

## ДО ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ «СВЯЩЕННОГО» В ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ІЛЮМІНОВАНОЇ КНИГИ

Лариса Ганзенко

*Публікація присвячена дослідженню ілюстративного ряду до Біблії та богослужбових книг Давньої Русі як послідовності зображальних мотивів, які у свідомості середньовічної людини були знаками певних есхатологічних змістів.*

*Ключові слова:* середньовічні кодекси, слов'янська книга, ілюмінувати, знаки-символи, кодування змісту, просторовий образ, священний простір, образний ряд, фронтиспіс, титульний аркуш, рамка, середник, заставка велика, заставка мала, Світобудова, язичницькі уявлення.

*The publication is dedicate to the research of the illustrative lines to the Bible and other religious books of the middle Ages as sequence of depiction motives, which in the mind of the Middle Age human were the signs of definite eschatology contents.*

*Keywords:* medieval codes, Slavonic book, illumine, signs, symbols, coding content, the spatial image, sacred space, a number of imaginative, frontispiece painting, title page, mullion, large headpiece, frame, initials, Universes Device, pagan beliefs.

Ілюстративний ряд до текстів Біблії та богослужбових книг доби середньовіччя – носій теософського змісту й водночас неповторна художньо-образна реальність, джерело об'єктивізації феномену «священного» як глибинної сутності релігійного образу та як потаємної ціннісної сфери буття. Орнаментальні мотиви, зображальні деталі, їх послідовна зв'язність в ілюстративних циклах були для свідомості середньовічної людини знаками певних есхатологічних змістів.

Розуміючи специфіку обраного предмета дослідження (релігійне мистецтво), світоглядну природу середньовічної культури та її синкретизм, а отже, безнадійність будь-яких спроб розірвати процес формування образної структури твору, виокремивши його теологічне наповнення від естетичного, усе ж спробуємо розібратися в методі закладання його богословського зерна. У цій публікації акцентовано приклади з ілюмінування творів, які пов'язуємо з українською традицією художнього оздоблення рукописної книги XI–XII століть.

**Топографія художнього простору відкритої книги.** Художньою практикою візантійських скрипторіїв після іконоборського часу в ілюструванні літургійних книг<sup>1</sup> було виокремлено кілька, найбільш виразних, композиційних схем (структурних блоків,

складених з обраних мотивів), які, щораз відтворюючись, поширилися християнським світом і поступово набули значення унормованих особливостей канонічного «ілюстративного ланцюга», що в сучасній медієвістиці прийнято позначати терміном «універсальна іконографічна схема» (за визначенням В. Лихачової)<sup>2</sup>. Оздоблювальний ряд книги відкривали фронтиспіси (від латин. *frons*, у родовому відмінку *frontis* – лоб, і латин. *specio* – дивлюся; буквально – дивлюся в лоб). Терміном означена деталь ілюстративного ряду, яку розміщували на одному розвороті з титульним аркушем, однак перед ним. Композиція фронтиспіса становила поєднання орнаментованих рамок, що підкреслювали середник – центральний «екран», де розміщували вихідні мініатюри, які представляли Христа, Богоматір, зображення Дванадесятих свят або портрети авторів літературних творів, допустимі були й ктиторські композиції. Титульний аркуш прикрашали великі заставки, що так само мали, виокремлений орнаментованими рамками, середник зі шрифтовими композиціями – назвами наступного розділу або обраними цитатами з тексту. У середниках великих заставок трапляються також біблійні сцени й образи святих. Оздоблювальний ряд «перетікав» в ініціали, малі заставки, рубрики, кінців-

ки. Усі ці деталі регулювали устрій тексту, указували на змістові акценти читання і на необхідність зміни інтонації при його оголошенні, несли ряд семантичних, символічних значень, які вводили сприйняття ілюмінованого тексту в «контекст сакрального образу»<sup>3</sup>.

Композиції фронтиспіса й великої заставки були підпорядковані центроспрямованому руху зусбіч до середників.

**Фронтиспіс. Рамки.** Рамки – це поєднання бордюрних смуг, заповнених орнаментами з рослинних мотивів: пагонів, бутонів, «візантійських квіток», пальметок. Рамки слугували для акцентування зображення, які вони оточували. Пишна рослинна орнаментика в середньовічному мистецтві є усталеною алегорією та зображальним кодом Раю. На фронтиспісах часто спостерігаємо рамки з рослинних мотивів, що нагадують вінець, як наприклад, в Остромировому євангелії (1056–1057). Витоки образу варто шукати у творах Єфрема Сиріна, який залишив образно-символічне трактування Раю (Царства Небесного). У нього Рай – «далекий від узорів», «недосяжний для ока», «подібний до золотого вінця на величному жертovníку, що його зробив Мойсей», «незрівнянний вінець, що вінчає Всесвіт», «світлий вінець, який бачимо біля Місяця»; «наважитися зобразити його можливо лише в порівняннях»<sup>4</sup>. Християнська традиція виплекала цей образ на основі текстів Старого Заповіту: «І насадив Господь Бог рай ув Едені на сході, і там осадив людину, що її Він створив» (Бут. 2: 8)<sup>5</sup>, а також на основі «Пісні Пісень» Соломона: «Замкнений садок – то сестриця моя, наречена моя – замкнений садок, джерело запечатане...» (Пісн. 4: 12). У першому випадку Рай-Едем – це Рай неусвідомлений, прабатьківщина людства (до моменту пізнання добра і зла), у другому – Царство Небесне, усвідомлений Рай після пізнання добра і зла, проходження через смерть і кінець світу. Образи Едемського саду й саду Небесного походять з давньоєврейського тексту Старого Заповіту (Бут. 2: 8,10,15; 13: 10). У його перших перекладах (здійснених як на давньогрецьку, так і на латинську мо-

ви) для означення Едемського саду і саду Небесного вжито одне й те саме слово – *paradisus*, запозичене з давньоперської – «сад» або з давньоіранської – *pairidaeza*: «те, що обнесено огорожею». Отже, у давніших редакціях Біблії закладено поєднання цих понять. Подібна контамінація властива й ілюстративному ряду до богослужбових текстів. Тож можна припустити, що багато декорована рослинною орнаментикою фронтиспісна рамка – утілення образів Едему і Раю.

У декорванні рамок деінде вводили геометричні мотиви: «меандр» «ромби», «гірки», «хрестики». Божественна досконалість як прообраз бездоганної логіки геометричних форм стала основою християнської семантизації геометричного орнаменту, який у християнській традиції був усталеним знаком священного простору. Геометричний орнамент, уведений у декорацію фронтиспісної рамки, указує на священний простір.

**Фронтиспіс. Середник.** Посередині аркуша рамкою окреслювали поле-середник: або прямокутне, або хрестоподібне, або таке, що за абрисами нагадувало план чи вертикальний розріз храму. Форму поля можна розглядати як метафоричний натяк на жертovníк або на Єрусалимський храм. З історії Єрусалима, за біблійними легендами й за історичними джерелами, відомо про послідовне будівництво трьох архітектурних комплексів, що мали зберігати скинію. За іудейськими джерелами та за біблійною топографією ці храми послідовно постали в Єрусалимі на Храмовій горі, де цар Давид викупив землю і звів на тому місті жертovníк Богу, а його син і спадкоємець престолу Соломон побудував Перший храм<sup>6</sup>. Однак і досі не знайдено прямих свідчень існування цих споруд, оскільки на святій землі археологічні розкопки ніколи не проводили. Натомість храм Другого пришествя, що «з неба сходить від Бога Мого» (Об. 3: 12), докладно описано в пророцькій книзі Єзекіля (Єзек. 40–48) і в Об'явленні Іоанна Богослова (Об. 21: 2; 21: 22). Ці тексти стали основою для творення просторового образу храму, який мав дві площини образно-символічного усвідомлення: вимір

земний і небесний. Ця двоїстість так само, як і у випадку з Едемом і Раєм, започаткувала образне їх злиття. Відповідно до цих символічних значень кожен земний храм наслідував образ Небесного храму<sup>7</sup>. Тому зображення храму (будь-якого просторового образу) – код священного простору.

Середник зазвичай знакували сітчастим геометричним орнаментом. Типологія орнаменту наслідувала декорування омфалу (з давньогрец. *ὀμφαλός* – пуп) – каменя-фетиша з храму Аполлона в Дельфах, який з античних часів уважали центром Землі. У давніх греків це місце було священним, як помешкання божества. Омфал – також місце, де сходяться світи<sup>8</sup>. Цю символічну конструкцію успадкувала й християнська традиція, назвавши «пупом Землі» Єрусалим, який ушановували й мусульмани, й іудеї: «А Ти, Боже, віддавна мій Цар, Ти чиниш спасіння посеред землі!» (Пс. 73: 12); «Так говорить Господь Бог: Це Єрусалим! Я поставив його серед народів, а довкола нього – країни» (Єзек. 5: 5). Наслідуючи геометрично-сітчасту композицію декору дельфійського каменю, нині відому за артефактом елліністичної доби (реплікою давнього каменя-фетиша, датованого IV ст. до н. е., з Археологічного музею Дельф), підлогу храмів (у проекції купола та у вівтарній частині храму) оздоблювали цим типом орнаменту, викладеним у техніці мозаїки з блоків порізаного каменю або з керамічних плиток. Такий тип орнаменту позначав священний простір – місце, де перебував Бог, явлений віруючим під час літургії. Ця деталь в інтер'єрі храму дістала відповідну назву – «омфал». Типологічно близький орнамент використовували й у декорації вівтарних огорож, які, за свідченням Євсевія Кесарійського (263–340), зазвичай мали вигляд різних сітчастих решіток<sup>9</sup>. Сітчастий геометричний орнамент (представлений або як суцільна декорація тла, або як килимок під ногами святого), традиційно введений середник як знак священного простору, був його кодом.

У текстах Святого Письма подекуди трапляються свідчення про перехід з одного виміру до іншого. Так, у біблійній оповіді про сон Іакова читаємо таке: «І снилось

йому, ось драбина, поставлена на землю, а верх її сягав аж неба. І ось Анголи Божі виходили й сходили по ній». Після пробудження він злякався і сказав: «Яке страшне оце місце! Це ніщо інше, як дім Божий, і це брама небесна» (Бут. 28:12). Тему брами, крізь яку можна зазирнути до Небесного Світу, прослідковуємо в Євангелії від Матфія: коли «пришестя Сина Людського» буде «близько, під дверима», то учні будуть здатні про це знати (Мф. 24: 33). «Мотив дверей» спостерігаємо в Об'явленні Іоанна Богослова: «По цьому я поглянув, і ось двері на небі відчинені...» (Об. 4: 1). Подібні мотиви є також у Єзекіїля: «І сказав мені Господь: брама ця буде замкнена, не буде відчинена, і ніхто не ввійде в неї, бо в неї ввійшов Господь» (Є. 44: 2–5). У кожному із цих випадків ідеться про священне місце з проекцією неба на престол (як в історії з Іаковом) або біля нього. У кожному з наведених прикладів припускається існування місця можливого поєднання небесного і земного вимірів, яке, відповідно до християнського світогляду, відбудеться після Другого пришестя, Страшного суду (за Іоанном Богословом). Імовірним місцем поєднання світів стане жертовник, утворений Давидом, тобто престол у храмі Соломона. Знаком (кодом) священного місця та місця поєднання світів в образотворчому мистецтві і, зокрема, в ілюмінації книг, є сітчастий геометричний орнамент.

Уважаємо, що декорація фронтисписа унаочнює поєднання кількох символічних образів: Едему і Раю, Єрусалима і Небесного граду, храму Соломона і храму Небесного, Престолу, на якому править небесну літургію Сам Господь, «...бо Господь, Бог Вседержитель, то йому храм і Агнець» (Одкр. 21: 22). Розкрита книга Євангелія під час літургії оглашених є знаком присутності Бога в храмі.

Слов'янська традиція символічно-образного прочитання середника занотована, зокрема, у трактаті «Книга про письменна» Костянтина Костенцького – болгарського книжника XV ст., який уважав, що «середник – це пряма проекція неба на тлінну землю, бездоганно чистий простір, де вічні істини і слова, і букви, що відобра-

зили їх, світяться невимовним сяйвом»<sup>10</sup>. Фронтисписні декорації за своєю символікою подібні до іконостаса в храмі.

**Фронтиспис. Вихідні мініатюри.** Зображення в середнику є іконами. Л. Успенський, описуючи іконостас, зауважив, що роль його полягає в тому, щоб на грані вітваря [апсиди. – Л. Г.] представити те, що саме не є образом, від чого образ відрізняється своєю природою. Христос у Святих Дарах не показується, а дається; показується Він в іконі. Споглядальною стороною реальності Євхаристії є образ, який ніколи не може бути замінений ні уявою, ні спогляданням Святих Дарів<sup>11</sup>. На відміну від усіх інших деталей оздоблення рукописного тексту, у яких змістовні акценти зашифровані та розкриваються лише на символічно-образному рівні за допомогою уможливної молитви, функція вихідних мініатюр у повному розумінні є біблією для неграмотних (за Григорієм Двоєсловом), бо є видінням (зримими образами): «агіофанією» і «ангелофанією»<sup>12</sup>.

**Титульний аркуш.** Змістові навантаження фронтисписа по тексту ілюмінованого рукопису ніби рефреном повторювалися далі, переходячи на великі заставки, які ілюмінували як обведене орнаментованими рамками-бордюрами прямокутне поле – знак Божого Престолу або формували образ порталу храму, обабіч якого – пари птахів та звірів. Вони символізували «Божих створінь» біля трону іудейського царя Соломона (Естер 1: 2), який у християнській символіці ототожнений з Небесним Престолом (Ісаїя 6: 1; Мф. 23: 22), містичним центром, «пупом» Землі, Єрусалимом (Ієремія 3: 17). Текст у середнику великої заставки унаочнював євангельський образ «Бог було Слово» (Ів. 1: 1). Малими заставками позначали другорядні розділи. Декоровані рослинною орнаментикою, вони продовжували тему Раю, а в середині тексту підтримували образно-символічний лад художнього простору книги як єдиного цілого. Цьому ж слугували і кінцівки, які завершували розділ.

Декорації, що відповідали «універсальній схемі» канонічного ілюстративного ря-

ду, унаочнювали біблійну центричну концепцію Світобудови (Пс. 8: 1; 23: 1).

**Береги.** М. Еліаде зауважував, що місця є священні, тобто «сильні», значущі, і протилежні – несвященні, у яких ніби немає ні структури, ні змісту, одним словом, – аморфні. Для релігійної людини ця неоднорідність оточуючого світу виявляється в досвіді протиставлення священного простору, який тільки і є реальним (існує реально), і всього іншого – безформної протяжності, що оточує священне місце<sup>13</sup>. У кутах фронтисписної рамки або великої заставки зазвичай зображували пророслий пагін чи крин. Такі декоративні мотиви траплялися в ілюмінуванні рукописних книжок ще з античних часів. У християнській традиції вони усвідомлювались як пророслий Хрест або як Світове дерево – культурологічні знаки центру Всесвіту. Тому зображення пророслого пагона (Світового дерева, спрямованого за межі рамки) «розширює обрій» символічного контексту зображення, захоплює до усвідомлення площини аркуша не лише як єдиного священного простору, але й у ширшому значенні – як Усесвіту, Космосу. Береги – маргінальні зони аркуша (обабіч тексту) – були тим місцем, що найменше регламентував канон. Тут традиційно представлені ініціали й малюнки, які були коментарем виконавців – каліграфів або ізографів – до змісту книги: майстри-ілюмінатори щоразу виявляли свою схильність до відтворення власного бачення всесвіту. Етнокультурні варіації потрактування відображалися в апокрифічних текстах – як у літературних, так і у висловлених мовою образотворчого мистецтва. Припускаємо, що малюнки на берегах в оздобленні рукописної книги були саме варіантами такого потрактування, яке певною мірою дисонувало з канонам.

У художньому оздобленні рукописної книги у візантійській, західноєвропейській і слов'янській традиціях сценарії та мотиви в інтерпретації теми світобудови відрізняються.

Візантійська традиція була вкорінена на пізньоантичній ранньохристиянській міфології з притаманною їй історизацією давніх християнських міфів. У візантійських ілюмі-

нованих кодексах образно-символічні прочитання зазвичай регламентовані аксіомами істин, чітко окреслених богословською доктриною. Досвідчені ілюмінатори впевнено володіли схваленим Церквою «понятійним апаратом». Художній образ повинен був підносити думки віруючого до Неба, зосереджувати його увагу на спогляданні чистих ідей. Мистецтво було засобом сходження від видимого до невидимого й зосереджувалося на пошуках досконалої форми вислову. Образотворчі конструкції ілюстративного ряду втілювалися за допомогою стійких іконографічних конструкцій. І лише в ті періоди, коли народний струмінь у мистецтві набував сили, на берегах зображували полемічні сюжети на злободенну тему<sup>14</sup>.

Від витоків латинська екзегетика була рівнозначною грецькій. Проте, починаючи з епохи варварських завоювань, усвідомлення християнського віровчення в західноєвропейській традиції набуває подвійного характеру: під впливом процесу посилення світського наповнення культури розвивається тенденція певної свободи в тлумаченні догматів. Навіть у вихідних мініатюрах натрапляємо на зображення королів, сановників у притаманній іконографії Христа «*Majestas Domini*». Такі зображення є свідченням високої самооцінки володаря та змін у сприйнятті феномену влади (її сакралізації). Для середньовічних західних авторів природним способом показати своє розуміння біблійного тексту було включення до екзегетичних іконографічних конструкцій деталей, навіяних образами античної міфології, актуальними на той час уявленнями про оточуючий світ, а згодом – творами лицарської літератури. Улюбленим жанром в ілюстративних циклах стають тлумачення притч Біблії та повчальні коментарі до них, зображення сцен календарного циклу та свята. Традиційно вони втілені в ініціалах: винесені на береги в маленьких «віконцях».

У слов'ян християнізація була тривалим процесом, започаткованим ще до офіційного хрещення. Для закріплення нової релігії у свідомості людей мав пройти певний час. Так, у Русі віковий спадок язичництва був суттєвим наповненням світоглядної культури впродовж кількох

століть вже християнської історії... За текстами «Патерика» Києво-Печерського монастиря (початок XIII ст.) у слові «Про Преподобного Спиридона проскурника та про Алімпія Іконописця» засвідчено сприйняття іконопису як живого імпульсу божественного одкровення<sup>15</sup>. Ілюстративний ряд до «Ізборника 1073 року» доводить неоднозначність процесу опанування світом християнських образів, навіть серед людей книжних. Ілюстративний ряд пам'ятки демонструє ускладненість і певну типологічну невизначеність богословської конструкції, а на берегах зафіксовані хитросплетіння символів, у яких можна розгледіти зафіксовані уявлення про будову Всесвіту. Незрозумілі місця Писання ілюмінатори намагалися подати мовою укоріненої традиції. Поняття «Космос» і «Всесвіт» були контамінацією міфологічних уявлень народів, кожен з яких, згідно з власним релігійним досвідом, пропонував їхні інтерпретації. Іноді зображували не одне, а два, три або більше дерев. Найяскравіше цю символіку втілено в композиціях аркушів, на яких представлено великі заставки. Зображення на берегах аркуша по вертикалі символізують полярність Усесвіту. У верхній частині аркуша, поряд із заставкою, якою окреслено «святий простір», зазвичай представлено птахів: павичів, голубів, орлів, куріпок. У християнській традиції павич символізує вічність. Його хвіст трактують як солярний знак. Мотив двох павичів біля Дерева життя мав близькосхідне походження, символізував подвійну природу людської сутності, а в християнській традиції – подвійну природу божественного єства. Загалом павич був поширеним символом Христа і воскресіння. Голуби – символи чистоти і невинності людської душі, сповненої божественної любові<sup>16</sup>. У слов'янській традиції нижній рівень – це «присмеркова зона», простір, що межує з потойбічним світом<sup>17</sup>. За межами сакрального простору проступає народна слов'янська космогонія, з утіленими в ній уявленнями про початок світу, коли не було ні неба, ні землі, а існував непевний простір, населений добрими і злими створіннями, що мандрували між світами. До таких створінь належать:

птахи, які в слов'янській міфології набули відмінних, порівняно з грецькою та візантійською традиціями, значень як мандрівників між світами, тих, хто переносить душі померлих; *зайці* – хтиві створіння, що своїми глибокими норами мандрують між світами<sup>18</sup>. У тому ж «Ізборнику 1073 року» в нижньому регістрі (на арк. 129) бачимо зображення маленької людини. Хоча шари фарби дещо осипалися, усе ж простежуємо окремі деталі. Чоловіка представлено безбородим, з піднятими над головою руками, якими він утримує кулю, біля його ніг – два гепарди й два зайці. О. Попова персоніфікує це зображення як «діву, що тримає над головою якусь посудину, а навколо неї стрибають зайчата щось і винюхують собаки»<sup>19</sup>. Можливий інший варіант трактування цього зображення – у площині реконструкції уявлень про потойбічний світ. За М. Костомаровим, слов'яни вважали, що в людині є душа – «особлива істота», яку називали ще «душицею», і місце їй визначали в горлі. «Вибита» з тіла душа виходила з горла й піднімалася на дерева. Душі переходили в дерева й птахів, іноді набували свого попереднього образу та являлися живим. У побутуванні таких легенд М. Костомаров убачав недостатність понять про Рай і пекло після смерті<sup>20</sup>. Тому можемо припустити, що куля над головою людини – це її душа. Подібні сюжети, де показано, як душа залишає тіло, відомі за латинськими кодексами. Повторюючи існуючі зразки, руські (слов'янські) книжники намагалися їх осмислити, звертаючись до глибин власного досвіду.

**Ініціали.** У візантійській традиції вони утворені переважно з рослинних мотивів, лише інколи до них долучаються маленькі фігурки. У західній традиції до каркаса ініціала, «виплетеного» з видовжених рослинних елементів, додано «віконце-заставку», у якій наведено повчальні сцени. Подекуди в них зображено християн, яких випробовують демонічні створіння (вони подані хоч і з фантазією, проте цілком «тілесно»). У слов'янських ілюмінованих книгах ініціали трансформуються в дивовижні поєднання рослинних і тілесних форм. Стовбур ініціала немов проростає, модифікуючись

то у хвіст, то в голову змії або птаха, то в дивовижне хиже створіння. Серед ініціалів Остромирового євангелія можна розпізнати псів, птахів, грифонів, левів, драконів, крокодилів. В ініціалах трапляються й антропоморфні зображення (страхітливі або веселі й доброзичливі). У цих зображеннях іноді вбачають євангельських апокаліптичних створінь<sup>21</sup>. Можна також припустити, що в ініціалах пошук утаємничених змістів відбувається в площині пізнання позасакрального простору. Згідно з фольклорним (апокрифічним) концептом Усесвіту позасакральний простір – це місце, де сходяться світи, росте Світове дерево, міститься Ірій, а душі померлих шукають дорогу до нього і можуть подорожувати між світами. О. Панченко зауважив, що в ініціалах не слід шукати прямих алюзій до тексту. У цьому, на його думку, переконає порівняльний матеріал, який трапляється в латинських рукописах пізнього середньовіччя. У його концепції деталі є знаками відповідних символічних образів. Виокремлюючи в рукописах XII–XIV ст. низку антропоморфних зображень з оголеною плоттю, як у Юр'євському євангелії (1119–1128), він інтерпретує їх з погляду образотворчого втілення плотського гріха, наводячи аналоги у французькому куртуазному романі «Роман про Троянду» Гільйома де Лоррриса, автора XIII ст. Так, оголена плоть – це душа, а квітка в руці – плотський гріх. Правильним, на думку О. Панченка, є припущення, що в ініціалах показано блазнів. «Межа між царством духу і царством плоті, між середником і полями – розпливчата. Вона подібна до світлотіні. Проте в міру віддалення від середників тіні стають густішими й “нечисть” цілковито опановує простір. Якщо християнська доктрина оголосила життя сном, а смерть пробудженням, то і тіло, відповідно до того ж благочестивого парадоксу, можна було назвати тінню душі. Ця концепція – дихотомічна. При переході від середника до полів заявляє про свої права “скудельна” плоть»<sup>22</sup>.

Художній простір розкритої літургійної книги за своєю просторовою логікою, так само, як ієротопія храму, є сходженням до «горнього», де шлях іде звідусіль (від зов-

нішніх «приділів») до сакрального ядра, позначеного оболонками. У храмі – це двір, притвор, сам храм, вівтар, престол, антимінс, чаша, Святі Дари, Христос, Отець, Небо-розумне...<sup>23</sup>. Відповідно до центричності уявлень про світбудову, у канонічній традиції художній простір розкритої літургійної книги окреслюється відповідно до центричного руху, спрямованого через орнаментовані рамки фронтисписа і великої заставки (контамінація образних проєкцій земного саду Едему і Раю, Земного і Небесного граду, храму Соломона і Небесного храму, престолів Земного і Небесного, грань поєднання світів) до середника і великої заставки (розкривають догмат про втілення Бога як зримого образу і як Слова).

Художники щоразу вносили до прочитання цих змістів власне наповнення, зумовлене світоглядними переконаннями й етнокультурними традиціями. У слов'янській ілюмінованій книзі, порівняно з візантійською і латинською, активніше розвивалася тема світбудови, знайшли відображення й апокрифічні уявлення про Всесвіт, де занотовано прадавні язичницькі вірування, які несли розширений образ про полярність Світу. У слов'янській традиції пошук утаємничених змістів відбувався в площині пізнання позасакрального простору книги, утілювався в малюнках на берегах і в дивовижній фантазійній образності ініціалів. У площині аркуша цей світ розкривався по вертикалі, де нижні регістри – «присмеркова зона», а верхні – Небо. Найяскравішим прикладом поєднання в ілюстраціях канонічної богословської схеми та слов'янського концепту всесвіту є «Ізборник 1073 року».

Кожна ілюмінована книга – продукт багатогранного колективного творчого процесу. Інтелект художника, його вдача, професійний вишкіл та міра таланту давали неповторний результат, навіть у випадках копіювання протографа. Природа художнього образу – герменевтична, тому була і залишається відкритою системою. У міру секуляризації культури сакральний образ перестає бути очевидним. Тим актуальніше постає проблема його адекватної (наскільки

це можливо, адже і критика в цьому випадку також герменевтична) інтерпретації як продукту богословської думки, атрибута літургійного дійства і твору сакрального мистецтва. У трактуванні символічно-знакових конструкцій ми намагалися дотримуватися меж історичного дослідження: ґрунтувалися на історично прийнятих джерелах та на їхній основі спробували означити контури запрограмованого богословами асоціативного ряду, прийняттого для свідомості людини доби середньовіччя.

<sup>1</sup> У ранньому середньовіччі не існувало єдиної книги, яка представляла б повну літургію. У широкому вжитку перебувала ціла низка книг із читаннями, піснословами, молитвами: Служебники (Євхологі), Часослови (книги служб цілодобового циклу); Трійдь пістна, Трійдь квітна, Октоїх (молитви рухомого змінюваного циклу); Мінеї (молитви поминання святих за днями календарного року), Апостол і Євангеліє (уривки Нового Заповіту, призначені для читання в кульмінаційній частині літургійного дійства (літургія оглашених)). На Русі відомі також Ізборники, які не мали чіткої типологічної спрямованості, проте внесені до їхнього складу тексти могли виголосувати під час проповідей.

<sup>2</sup> Лихачева В. Искусство Византии IV–XV веков. – Ленинград, 1981. – С. 183.

<sup>3</sup> Weitzmann K. Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Text Illustration. – Princeton, 1947. – P. 182–192.

<sup>4</sup> Сирин Е. Святой преподобный Ефрем Сирин. Творения. – Барнаул, 2005. – Т. III. – С. 114, 115.

<sup>5</sup> Тут і далі Святе Письмо цитоване за виданням: Біблія, або Книга Святого Письма Старого і Нового Заповіту / пер. митрополита Іларіона (Івана Огієнка). – К., 2002.

<sup>6</sup> Так, у X ст. до н. е. Соломон звів Перший храм (див.: Цар. 5: 1–7, 10, 13, 14; 17, 18; 6: 7, 37–38; 7: 23–26, 27–39, 46; 8: 1–66; 9: 20–22; Флавій І. Иудейские древности : в 2 т. / пер. Г. Генкеля. – С.Пб., 1900. – Т. 1). Згодом на тому самому місці було зведено дві інші споруди: будівлю Зерубавеля (див.: Ездр. 6: 3; Флавій І. О древности еврейского народа. Против Апиона // Библиотека Флавиана. – М., 1994. – Вып. 3. – С. 113–222) і будівлю Ірода, між 20 роками до н. е. й 70 роком н. е. (див.: Флавій І. Иудейская война / пер. Я. Чертка с введением и примечанием переводчика. – С.Пб., 1900. – Кн. V: 5).

<sup>7</sup> Лидов А. Образ небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / ред.-сост. А. Баталов, А. Лидов. – М., 1994. – С. 21, 22.

<sup>8</sup> Кулишова О. Дельфийский омфал: представление о географическом и сакральном центре у древних греков // ВДМ. – 2006. – № 4. – С. 140–153.

<sup>9</sup> Евсевий Памфил. Церковная история. – С.Пб., 2005. – (Серия «Александрийская библиотека».)

<sup>10</sup> Словарь книжников и книжности Древней Руси / отв. ред. Д. С. Лихачев. – Ленинград, 1988. – Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI вв.). – Ч. 1. А–К.

<sup>11</sup> Успенский Л. Исихазм и расцвет русского искусства // Богословные иконы Православной Церкви. – Коломна, 1987.

<sup>12</sup> Флоренский П. Иконостас. – С.Пб., 2006.

<sup>13</sup> Элиаде М. История веры и религиозных идей : в 3 т. – М., 2002. – Т. II. – С. 453–457.

<sup>14</sup> Лазарев В. История византийской живописи. – М., 1986. – С. 18, 19.

<sup>15</sup> Києво-Печерський патерик / проф. Д. Абрамович. Києво-Печерський патерик : [репринтне видання]. – К., 1991. – С. 171–179.

<sup>16</sup> Визначення символів див.: Керлот Х. Э. Словарь символов. – М., 1994. – С. 145, 286, 379; Бидерман Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – С. 57, 188, 195; Античная мифология. Энциклопедия / ред. А. Лактионова – М. ; С.Пб., 2005. – Приложения;

Православный церковный словарь библейских и христианских символов, терминов и понятий / сост. В. С. Южин. – М., 2008.

<sup>17</sup> Панченко А. Русская культура в канун петровских реформ. – Ленинград, 1984. – С. 6–8.

<sup>18</sup> Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. – К., 1994. – С. 232.

<sup>19</sup> Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись второй половины XI – первой четверти XII века // История русского искусства / ред. А. И. Комеча. – М., 2008. – С. 443.

<sup>20</sup> Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. – С. 233.

<sup>21</sup> Пуцко В. Этюды об Остромировом Евангелии (Инициалы) // Etudes Balkaniques. – Sofia, 1981. – № 4. – P. 70–91.

<sup>22</sup> Панченко А. Русская культура в канун петровских реформ. – С. 6–8.

<sup>23</sup> Флоренский П. Иконостас.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

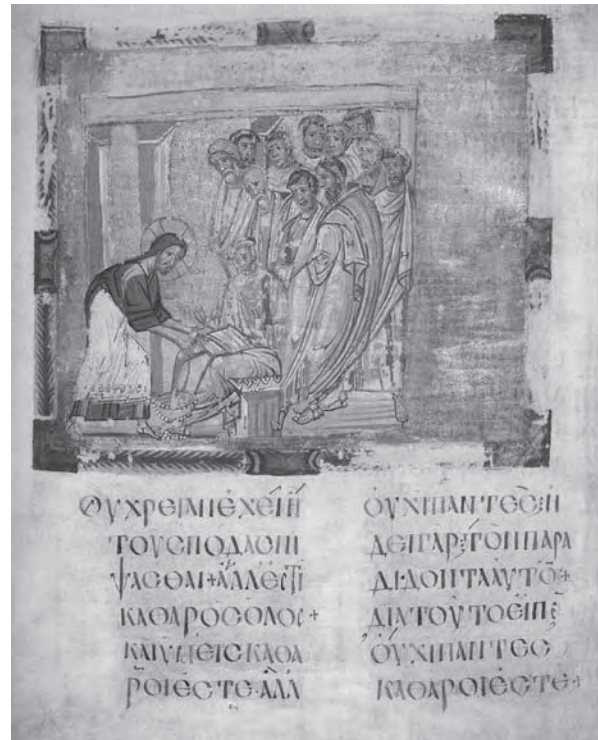
Ілюструючи Біблію та богослужбові книги, середньовічні ілюмінатори послуговувалися певною послідовністю зображальних мотивів – порядком знаків (кодів), які розробляли богослови і в такий спосіб викликали в уяві середньовічної людини есхатологічні асоціації. Відповідно до канонічних уявлень про центричність Світобудови художній простір розкритої літургійної книги за своєю просторовою логікою, так само, як ієротопія храму, розглядали як сходження до «горнього». Центробіжний рух був спрямований звідусіль: через орнаментовані рамки фронтисписа і великої заставки до їхніх середників (центральної «екранів»). Рамки можна розглядати як контамінацію образних проєкцій Едему і Раю, Єрусалима і Небесного граду, храму Соломона і Небесного храму, престолів Земного і Небесного, як грань поєднання світів. У середниках, що окреслювали священний простір книги, розкривали догмат про втілення Бога як зримого образу і як Слова. Кожний художник щоразу привносив у прочитання цих змістів власне наповнення, зумовлене світоглядними переконаннями й етнокультурними традиціями. У слов'янській ілюмінованій книзі, у порівнянні з візантійською і латинською, активніше розвивалася тема світобудови, знайшли відображення й апокрифічні уявлення про Всесвіт, де занотовано прадавні язичницькі вірування, які несли розширені уявлення про полярність Світу. Пошук утаємничених змістів проходив у площині пізнання позасакрального простору книги, утілювався в малюнках на берегах (маргінальних зонах аркушів, вільних від тексту й канонізованого ілюстративного ряду) і в дивовижній фантазійній образності ініціалів. Цей апокрифічний образ, на протигагу канонічному, розкривався по вертикалі, де нижні регістри – «присмеркова зона», а верхні – Небо. Найяскравішим прикладом поєднання в ілюстраціях канонічної богословської схеми та слов'янського концепту Всесвіту став створений у Києві «Ізборник 1073 року».

У міру секуляризації культури сакральний образ перестає бути очевидним. Тим актуальніше постає проблема його адекватної (наскільки це можливо, адже критика в даному випадку герменевтична) інтерпретації як продукту богословської думки, атрибуту літургійного дійства і твору сакрального мистецтва. У потрактуванні символічно-знакових конструкцій ми намагалися залишатися в межах історичного дослідження: ґрунтувалися на історично прийнятих джерелах та на їхній основі спробували означити контури запрограмованого богословами асоціативного ряду, прийнятного для свідомості людини доби середньовіччя.





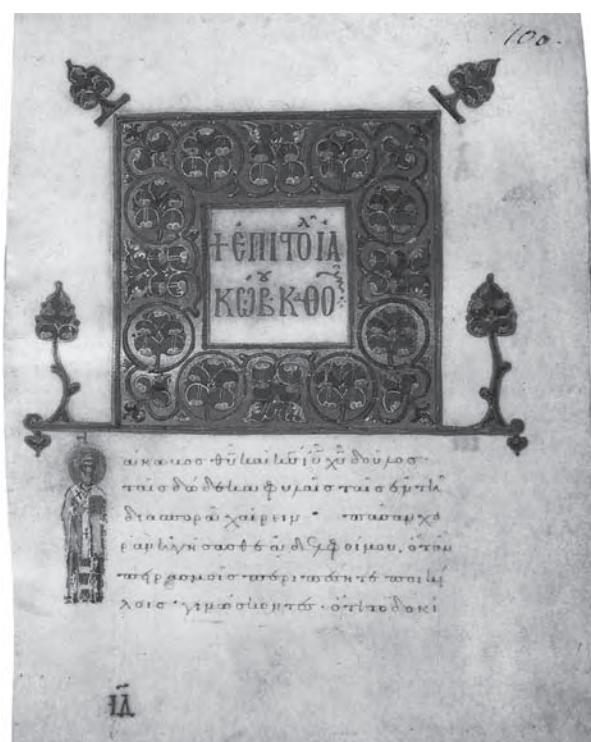
Велика заставка із зображенням євангеліста Матфія та ініціал з фігуркою цариці Єлени. Євангеліє. 1122 р. Бібліотека Ватикану, Рим [Urbin gr. 2]



Велика заставка із зображенням сцени обмивання ніг. Трапезундське євангеліє. Друга половина X ст. Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург [греч. 21]



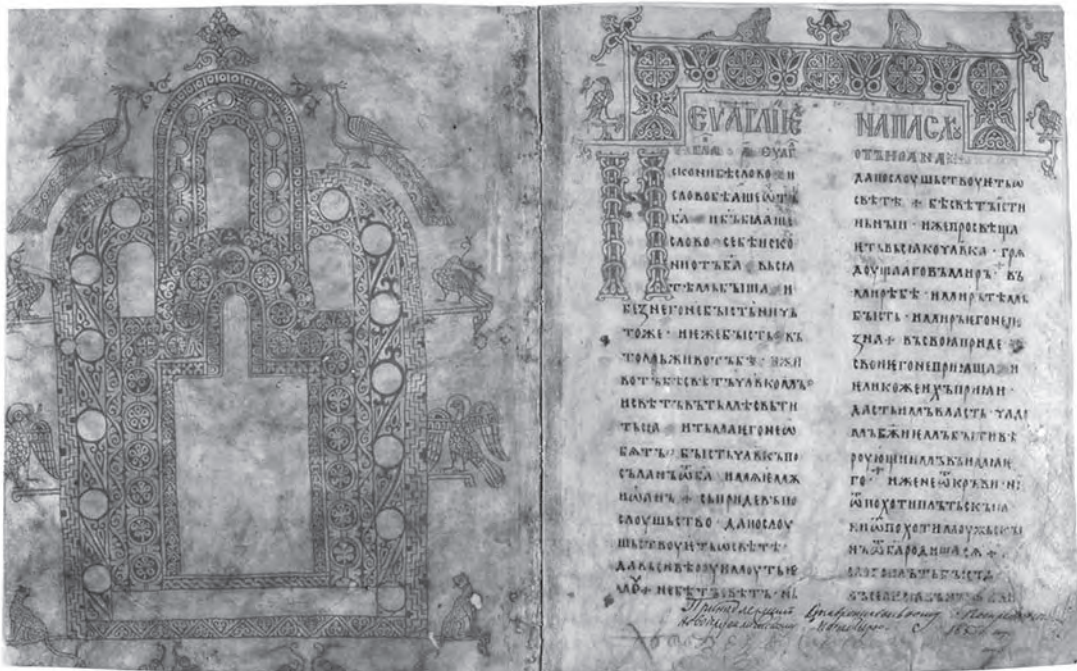
Велика заставка із зображенням історії Адама та Єви. Слова Іакова Коккиновафського. Друга чверть XII ст. Бібліотека Ватикану, Рим [gr. 1162]



Велика заставка та ініціал із зображенням апостола Іакова. Новий Заповіт, 1072 р. Бібліотека Університету, Москва [греч. 2]



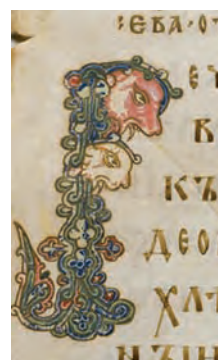
Фронтиспіс та велика заставка. Остромирове євангеліє. Київ. 1056–1057 рр.  
Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург [Fn. I.5. Арк. 126, 2]



Фронтиспіс, велика заставка та ініціали (внизу). Юріївське євангеліє. Київ. 1119–1128 рр.  
Державний історичний музей, Москва [Син. 1003. Арк. 1, 2; (...)]



Фронтиспіс та велика заставка. Ізборник 1073 р. Київ.  
 Державний історичний музей, Москва [Син. 1043, Арк. 128 зв., 129]



Ініціали. Євангеліє Остромирове. Київ, 1056–1057 рр.



Фронтиспіс та велика заставка. Кодекс Егберта. Школа Райхенау. Кінець X ст.  
Археологічний музей м. Чевідале [cod. CXXXVI. Арк. 41 зв., 42]



Ініціали. Псалтир Хрестини. Абацтво Сент-Олбанс. Близько 1120 р.  
Ризниця церкви Годехард, Хільдесхайм

*Ключові слова:* середньовічні кодекси, слов'янська книга, ілюмінувати, знаки-символи, кодування змісту, просторовий образ, священний простір, образний ряд, фронтиспіс, титульний аркуш, рамка, середник, заставка велика, заставка мала, Світобудова, язичницькі уявлення.

While illustrating the Bible and other religious books, the medieval painters was applied the sequence of depiction motives, i.e., order of signs (codes) established by the theologians and carrying in the imagination of medieval human definite eschatology Associations. In accordance with canonical perceptions about the centering order of world structure, artistic space of the opened liturgical book, following its space logic, similarly to the essence of temple, is ascent to the "top". Centripetal move was sent from outside (outer "boundaries"), through the frames of frontispiece painting or through the frames of large headpiece on the title page into its mullions ("centre screens). Frames caring image projections of Eden and Paradise, Jerusalem and Heavenly City, Temple of Solomon and Heavenly Temple, Earthy and Heavenly Altar, also we can interpret them as boundaries of world unification. On the space of mullions, i.e, sacred space, dogma about the embodiment of God (as visible image and Word) is opening. Every painter brought personal contribution into the interpretation of content, pre-conditioned by the world-perceiving convictions and ethno-cultural traditions. In Slavonic illustrated books, in comparison with the Byzantium and Latin once, actively developed the theme of Universes Device. Here we can see reflecting apocryphal concept of the Cosmos, same immemorial pagan beliefs and extended image of of World polarity. The search for the mystified content have been conducted in the prism of cognition of out-of-sacral space of the book, embodied in the pictures on the coasts (marginal zones of sheets, free from the text and canonized illustrative line) and striking amazing imaging of initials. This mystic content, in contra-distinction to canonical, had given through the vertical line, where lower registers was represented twilight area and upper registers was stand for sky. The brightest example of the combination of canonic theological scheme and Slavic concept of the Universe stand the Izbornyk of the year 1073 (State Historical Museum in Moscow. In. no Син.1043), which had been compiled in Kyiv.

With the secularization of culture, sacral image becomes less vivid. Therefore, the problem of its adequacy (as far as possible, as criticism in this case is purely hermeneutic) interpretation as product of theological thought, attributes of liturgical action and masterpiece of sacral art acquires actuality. While interpreting the constructions of symbols and signs, we attempted to remain within the limits of historical research, referenced to the historically acceptable sources and endeavored to determine on their basis the contours of the associative sequence, programmed by the theologians and acceptable for the mind of medieval human.

*Keywords:* medieval codes, Slavonic book, illumine, signs, symbols, coding content, the spatial image, sacred space, a number of imaginative, frontispiece painting, title page, mullion, large headpiece, frame, initials, Universes Device, pagan beliefs.

Иллюстрируя Библию и богослужбные книги, средневековые иллюминаторы использовали определённую последовательность изобразительных мотивов – порядок знаков (кодов), которые разрабатывали богословы и, таким образом, вызывали в воображении средневекового человека эсхатологические ассоциации. В соответствии с каноническими представлениями о центричности Мироздания художественное пространство раскрытой литургической книги по своей пространственной логике, так же, как и иеротопия храма, рассматривали как восхождение к «горнему». Центростремительное движение было направлено от запредельного мира через орнаментированные рамки фронтисписа или большой заставки титульного листа к их средникам (центральному «экрану»). Рамки можно рассматривать как контаминацию образных проекций Эдема и Рая, Иерусалима и Небесного града, храма Соломона и Небесного храма, престолов Земного и Небесного,

как грань единения миров. В средниках, которые очерчивали священное пространство книги, раскрывали догмат о воплощении Бога как зримого образа и как Слова. Каждый художник привносил в прочтение этих знаков собственное содержание, обусловленное мировоззренческими убеждениями и этнокультурными традициями. В славянской иллюминированной книге, по сравнению с византийской и латинской, активнее развивалась тема устройства Вселенной, нашли отражение и апокрифические представления о Космосе и, зафиксированные в древних языческих верованиях, расширенные представления о полярности Мира. Поиск потаённых смыслов происходил в плоскости познания запредельного (внесвященного) пространства книги, воплощался в рисунках на полях (маргинальных зонах листов, свободных от текста и канонического иллюстративного ряда), а также в удивительной образности инициалов. Этот апокрифический образ, в отличие от канонического, раскрывался по вертикале, где нижние регистры – «сумеречная зона», а верхние – Небо. Ярким примером единения в иллюстрациях канонической схемы и славянских представлений о Мироздании стал созданный в Киеве «Изборник 1073 года».

По мере секуляризации культуры сакральный образ перестаёт быть очевидным. Тем актуальнее становится проблема его адекватной (насколько это возможно, ведь критика в данном случае герменевтична) интерпретации как результата богословской мысли, атрибута литургического действия и произведения сакрального искусства. В трактовке символически-знаковых конструкций мы старались оставаться в рамках исторического исследования: опирались на исторически допустимые источники и на их основе попытались очертить контуры запрограммированного богословами ассоциативного ряда, адекватного мировоззрению средневекового человека.

*Ключевые слова:* средневековые кодексы, славянская книга, иллюминировать, знаки-символы, кодирование содержания, пространственный образ, священное пространство, образный ряд, фронтиспис, титульный лист, рамка, средник, большая заставка, малая заставка, инициалы, Мироздание, языческие представления.