івакін Г. Ю. Історичний розвиток Києва XIII — середини XVI ст. [Текст] / Г. Ю. Івакін. — К.: [б. в.], 1996. — 272 с.
11. Ісіченко І. Аскетична література Київської Русі [Текст] / Ігор Ісіченко, архієпископ. — Х.: Акта, 2005–2007. — 398 с.
12. Ісіченко І. Історія Христової Церкви в Україні [Текст] / Ігор Ісіченко, архієпископ. — Вид. 5-те, змін. та допов. — Х.: Акта, 2013. — 760 с.
13. Качалова И. Я. Благовещенский собор Московского Кремля: к 500-летию уникального памятника русской культуры [Текст] / И. Я. Качалова, Н. А. Маясова, Л. А. Щенникова. — М.: Искусство, 1990. — 384 с.: ил.
14. Козак Н. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. [Текст] / Н. Козак. — Львів: Ліга-прес, 2007. — 156 с.: іл.
15. Красносельцев Н. «Толковая служба» и другія сочиненія, относящіяся къ объясненію богослуженія въ Древней Руси до XVIII вѣка: Библиографический обзоръ / Н. Красносельцев // Православный собесѣдникъ [Издание Казанской Духовной Академіи]. — Казань: Типографія Императорскаго Университета, 1878. — Ч. 2. — С. 3–43.
16. Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской [Текст] / В. Н. Лазарев. — М.: Искусство, 1960. — 212 с.: ил.
17. Милаева Л. С. Изобразительное искусство Киева X–XV веков. Проблемы изучения / Л. С. Милаева // Советское искусствознание / ред. кол.: В. М. Полевой, О. В. Буткевич и др. — М.: Советский художник, 1985. — Вып. 19. — С. 65–77.
18. Милаева Л. Українська ікона XI–XVIII століть: [альбом] / Л. Милаєва, за участю М. Гелитович. — К.: [б. в.], 2007. — 528 с. — (Духовна спадщина України. Державні зібрання України).
19. Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе / Томас Мэтьюз // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. — СПб., 1994. — С. 7–16.
20. Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237) [Текст] / Г. Подскальски; пер. А. В. Назаренко; под ред. К. К. Аментьева. — [Изд. 2-е, исп. и доп. для рус. перевода]. — Т. 1. — СПб.: Византинороссика, 1996. — 572 с.
21. Псалтир Барберіні [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://vk.com/album-8523990\\_202137413](http://vk.com/album-8523990_202137413). — Назва з екрану.
22. Псалтир Теодора [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://vk.com/album-8523990\\_138289690](http://vk.com/album-8523990_138289690).
23. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским [Текст] / [пер. с араб. Г. Муркоса]. — М., 1897. — Вып. 2. — 202 с.
24. Пуцко В. Г. Византийское наследие в искусстве Московской Руси: «Спас в силах» в русской живописи XIV–XV вв. / В. Г. Пуцко // Византийский временник / отв. ред. Г. Г. Литаврин. — М., 1997. — Т. 56 (82). — С. 234–245.
25. Пуцко В. Волинські ікони «Спас в силах» / В. Пуцко // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині: матеріали VIII міжнародної наукової конференції. — Луцьк, 2001. — С. 15–19.
26. Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII веков [Альбом] / Э. С. Смирнова. — Л.: Аврора, 1988. — 322 с.
27. Хлудівський Псалтир [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://vk.com/album-8523990\\_90683481](http://vk.com/album-8523990_90683481). — Назва з екрану.
28. Щенникова Л. А. Древнерусский высокий иконостас XIV — начала XV в.: итоги и перспективы изучения / Л. А. Щенникова // Иконостас. Происхождение — развитие — символика / [ред.-сост. А. М. Лидов]. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 392–410.
29. Felmy K. Ch. Die verdrängung der eschatologischen Dimension der byzantinischen göttlichen Liturgie und ihre Folgen / K. Felmy // Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Труды XVIII Международного конгресса византинистов (Москва, 8–15 августа 1991) и др. матер., посвящ. памяти о. Иоанна Мейендорфа / под ред. К. К. Аментьева. — СПб.: Византинороссика, 1995. — 375 с.
30. Hauptwerke der Geistlichen Schatzkammer: kurzführer durch das Kunsthistorische Museum [Текст] / herausgegeben von Wilfried Seipel; Kunsthistorische Museum Wien. — Milano: Skira, 2007. — Band 7. — 175 p.: il.
31. Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego [Текст] / Różycka-Bryzek A. — Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1983. — 176 s.: il.