

21. Yakovenko, N. (2005). *Narys istorii serednovichnoi ta rannomodernoï Ukrainy* [Essay on the history of medieval and early modern Ukraine], Kyiv, Krytyka. (in Ukrainian).
22. Kolberg, O. (1982). Pokucie. *Obraz etnografichny* [Pokuttya. Ethnographic picture], Vol. 1. Krakow. (in Polish).

УДК 745.03:7.04

Олег Чуйко

### МИФОЛОГИЧНА ТРАДИЦІЯ У ПЛАСТИЧНОМУ ДЕКОРІ ХРАМІВ ДАВНЬОЇ РУСИ

*У статті розглянуто іконографію деяких мотивів в архітектурній різьбі давньоруських храмів. Встановлено походження окремих сюжетів та персонажів, що втілюють культурні традиції як античності, так і східних держав. Інтерпретовано стилістичні особливості рельєфного декору кількох давньоруських храмових споруд, зумовлені складними процесами фольклоризації, впливовості й сакралізації першовзірця в умовах синкретизму вірувань у середньовічній Русі та характером державотворчих процесів з їх ідеологічним підґрунтям.*

**Ключові слова:** тератологія, міфологія, архітектурна різьба, стилістика, декор, трансформація, іконографія, фольклоризація.

Олег Чуйко

### МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПЛАСТИЧЕСКОМ ДЕКОРЕ ХРАМОВ ДРЕВНЕЙ РУСИ

*В статье рассматривается иконография некоторых мотивов в архитектурной резьбе древнерусских храмов. Установлено происхождение отдельных сюжетов и персонажей, воплощающих культурные традиции как античности, так и восточных государств. Интерпретировано стилистические особенности рельефного декора нескольких древнерусских храмовых сооружений, обусловленные сложными процессами фольклоризации, влияния и сакрализации пробраза в условиях синкретизма верований в средневековой Руси и характером государственно-созидательных процессов с их идеологической основой.*

**Ключевые слова:** тератология, мифология, архитектурная резьба, стилестика, декор, трансформация, иконография, фольклоризация.

Oleh Chuyko

### MYTHOLOGICAL TRADITION IN SCULPTURAL DECORATIONS OF ANCIENT RUS TEMPLES

*In this paper we examine iconography of some motifs in architectural carvings of Ruthenian temples. The research reveals the origin of certain themes and characters that incarnate cultural traditions of both antiquity and eastern states. We also interpret style peculiarities of relief decoration of several Ruthenian temples, stipulated by complex processes of folklorization, inspiration and sanctification of the primordial model in the conditions of syncretized beliefs in Medieval Rus and by the nature of state-building processes with their ideological background.*

*We trace back the complex phenomenon of mythological tradition functioning in Ruthenian culture on samples of architectural decor of princely era temples. The art of two-dimensional relief*

*has become widespread in Ancient Rus, as well as the only type of sculpture in Christian newly built temples for several centuries.*

*The scope of signs and symbols of white-stone carvings of the princely Rus is based on the widespread philosophy of the whole Universe, that is, “cosmos”, common in the Christian culture of that time. Relief works of plastic arts of slate and marble sarcophagus of the princely Kyiv, numerous ornate slates on church choir parapets, fragments of marble interior decor contain symbols that were used as far back as pagan cults and which are filled with universal or cosmic symbolism.*

*In the XII century, sculptured relief of the princely era is undergoing a certain metamorphosis; there appear subject images, figures of people, fantastic polymorphic animals. Certain sculptors worked in traditional Byzantine style, while others were influenced by Romanesque art, which was established in the countries of Western Europe of that time. These tendencies are manifested in decorative carvings of Chernihiv, Halych, Holm, as well as in relief ornamental decor created by Galician masters on the territory of Volodymyr-Suzdal principality.*

*Ceramic tiles with relief images, discovered on the territory of Ancient Halych, are commonly believed to be a unique local phenomenon. They were used in interior temple arrangement. The prevailing motifs of Galician tiles were mythological images of teratological nature, which reach back into the art of Assyria, Babylon, Sasanian Iran, periphery of the Hellenistic East. They combine Asian ornamental influences and Romanesque and Byzantine styles, having some peculiar effect on the art of certain Eastern European countries as a result of spreading northeastwards.*

*Highly artistic motif presentation of Galician ceramic tiles in temple designs of Volodymyr-Suzdal Rus shows both the Ancient Halych craftsmen's skills and their awareness of the figurative-stylistic system in the European Medieval art.*

*White-stone facade carvings of Ancient Halych and, later, Volodymyr-Suzdal land reflect teratological imaginative world, characteristic not only of medieval worldview, but also of ancient mythological ideas. Portraying fantastic animal beings in art is strongly related to primordial totemic beliefs. Throughout history, mythological ideas and images have been modified under the influence of various factors.*

*During the rise of early feudal states, mythological tradition became important and acquired plastic features, especially in the Kingdom of Galicia-Volhynia culture, whose influence was extended to the northern territories of the princely Rus, as evidenced by the architectural decor of the XII century white-stone temples of those places.*

*It is noteworthy that most mythological images of facade plastic arts, when modified, lost their previous mystical quality, assuming instead importance of ideological, religious and state symbols.*

*Teratological figurative system agreed in Rus, though not without contradictions, with Christian ideology, since reinterpretation and adaptation of pagan mythological images are typical of dual faith, which at that time was gradually fading.*

**Keywords:** *teratology, mythology, architectural carvings, style, decor, transformation, iconography, folklorization.*

Тривалий час територія нинішньої України перебувала в зоні зіткнення і взаємодії європейського та азійського культурних світів. Нерідко ситуація порубіжжя зумовлювала виникнення в мистецтві своєрідних форм, як, наприклад, тваринний (тератологічний) стиль, наявний у монументальному, декоративно-ужитковому, ювелірному та книжковому мистецтві середньовічної Русі. Попри яскраві вияви цього стилю в багатьох європейських країнах, які перебували під впливом романо-візантійської художньої традиції з властивими їй східними запозиченнями, особливої виразності тератологічна образність набула в рельєфній пластиці Давнього Галича. Це, зокрема, галицькі керамічні плитки та білокам'яна різьба церковних фасадів, що, завдяки мандрівним ремісничим артілям, була перенесена з галицьких теренів на територію Володимиро-Суздальської Русі.

При висвітленні суперечливих процесів функціонування міфологічної традиції в мистецтві княжої Русі необхідне розуміння особливостей міфологічної свідомості, первісного мислення з відповідною системою знаків. Міфологічні мотиви в рельєфній різьбі даньоруського періоду розглядали й тлумачили у працях Г. Вагнер [2–5], Д. Крвавич [10],

М. Макаренко [11]. Особливості тератологічного стилю на прикладі галицьких керамічних плиток вивчала М. Малевська [12].

Проблематика східного походження багатьох міфологічних образів у давньоруській архітектурній різьбі, а також їх іконографічної еволюції певною мірою досліджена в публікаціях Г. Вагнера [2; 3; 5] та Б. Рибаківа [14].

Мета статті – дослідити стилістику, іконографію і генезу міфологічних образів та мотивів, виконаних у рельєфній техніці архітектурного декору давньоруського періоду для усвідомлення своєрідності мистецьких виявів на теренах середньовічної України-Руси в контексті етнокультурних взаємозв'язків.

Вітчизняна наука володіє чималим обсягом матеріалу стосовно різновидів середньовічного архітектурного оздоблення. Крім збережених пам'яток, джерелом інформації слугують археологічні розкопки зруйнованих споруд (з території Давньої Русі їх налічується близько 200). Архітектурне оздоблення храмів об'єднує орнаментальні та фігуративні рельєфи, пластичні елементи, орнаментально-декоративну мозаїку, інкрустовані шиферні плити, полив'яні керамічні плитки.

Система архітектурного декору Давньої Русі сформувалася ще в додержавний період Київської Русі. Оцінити рівень її розвитку можна за описом храмів прибалтійських слов'ян Тітмара Мерзебурзького. Чіткішу і визначенішу картину дає археологія Києва кінця X ст., тобто періоду виникнення монументальної культової архітектури нового типу. Десятинна церква (989–996), безсумнівно, мала тектонічний декор, про що свідчать фрагменти півколонки і зубчастого поліхромічного карниза [7, с. 52].

На стику тектонічної і орнаментальної підсистем архітектурного декору доцільно розглядати орнаментальні капітелі згаданого храму. Цілком можливо, що капітелі, плити і навіть колони були привезені з Херсонеса. Складніше відтворити систему фігуративної пластики Десятинної церкви. Дослідник київської архітектури М. Холостенко вважає, що білокам'яний рельєф Богоматері Одигітрії, знайдений серед руїн, у західній частині храму, є частиною його пластичного декору. Цю думку поділяє Г. Вагнер, вважаючи, що рельєф міг бути над західним порталом. Своєрідною “моделлю” системи архітектурного декору Київської Русі вважають різьбу так званого “саркофага Володимира” (кінця X – початку XI ст.) із розкопок Десятинної церкви. Його композиція відтворює базилікальну споруду з двохсхилим покриттям. На бокових стінках саркофага зображена в рельєфній техніці аркатура з чотирикінцевими хрестами і кипарисами в інтерколонніях. Аркатурна смуга дуже важлива для розуміння подальшої еволюції архітектурного оздоблення домонгольської Русі. На кришці саркофага – ланцюжок кружечків, пов'язаних один із одним петлями з розетками і плетінками в середині, на боках вирізьблені чотирикінцеві розквітлі хрести з розширеними кінцями. Дослідник М. Макаренко розкрив грецько-італійські витоки цієї декоративної системи і шлях проникнення її до Києва наприкінці X ст. через Болгарію [11, с. 51, 76, 79].

У першій половині XI ст. система архітектурного декору на Русі суттєво не змінювалася. Більшість орнаментів у Софійському соборі в Києві є зразком простого виду дзеркальної симетрії. На двох вирізьблених шиферних плитах декор (“хризма” з хрестами по боках) має символічний характер. Тут стрічки утворюють ромби, великі й малі кола з плетінками, розетками і хрестами. В одному з центральних кругів зображений одноголовий геральдичний орел із повернутою вліво головою.

Орнаментальний мотив, що імітує стрічкове плетіння, спершу строго геометричне, знаменує перехід до орнаментів наступних періодів. Щодо нього різьба шиферних плит зі складним переплетенням стрічок у вигляді суцільної сітки випереджає т. зв. “кольчужний” орнамент білокам'яних рельєфів володимиро-суздальських храмів.

Якщо у великокняжу добу провідними центрами будівництва й архітектурного декорування храмів були Київ і Чернігів, то після 1132 р., коли Русь розпалася на півтора десятки самостійних князівств, місцем формування нової системи архітектурного декору стало, насамперед Галицьке (1141–1189 рр.), а відтак Галицько-Волинське (1199 – середина XIV ст.) князівства, які тоді найбільш сприяли державній стабілізації.

Велика частина орнаментального декору другої половини XII – початку XIII ст. пов'язана з білокам'яною архітектурою, що, як відомо, розвивалась у Галицько-Волинському та в Суздальському князівствах, де використовували досвід романських майстрів. Ідеться про рельєфну різьбу на зовнішніх стінах храмових і палацових споруд.

Серед тваринних образів білокам'яної різьби чільне місце посідає лев. Так, наприклад, у декорі Дмитріївського собору у Володимирі лев зображений 125 разів [4, с. 268]. Якщо взяти до уваги аналогічні мотиви з інших володимиро-суздальських храмів, то загальна кількість таких зображень перевищить 200. Залежно від розташування і форми рельєфу символічний зміст такого зображення варіювався. Лев'ячі маски при входах до храмів (Боголюбово, Успенський собор у Володимирі) означали водночас і охоронців, і княжу приналежність храму. Зображення лева з такою функцією трапляються в Чернігові, у Рязані. В Суздальському та Юр'єв-Польському соборах маски замінено повнофігурними зображеннями [3; табл. XXX, 24; рис. 26, 27].

Апотропеїчну функцію виконували великі рельєфні леви по кутах споруди Суздальського собору, над аркатурно-колончастим фризом. Їхні двоголові тулуби розпластані на два фасади (як і на південному порталі собору). Лежачі леви зі схрещеними передніми лапами обабіч віконних отворів (церква Покрови на Нерлі), сприймались як охоронці. Зображення левів обабіч трону Давида (церква Покрова на Нерлі, Дмитріївський собор) символізували одночасно й переможеного псаломспівцем злу силу, і своєрідних супутників царя, його царське середовище.

Дещо складніша семантика рельєфів біля основи склепінь церкви Покрови на Нерлі та Дмитріївського собору (Володимирська земля), де леви виражали охоронну функцію, і вважали їх великокняжою емблемою. На Дмитріївському соборі парні фігурки левів зі спільною головою могли бути запозичені як із середньоазійського, так і західноєвропейського мистецтва. Судячи із середньоазійських взірців, емблематичний (геральдичний) характер тваринних зображень був поширений. Однак після виконання важливої ролі в декорі Дмитріївського і Суздальського соборів цей мотив пізніше не трапляється, більше того, геральдичне зображення лева (на щиті Св. Георгія в оздобленні Георгіївського собору) має дещо інший зміст (лев-барс, піднятий на диби).

Апотропеїчною функцією наділені також емблематичні лев'ячі маски, які кільцем оточували барабан Дмитріївського собору. В цьому відношенні вони рівнозначні рельєфними маскам біля порталів. Можливо, лев'ячі маски, які чергуються з людськими головами на західному притворі Георгіївського собору, – це атрибути воїнів-дружинників. Розмаїття іконографічних варіантів образу лева зумовлене багатством його семантики: від демона до символу Христа.

За популярністю образ грифона перебуває на другому місці серед зооморфних елементів архітектурного оздоблення. Прикметно, що, порівняно з левом, грифон мав сприйматись як істота незвичайна. Цього персонажа запозичено з образної системи екзотичного світу, розташованого на південь від Русі. Як і образ лева, русичі вперше побачили грифона в розписах Софії Київської, хоча раніше зображення грифоподібних істот прикрасили архаїчний турячий ріг із Чорної могили. В XI ст. мотив грифона був добре відомий майстрам, які виготовляли київські колти. У середині XI ст. його образ уведено до оздоблення дерев'яного зодчества Новгород: профіль крилатого звіра з тулубом лева і головою орла виявився надзвичайно ефектним. Образ грифона завжди був пов'язаний з феодальним побутом, великокняжим середовищем. Відомі з розкопок у Старій Рязані і Володимирі застіжки великокняжих одяг XII ст. прикрашені саме грифонами [13, с. 170, рис. 131].

Згаданий образ адаптувався в давньоруському мистецтві, зокрема в архітектурному декорі, причому в східному, а не античному іконографічному варіанті [2, с. 79–90], тобто крила звіра зображали піднятими, серповидно. Зазначимо, що іконографічних варіантів зображення грифона в архітектурному декорі не так уже й багато.

Поліморфний образ орлиноголового грифона виник у хетів, очевидно, внаслідок злиття племінних тотемів, що відповідає міфотворчості періоду утворення союзів племен. Спочатку грифона вважали богом чи його втіленням, подібно до єгипетської міфології, в якій грифон

називається “великим богом, владикою неба”, і його зображають у центрі сонячного диска. У зв’язку з централізацією держав та введенням загальнодержавних релігій грифон перейшов до розряду служителя верховного бога.

Поширившись у міфотворчості давньосхідного і єгейського світів, грифон продовжував зберігати зв’язок із солярним культом. Як атрибут бога сонця Аполлона грифон виступав у грецькому мистецтві, а в скіфів служив символом бога сонця Гойтосара. Відомі й інші смислові значення грифона. Так, у давньосхідних державах, у зв’язку з обоженням царя, грифон став його охоронцем, перетворившись на “верховний” державний символ. Тому в мистецтві Сходу поширилися зображення грифона, який кігтями вп’явся у тварину (переважно травоїдну), що слід розглядати не як боротьбу Добра зі Злом, а як символічну перемогу військової держави над підлеглими їй племенами [9, с. 92], які перебували на нижчому рівні розвитку.

У Греції цей мотив не могли сприймати аналогічного, і він був, здебільшого декоративним елементом, зате у скіфів і сусідніх з ними племен зі степів Євразії наближався за значенням до східного мотиву. Поширення згаданого на скіфській зброї дає змогу стверджувати, що йому надавали ще й апотропеїчне значення. Скульптурні зображення грифонів були при дворі скіфського царя Скіла (в Ольвії). Тому можна погодитися з думкою Н. Кондакова, який вважав грифона емблемою скіфських кочівників [9, с. 29; 102]. Апотропеїчні зображення грифона були дуже різноманітними. Крім зброї, вони вміщені на предметах кінського спорядження, головних уборах і на поверхнях саркофагів.

Грифонів – охоронців божества та його вівтаря, царя і його трону – зображували зазвичай у спокійних позах і в складі геральдичної композиції. Але як охоронці золота Скіфії вони завжди показані у боротьбі. Як емблеми перемоги і як апотропеї воїнів, грифонів зображали у сцені поєдинку з якимись тваринами. Спеціальне апотропеїчне значення мали лежачі грифони з повернутою назад головою. Надзвичайно широкий іконографічний та символічний ряд цього персонажа у скіфському “звіриному стилі” частково зберігся в сарматах.

Для розуміння витоків “звіриного стилю” та його подальшої ролі в мистецтві європейців необхідно врахувати те, що інтерес до звіриних образів зберігався у мистецтві варварів і після скіфської доби. У зв’язку з пересуванням варварів зі Сходу на Захід і тісним зближенням з місцевими племенами закладались основи відносної однаковості “звіриного стилю” на теренах Європи епохи раннього Середньовіччя. Зв’язки варварів з Передньою Азією закріпили за нею роль додаткового джерела певних художніх образів, хоча до того багато звіриних образів перейшли з елліністичного мистецтва в ранньохристиянське ще до появи в Європі варварів. Із поєднання всіх цих факторів сформувався “звіриний стиль” у художній культурі середньовічного суспільства. Складна картина зародження середньовічної “грифонології” можна виразно простежити на прикладі старожитностей Болгарії. Ще до приходу болгар із Приазов’я на Балкани тут поширилися пам’ятки варварського мистецтва, серед яких і твори зі зображенням грифонів. Никодим Кондаков допускає їх приналежність сарматам. Наступний етап у розвитку місцевого “звіриного стилю” пов’язаний із приходом болгар, у міфології яких грифон також займав особливе місце. Саме в цей час “звіриний стиль” (зокрема зображення грифона) проник у декор монументальної архітектури. Зображення грифона з кігтями на знаменитій новозагорській капітелі, хоч і зберегло старі степові традиції, відрізняється деякими новими рисами. Датування капітелі VII–VIII ст. не викликало серед вчених заперечень, а Н. Кондаков інтерпретував рельєф як емблему перемоги молодого північного народу [9, с. 105-106].

У другій половині першого тисячоліття образ грифона культивували у візантійському мистецтві, він навіть замінив деякі старі символи. Це простежуються на прикладі сюжету “Вознесіння Александра Македонського на небо”, надзвичайно популярного в середньовічному світі. У найдавніших грецьких редакціях цієї легенди Александра здіймають на небо сильні білі птахи, хоча й ручні, але такі, які харчуються м’ясом. Ближче до X ст. птахи у візантійських легендах були замінені грифонами, і в такому варіанті легенда стала відома у Західній Європі. Заміна білих приручених птахів грифонами могла статися за умови, що грифони постали в уявленнях як сильні істоти, близькі до неба і такі, що сприяють прославленню Александра, тобто підсилюють “апофеоз царської влади”.

Образи грифонів у середньовічному європейському мистецтві трактували по-різному. У Західній Європі грифона деякий час ще осмислювали у традиційному східному контексті, як добру істоту, що здійснює опіку, є охоронцем і сторожем. Мотив двох грифонів поширився у геральдичних композиціях на надгробних пам'ятниках ранньосередньовічної Франції [1, с. 321].

Однак із наростанням критики богослов'я давнє міфологічне значення грифона неухильно зникало. Воно ще певною мірою зберігалось у феодальній емблематиці, але й тут грифон перетворювався на “хімерний образ”. Його стали наділяти страхітливими рисами, що ототожнювали цю істоту з драконом, химерою. У такому вигляді грифон-змій зображений і на печатці польського князя середини XIII ст. Тут лицар пронизує чудовисько мечем, а у німецькому “Травнику” XV ст. грифон виступає як ворог людини.

У середньовічному мистецтві Східної Європи давні міфологічні традиції зберігалися в ціліснішому вигляді. Християнство, яке розвивалося тут на основі неоплатонізму, допускало язичницькі давні образи, не наділяючи їх демонічним змістом.

Грифони серед мотивів володимиро-суздальської кам'яної пластики – не єдиний приклад цього образу в давньоруському мистецтві. Вони присутні на сходових фресках Софійського собору в Києві. Знахідка у Новгороді різьбленої колонки із зображенням грифона і кентавра (XI ст.) свідчить про послаблення семантики цих образів і застосування їх як декорації. Раніше зображення крилатих орлиноголових істот є в орнаменті одного з турячих рогів Чернігова (IX–X ст.) [9, с. 48, рис. 20]. Вони протиставлені двом іншим чудовиськам, яких не можна вважати грифонами. З іншого боку, грифони виступають тут у сюжеті, де одну з головних ролей відіграє орел, якого особливо вшановували чернігівці як покровителя міста, а в давнину – племені [9, с. 47, 54].

Зображення грифона на давньоруських колтах і амулетах (змійовиках) пов'язували з функціями оберега. Декоративне трактування мотиву сприяло його доступності серед широких верств міського населення і поширенню в народну художню культуру руського середньовіччя. Пов'язані з грифоном архаїчні уявлення нерідко асоціювалися з вогнем [5, с. 28]. На фресках Софійського собору в Києві два грифони зображені обабіч солярного знаку, який можна вважати декоративною монограмою Христа – хризмою. У храмових розписках собору обабіч такої ідеограми зображені ангели.

Немає сумніву, що зображення грифонів було тісно пов'язане з княжим середовищем. Із середини XII ст. аналогічні приклади спостерігались і в давньому Галичі. Хоча окремі керамічні плитки з малюнками грифона знайшов ще у середині 30-х рр XX ст. Я. Пастернак, на цей феномен декоративного мистецтва княжого Галича вперше було звернуто увагу під час розкопок на території Галицько-Волинського князівства, які проводила у 1955–1959 рр. археологічна експедиція під орудою М. Каргера.

Дослідники М. Малевська і П. Раппопорт класифікували галицькі керамічні плитки, поділивши їх на два види і на 12 варіантів за характерними особливостями [12, с. 87-97].

Плитки із зображеннями грифонів автори публікації відносять до сьомого варіанта і до тератологічного типу. Як християнський символ грифон означає подвійну природу Христа – божественність (птаха) та людськість (тварина) й виступає стійким мотивом у романській і готичній архітектурній практиці [10, с. 131–133].

Адоруєчі грифони на шоломі князя Ярослава Всеволодовича, крім їх апотропеїчного значення, сприймалися ще й як символи влади чи шляхетності походження, аналогічно до зображень на коронах сасанідських царів чи на шоломі Александра Македонського, або ж на великокняжому вбранні (Володимир, Стара Рязань).

Як відомо, у Візантії мотив грифона перетворився на емблему імператорського чину. В зв'язку з цим стає зрозумілим, чому у володимиро-суздальській пластиці був популярний сюжет “Вознесіння Александра Македонського на небо”. На рельєфі Дмитріївського собору Александр Македонський тримає в руках фігури невеликих левів. Лев, як і барс, виступав геральдичною емблемою володимиро-суздальських князів. У грузинській пластиці XI–XII ст. відома композиція, в якій Александру надано позу Оранти, а леви немовби спільними зусиллями возносять його на небо. Отже, грифони, як і леви, у системі декору володимиро-

суздальської архітектури нерозривно пов'язані з ідеєю сильної княжої влади, що зумовило появу сюжету в різьбі “Вознесіння Александра Македонського” на фасадах трьох володимиро-суздальських церков.

За іконографічними особливостями Н. Кондаков відносив рельєфних грифонів з теренів Північної Русі до греко-болгарського типу [15, с. 31, 43–44]. Це справедливо лише в тому сенсі, що болгарські та візантійські грифони мають східні (азіатські) прообрази, з якими можуть бути зіставлені не тільки болгарські, а й деякі чеські та, можливо, грузинські зображення. Очевидно, можна говорити про грецько-болгарські взірці, на основі яких склався спільний для середньовічної Східної Європи тип грифона, хоча кожна зі східноєвропейських “грифологій” мала певні особливості.

Ранні володимиро-суздальські зображення цього персонажа (церква Покрова на Нерлі) рельєфніші, пластичніші, але й масивніші, приземленіші. Вони нагадують болгарського новозагорського грифона. Деякі грифони Дмитріївського собору близькі до галицьких і чеських зразків, що засвідчує багатий досвід та широкий художній кругозір майстрів, котрі працювали на володимиро-суздальських теренах. Коротконогі та плоскі грифони Дмитріївського собору із заокругленими на кінцях великих красивих крил не викликають аналогій, хоча трактування крил тяжіє до сасанідського типу. Самобутні риси цих грифонів особливо увиразнилися у різьбі Георгіївського собору. Еволюція образу в напрямку казковості й декоративізму характерна для зодчества як Володимиро-Суздальської Русі, так і Болгарії.

Зображення барса кількісно займає третє місце після лева і грифона. На рельєфах Дмитріївського собору зображень цієї тварини навіть більше, ніж грифонів. Цей образ з'явився в архітектурному декорі Чернігова у першій половині XII ст. Пов'язаний із княжою емблематикою, він, природно, знайшов сприятливий ґрунт в архітектурному декорі Володимиро-Суздальської Русі (на стінах Дмитріївського собору він зображений близько 100 разів) [4, с. 276].

Емблематична функція образу зумовила його сталу семантику, але за іконографічними ознаками зображення барсів різноманітні. Найвідповідніші геральдичним образам барси, які готуються до стрибка. Перший такий образ використаний у пластичному рельєфі церкви Св. Покрови на Нерлі, де два зооморфні рельєфні зображення подані в центрально-осьовій композиції. Кілька таких симетричних пар є в декорі Дмитріївського собору, але звірі тут статичніші. Геральдичний аспект образу барса очевидний у композиції на щиті Св. Георгія з Георгіївського собору Юрьєва-Польського, де проступає барсовидна голова.

Античний (точніше грецько-східний) кентавр – поширений у середньовічному мистецтві образ, який через його подвійну людино-звірину природу сприймали як символ одвічної боротьби добра і зла. В західноєвропейському (романському) мистецтві кентавр-стрілець у композиції з оленем, якого переслідує, символізував диявола.

Зодіакальний кентавр-стрілець був відомий ще в доеллінській культурі. Елліни вважали його вознесеним на небо мудрим кентавром Хіроном. У грецькому вазописі Хірона зображали переважно у вигляді бога природи або мисливця, тоді як образ мудрого кентавра відходив у світ хтонічного минулого а творчу уяву полонили кентаври, вороги лапіфів, що асоціювалися з ворогами греків – персами.

У візантійських мініатюрах – навпаки: Хірон часто поставав у вигляді стрільця з луком. Очевидно, візантійська імперія вплинула на популяризацію кентавра-стрільця в західноєвропейському середньовічному мистецтві. Саме такого персонажа, серед інших знаків Зодіаку та поза їх циклом, зображено на порталі собору в Шартрі, над входом до собору м. Манса (1097–1123 рр.), на капітелі Св. Женев'єви в Парижі (XII ст.), на порталах церкви Мадлен (XII ст.) і на багатьох інших архітектурних пам'ятках [3, с. 112].

В орнаментальній системі Давньої Русі образ кентавра з'явився вже у середині XII ст. на дерев'яній колонці з Новгорода. У XII ст. на Русі побутувало немало творів імпортного прикладного мистецтва із зображенням кентавра, як, наприклад, шашки [6]. Надалі образ кентавра набував дедалі фантастичніших рис, особливо в архітектурному декорі.

Образ дракона належить до найбільш всеохопних (у кількісному та значеннєвому сенсах) зображень у світовій культурі. Він відомий у мистецтві багатьох народів і пройшов

багато стадій розвитку – від хтонічних культів до архаїчного фольклору, аж доки не трансформувався у декоративний мотив. Із посиленням монотеїстичних тенденцій у світових релігіях образ змії-дракона з істоти, яка втілювала захист і покровительство, перетворився на образ ворожості й зла.

Однак у християнському мистецтві, поруч з апокаліптичним образом дракона і численними змієборчими сюжетами, продовжували жити архаїчніші політеїстичні його образи, пов'язані або з віджилими культами, або з фольклором, чи з національним епосом.

В іконографії китайських драконів незмінною залишалася верблюда голова з рогами оленя, іранські Сенмуври зображали із собачою головою, що мала специфічні особливості, дракони в тюрському мистецтві були подібними до алігатора. У скандинавській драконології, з її значною часткою вигаданості, образ дракона мав свої прикмети. Давньоруське мистецтво періоду “двоєвір'я” також сформувало своєрідну образність.

Популярність у давніх слов'ян міфу про дракона підтверджують новгородські легенди про змія Волхова, якому поклонялися новгородці, ототожнюючи його з Перуном. На одній із новгородських пластин XII–XIV ст., знайденій під час археологічних розкопок, перед драконом видніється солярний знак, що свідчить про язичницьке осмислення образу. В дракона собача голова, маленькі передні ноги і могутній зміїний тулуб. Як свідчать новгородські книжкові мініатюри, намагання наблизити голову дракона до собачої або вовчої було характерним саме для Русі. У спорідненій з давньоруською болгарській тератології такого трактування нема.

Аналогічний процес “натуралізації” дракона відбувався у чернігівській і володимиро-суздальській рельєфній різьбі. Вовчим головам драконів з Юрьєв-Польського передують образи на відомій капітелі Борисоглібського собору в Чернігові (XII ст.). Зображена тут істота нагадує не Смаргла, а казкового змія-вовка.

Своєріднішим мотивом середньовічного мистецтва був грифо-змії не із тваринним, а зі зміїним завершенням тулуба. При цьому його характеризувала тільки передня пара ніг, хвіст зазвичай зображали спірально заокругленим. Очевидно, цей образ мав античне походження, оскільки в давньогрецькому мистецтві фігурують образи коня-змії, а також антропоморфних богів зі зміїним завершенням тулуба. Але й можливо, що формуванню образу грифо-змія посприяло мистецтво Північного Причорномор'я, де траплялися подібні міфічні істоти. У візантійському мистецтві склався образ собако-птахо-змія, який відрізнявся від грифо-змія тільки виглядом голови. Обидва мотиви можна простежити в середньовічній західноєвропейській скульптурі, наприклад, над порталом собора в Менсі, на архівольті portalу Св. Петра в Ольні (1119–1135 рр.).

Витлумачити образ грифо-змія складно, оскільки зміїний тулуб не дає підстав для порівняння його зі символом зла, адже з образом змії не завжди пов'язували негативні уявлення. Змію вважали здебільшого символом очищення, добромудрості, розуму й безсмертя. У ролі охоронців-апотропоїв змії зображені у фасадній скульптурі, як, наприклад, у Вірменії. Аналогії можна відшукати і на Сході, де змії мають драконоподібний вигляд. Схожі образи (птахи-змії) простежуються також на декоративних полив'яних плитках Галича (XII ст.), джерелом інспірації яких могло слугувати романське мистецтво. Плитки із зображеннями птаха-змії належать до 3, 4, 5 і 6 варіантів другого типу галицьких плиток, відповідно до класифікації фахівців [10, с. 134]. Зображення сиріна-алконоста, як і грифона, було відоме майстрам київських колтів XI ст. У тематичній підсистемі архітектурного декору другої половини XII – початку XIII ст. це мотив використаний у різьбленні Дмитріївського собору Володимир та у рельєфному декорі Георгіївського собору Юр'єва-Польського.

У давньоруському мистецтві сирена, зображена з мечем і рибою, символізувала християнську думку. Можливо, що такому розумінню сирени сприяло ототожнення її з біблійним сирином або алконостом – райською птахою в короні. У випадку зображення сиріна й алконоста разом, що символізувало праведника, першого наділяли німбом. У формальному відношенні образ сиріна-алконоста мало відрізнявся, наприклад, від серафимів і херувимів, які поєднували в собі антропоморфні й пташині риси. До того ж християнська символіка вже давно узаконила зображення павичів, феніксів і пелікана як символів безсмертя, воскресіння і самого Христа. У народних уявленнях – це був казково-красивий “цар-птах”, який асоціювався з



радістю життя, і його зображали зазвичай обабіч Дерева Життя [8, с. 30–31, 70; табл. XXXIII – 1, XXXVII–10; LXIII–1].

Щодо зображення орла, то давньоруський архітектурний декор XI–XIII ст. демонструє одноголового птаха, хоча двохголовий орел трапляється у візантійській і болгарській кам'яній декоративній різьбі. Ранні зображення відомі в орнаментиці київських шиферних плит. Відтак птахи у геральдичній позі (у фас, із розпростертими крилами) використані як консолі в декорі церкви Покрови на Нерлі (південна апсида), а також у рельєфному декорі Дмитріївського собору, де вони подані у двох іпостасях: геральдичного орла та орла із твариною в кігтях.

Як бачимо, функція зооморфних мотивів в архітектурному декорі другої половини XII – початку XIII ст. була в основному супроводжувально-символічною. Супроводжуючи той чи інший центральний образ чи сюжет, зооморфні зображення підсилювали його значення конкретизували та розширювали його символіку.

Інтерпретування іконографічних та стилістичних особливостей пластичного декору давньоруських храмів (білокам'яна різьба фасадів, рельєфи шиферних плит і саркофагів, давньогалицькі керамічні плитки) вкотре підтвердило висновок провідних науковців стосовно взаємоіснування та взаємопроникнення язичницької і християнської ідеології в пластичному декорі досліджуваного періоду. Розглянуто саме ті художні тексти, які відповідали панівним соціально-політичним ідеям княжого середовища X–XII ст. Використання в них язичницьких образів, передусім тваринних, проте освячених авторитетом християнської церкви, зумовлене намаганням створити систему знаків-символів для утвердження сакральної природи княжої влади.

Космологічні концепції молоді християнської держави, втілені насамперед у конструктивно-декоративній схемі храмової споруди, базувалися значною мірою на стійкій, вивірній язичницькій ідеології з її тривкими знаками-символами, які в новій інтерпретації своєю іконографією та стилістикою засвідчили не лише сприйнятливості русичів до античної ідеї європейської цивілізації, а й до архаїчних культурних традицій Сходу.

Приналежність Русі до східнокультурної історичної зони, своєрідно трактувала зооморфна символіка, що зумовила появу таких образів, котрі не трапляються в західно-європейському мистецтві, як наприклад, сиріни в образі крилатих птице-дів. Деякі східні мотиви, що були інспіровані візантійськими взірцями, викликали у підсвідомості давньоруського населення появу архаїчних міфологічних персонажів та композиційних схем міфопоетичної доби, які, проте актуалізувались і ставали носіями нового змісту, що було важливо для державотворчих процесів того часу.

У подальшому дослідженні окресленої проблематики доцільно було б визначити коло первісних взірців, розглянутих у статті рельєфних зображень, з'ясувати візантійське посередництво у поширенні міфологічних сюжетів, рівень і характер галицько-візантійських культурних взаємин. Викладений у тексті статті матеріал надалі сприятиме виявленню чинників актуалізації міфотворення у сучасній культурі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств / М. В. Алпатов. – М. : Л.: Искусство, 1948. – Т. I. – 387 с.
2. Вагнер Г. К. Грифон во владимирско-суздальской фасадной скульптуре / Г. К. Вагнер // Советская археология. – 1962. – № 3. – С. 78–90.
3. Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси: Юрьев-Польский / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1964. – 184 с.
4. Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси: XII век. Владимир, Боголюбово / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1969. – 480 с.
5. Вагнер Г. К. О зооморфных изображениях на древнерусских хоросах / Г. К. Вагнер // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – 1960. – Вып. 81. – С. 26–30.
6. Даркевич В. П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.) / В. П. Даркевич // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е 1–57. – М. : Наука, 1966. – 112 с.

7. Каргер М. К. Древний Киев / М. К. Каргер. – М., Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – Т. 2. – 661 с.
8. Карзухина Г. Ф. Русские клады / Г. Ф. Карзухина. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1954. – 156 с.
9. Кондаков Н. П. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры / Н. П. Кондаков. – Прага, 1929. – 464 с.
10. Кравич Д. Українське мистецтво: Навч. Посібник.: у 3 част. / Д. П. Кравич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Львів : Світ, 2004. – 268 с. +80 вкл. іл.
11. Макаренко М. Скульптура і різьбярство Київської Русі перед монгольських часів / М. О. Макаренко // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва. – К., 1930. – Вип. 1. – С. 58–92.
12. Малевская М. В. Декоративне керамические плитки древнего Галича / М. В. Малевская, П. А. Раппопорт // Slovenska Archeologia. – Bratislava, 1978. – XXVI – 1. – S. 87–97.
13. Монгайт А. Л. Старая Рязань / А. Л. Монгайт // Материалы и исследования по археологии СССР. – Вып. 49. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – 228 с. : ил.; 4 л. ил.
14. Рыбаков Б. А. Древности Чернигова / Б. А. Рыбаков. // Материалы и исследования по археологии СССР. – М. : Изд-во АН СССР, 1949. – № 11. – С. 7–93.
15. Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства, издаваемые графом И Толстым и Н. Кондаковым. [В 6 вып.]. – Вып. 6. СПб. : Тип. Мин. путей сообщ., 1899. – 186 с. : ил.

#### REFERENCES

1. Alpatov, M. V. (1948). *Vseobschaya istoriya iskusstv* [General Art History], (Vol. 1). Moscow; Leningrad, Iskusstvo. (in Russian).
2. Vagner, G. K. (1962). Griffin in Vladimir-Suzdal Facade Sculpture, *Sovetskaya arkheologiya* [Soviet Archeology], no. 3, pp. 78–90. (in Russian).
3. Vagner, G. K. (1964). *Skulptura Vladimiro-Suzdalskoy Rusi: Yuriev-Polskiy* [Sculpture of Vladimir-Suzdal Rus: Yuryev-Polsky], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
4. Vagner, G. K. (1969). *Skulptura Drevney Rusi: XII vek. Vladimir, Bogolyubovo* [Sculpture of Ancient Rus: 12<sup>th</sup> Century. Vladimir, Bogolyubovo], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
5. Vagner, G. K. (1960). About Zoomorphic Images on Ruthenian Coronas Lucis, *Kratkie soobshcheniya Instituta arkheologii AN SSSR* [Brief Communications of the Institute of Archeology of the USSR Academy of Sciences], Iss. 81, pp. 26–30. (in Russian).
6. Darkevich, V. P. (1966). Works of Western Artistic Handicraft in Eastern Europe (10<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Centuries), *Arkheologiya SSSR. Svod arkheologicheskikh istochnikov* [Archeology of the USSR. Corpus of Archaeological Sources] (E 1–57), Moscow, Nauka. (in Russian).
7. Karger, M. K. (1961). *Drevniy Kiev* [Ancient Kyiv], Vol. 2, Moscow, Leningrad, Izdatelstvo AN SSSR. (in Russian).
8. Korzukhina, G. F. (1954). *Russkie klady* [Russian Treasures], Moscow; Leningrad, Izdatelstvo AN SSSR. (in Russian).
9. Kondakov, N. P. (1929). *Ocherki i zametki po istorii srednevekovogo iskusstva i kulturyi* [Essays and Notes on the History of Medieval Art and Culture], Prague. (in Russian).
10. Kravych, D. et al. (2004). *Ukrainske mystetstvo* [Ukrainian Art]: Study Guide in 3 parts, Lviv, Svit. (in Ukrainian).
11. Makarenko, M. (1930). Sculpture and Carving of Kyivan Rus in Pre-Mongolian Period, *Kyivski zbirnyky istorii y arkheolohii, pobutu i mystetstva* [Kyiv Albums on History and Archeology, Daily Life and Art], Iss. 1, pp. 58–92. (in Ukrainian).
12. Malevskaya, M. V., Rappoport, P. A. (1978). Decorative Ceramic Tiles of Ancient Halych, *Slovenska Archeologia* [Slovenian Archeology], Bratislava, XXVI – 1, pp. 87–97. (in Russian).
13. Mongayt, A. L. (1955). Old Ryazan, *Materialy i issledovaniya po arkheologii SSSR* [Reports and Studies on Archeology of the USSR], Vol. 49, Moscow, Izdatelstvo AN SSSR. (in Russian).
14. Rybakov, B. A. (1949). Antiquities of Chernihiv, *Materialy i issledovaniya po arkheologii SSSR* [Reports and Studies on Archeology of the USSR], Vol. 11, Moscow, Izdatelstvo AN SSSR, pp. 7–93. (in Russian).

15. Tolstoy, I. and Kondakov, N. (1899). *Russkie drevnosti v pamyatnikah iskusstva* [Russian Antiquities in Art Monuments], published by Count I. Tolstoy and N. Kondakov, no. 6, St. Petersburg, Printing house of the Traffic Ministry. (in Russian).

УДК 130.2:572.026:37

ORCID iD 0000-0002-2885-138X

Людмила Кондрацька

**ХУДОЖНИЙ МЕТАМОДЕРНІЗМ:  
ВІД ЕКСПАНСІЇ МЕРТВОГО – ДО ДИХАННЯ ЖИВОГО**

*У статті обґрунтовано перспективи метамодерністичного мистецтва як антиномічного співбуття в єдиному творчому процесі інтуїтивного чуття Краси і енергійного поривання Розуму, індивідуального духу свободи і колективної логіки. На прикладі епістемологічного аналізу жанрових різновидів відповідної артпрактики (живопису Адама Міллера, Мітча Гріффіта, Кея Доначі, колажів Девіда Торпа, інсталяцій Баса Яна Адера, фільмів Мішеля Гондрі, Уеса Андерсена, Спайка Джонса, постінтернет-музики у жанрі микстейл і терідж) концептуально узагальнено антропологічну та естетичну парадигми метамодернізму і стратегій (метарефлексивності, перформатизму, осциляції, конструктивного пастишу; нормкору, антропоморфізації; meta-cute) формування належної компетентності його адресанта.*

**Ключові слова:** *акції постмодернізму, арт-практика метамодернізму, перформаційний поворот, синкретична естетика, стратегії “подвійного кадрування”.*

Людмила Кондрацкая

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАМОДЕРНИЗМ:  
ОТ ЭКСПАНСИИ МЕРТВОГО – К ДЫХАНИЮ ЖИВОГО**

*В статье обосновано перспективы метамодернистичного искусства как антиномичного сосуществования в едином творческом процессе интуитивного чувства Красоты и энергичного стремления Разума, индивидуального духа свободы и коллективной логики. На примере эпистемологического анализа жанровых разновидностей соответствующей артпрактики (живописи Адама Миллера, Митча Гриффита, Кея Доначи, коллажей Дэвида Торпа, инсталляций Баса Яна Адера, фильмов Мишеля Гондри, Уеса Андерсена, Спайка Джонса, постинтернет-музыки в жанре микстейл и теридж) осуществлено концептуальное обобщение антропологической и эстетической парадигмы метамодернизма и стратегий (метарефлексивности, перформатизма, осциляции, конструктивного пастиша; нормкора, антропоморфизации; meta-cute) формирования надлежащей компетентности его адресанта.*

**Ключевые слова:** *акции постмодернизма, арт-практика метамодернизма, перформационный поворот, синкретическая эстетика, стратегии “двойного кадрования”.*

Liudmyla Kondratska

**ARTISTIC METAMODERNISM:  
FROM EXPANSION OF THE DEAD – BEFORE THE SPIRIT OF THE LIVING**

*Metamodernism is a term that has gained traction in recent years as a means of articulating developments in contemporary culture, which, it is argued (and our generation appears to intuitively*