



УДК 7.011:7.033.21(4)

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1420>

ЗОБРАЖЕННЯ ЄВАНГЕЛИСТІВ НА ПАНДАТИВАХ КУПОЛЬНИХ ЦЕРКОВ: ПРОСТОРОВІ АСПЕКТИ СИМВОЛІКИ ХРАМУ

Оксана ГЕРІЙ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8383-227X>

кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
Інститут народознавства НАН України,
відділ мистецтвознавства,
проспект Свободи, 15, 79000, м. Львів, Україна
e-mail: oheriy@ukr.net

З часу побудови Святої Софії в Константинополі купол став центральним композиційним та смисловим елементом візантійської церковної архітектури, а його підтримуючими елементами у більшості церков стали вигнуті трикутні пандативи. У храмі, як іконі космосу, функція та розташування пандативів між ярусом землі та верхнім ярусом склепінь (між землею та небом) осмислювались символічно, тому їм стали полем для розміщення зображень чотирьох євангелістів. Метою цієї статті є дослідження існуючих в монументальному мистецтві України варіантів послідовності розташування євангелістів у підкупольному просторі. Метод зіставлення функції і розташування архітектурних елементів із семантикою образів євангелістів допомагає глибше розкрити смислову характеристику системи монументального розпису церкви. У результаті вивчення особливих аспектів семантики, пов'язаних із символічним об'єднанням євангелістів з образами живих істот з Одкровення (лева, теляти, людини та орла), виокремлено дві основні ідеї, які вносили зображення на пандативах у систему розпису храму: «астрономічну» або «благівісну». Висновки акцентують важливе значення послідовності розташування зображень євангелістів у просторі храму.

Ключові слова: чотири символи євангелістів, апокаліптичні істоти, видіння Єзекиїла, зодіакальне коло, мозаїки Равени, система розпису храму.

Oksana HERII

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8383-227X>

Ph.D in Art Studies,

Senior Researcher at the Art Studies Department,
The Institute of Ethnology of the National Academy
of Sciences of Ukraine.

15 Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine.

e-mail: oheriy@ukr.net

IMAGES OF EVANGELISTS ON THE PENDENTIVES IN THE DOMED CHURCHES: SPATIAL ASPECTS OF THE TEMPLE SYMBOLISM

Abstract. Introduction. Since the construction of the Hagia Sophia in Constantinople the dome became the central compositional and semantic element of the Byzantine church architecture. The dome in most churches is carried on four spherical triangular pendentives. The pendentives are the corners of the square base of the dome, which curve upwards into the dome to support it. Theirs function and theirs location between the tier of the earth and the upper tier of the vaults (between the earth and the sky) gave them the symbolic meaning.

Problem statement. Since the formation of the Byzantine temple painting system in the post-iconoclastic period the images of four Evangelists were depicted on four pendentives. Many researchers have mentioned the Evangelists representation on the pendentives, but they did not pay attention to the sequence of the placement of these portraits. Almost all decorators of the domed churches in Ukraine at the end of 19th — beginning of 20th century followed the rule for placing the portraits of Evangelists on the pendentives, but they did not use one sequence. Our research and systematization of the wall painting examples in the domed churches in Ukraine revealed at least three basic orders of the Evangelists depiction under the dome. So the purpose of this article is to answer the question: why were there the three basic orders and how did differ their meaning?

Methods. The answer is sought through a comparison of the symbolic meaning of architectural elements, their function and their location with the semantics of Evangelists images.

Results. Associated with the Evangelists images of living creatures from Revelation (the lion, the calf, the man and the eagle) added important additional information to the understanding of the arrangement of the paintings in the temple interior. The research begins with the first survived Christian buildings — the Catacombs of Rome, where two lines of symbolization of the angles of the vault are noted: «astronomical» and «blessed». When the focus was on images of the living creatures (mosaics of the Ravenna churches), astronomical symbolism prevailed and embodied in a specific circular sequence. When the authority of the authors of the New Testament grew, the order of the Evangelists images was equal to the order of four books in the Gospel.

Conclusions. The historically formed symbolic meaning of the Evangelists images location order allowed artists to choose the desired semantic shade to more accurately express the main idea of temple decoration.

Keywords: four symbols of the Evangelists, living creatures from Revelation, Ezekiel's vision, circle of the zodiac, Ravenna mosaics, temple painting system.

Вступ. Сакральні споруди, окрім утилітарного й естетичного, наділені також символічним значенням, тож їхні форми й конструктивні елементи не лише моделюють простір і захищають від несприятливих чинників зовнішнього середовища, а й спонукають до асоціативного мислення, проведення паралелей між видимими формами і мисленими чи пізнаними законами макро- і мікrokосмосу. В таких умовах купол, який розгортається над головами вірників, цілком природно асоціюється з Небом, ідеальним вишнім світом, відмінним від земної матеріальної реальності. Цей контраст посилює запроваджена ще в ранньовізантійський період (IV—VII ст.) тенденція встановлення купола над квадратним у плані простором на відміну від традицій будівництва Римської імперії, коли куполом здебільшого накривали циліндричний чи восьмигранний об'єм. Квадрат підкупольного простору з раціонально вимірними розмірами якнайкраще відповідав призначенню символізувати видиму й пізнавану землю, місце перебування живих. Однак вимурувати купол над кубічним об'ємом — технічно важче завдання, ніж оперти його на кільце опорних стін. Для переходу від підкупольного квадрата до півсфери накриття у візантійській архітектурі використовували допоміжні конструктивні елементи: або тропи, або вітрила (пандативи). Вже з перших мурованих храмів Київської Русі в Україні стала переважати система розміщення купола на пандативах, яка забезпечувала не лише надійне накриття центрального простору, а й давала змогу піднести купол на підпружних арках вгору й створити враження його наче б невагомості. Підтримуюча будівельно-конструктивна роль вітрил у храмі як «іконі космосу» отримувала певне символічне навантаження: не просто опори, які тримають «Небо», а елементи, які одночасно належать світу небесному (коло) і світу земному (квадрат), тобто медіатори (посередники) цих двох світів. Така смислова конотація функцій пандативів не залишилась непоміченою для розробників та виконавців системи оздоблення християнського купольного храму. Відомо, що у Візантії післяіконоборчого періоду (з IX ст.) утвердилася схема розміщення стінописних зображень, виразно розділена на ерархічні рівні: від зеніту чаші купола, де панує Христос-Вседержитель в оточенні ангелів, через Богородицю — уособлення Церкви — й сонм апостолів, пророків, святи-

лів, мучеників і праведників, до підлоги, на якій стоять звичайні християни.

Опрацювання питання в літературі. Про цю систему писали як сучасники її формування (патріарх Фотій, 820—896), так і численні дослідники візантійського мистецтва Г. Міле [1, с. 203—204], А. Грабар [2, с. 234—241], О. Демус [3, с. 26], В. Лазарев [4, с. 62—63, 213], Г. Логвин [5, с. 25—26], Т. Метьюз [6, с. 7—14] та багато інших. Усі вони констатували, що на чотирьох вітрилах під головним куполом зображували чотирьох євангелістів, авторів канонічного Четвероевангелія. Деякі додавали, що таке розміщення доводить органічний зв'язок живопису з архітектурою храму, адже євангелістів вважали «стовпами євангельського вчення», і пандативи, що безпосередньо переходять у підкупольні стовпи, наочно виявляли значення художніх образів [7, с. 258]. В. Лазарев також підкреслював, що після іконоборства у Візантії зображення євангелістів на пандативах витіснили попередні вміщені там образи херувимів, і заміна ця відбувалась тому, що раніше був звичай зображувати на цих місцях символи євангелістів (апокаліптичних істот: лева, бика, людину й орла) [4, с. 63, 213]. Отож у працях численних дослідників розкрито символічне й догматичне значення зображень на пандативах, однак значно менше уваги приділено питанню, як зорієнтоване відносно вітваря чи сторін світу розміщення постатей євангелістів у підкупольному просторі.

Поміж тим, навіть на прикладі церковного мистецтва України кінця XIX — першої третини XX ст. видно, що існує кілька схем розміщення: на пандативах обабіч вітварної апсиди ліворуч від молільника, зверненого обличчям до престолу, намальовано Матвія, а праворуч — Йоана (церкви в с. Надітичі, с. Вербляни, с. Надрічне та ін.), або рівно навпаки: ліворуч — Йоана, а праворуч — Матвія (м. Великі Мости, с. Завадів тощо); а ще накладаються варіанти, що рухаючись по колу, отримуємо послідовність, збіваючу з порядком Четвероевангелії (Матвій — Марко — Лука — Йоан), або інакше (Матвій — Лука — Марко — Йоан), або ж обабіч вітваря бачимо зображення Матвія і Марка (сmt Східниця, с. Зарваниця) тощо.

Метою статті є виявлення кількох історично закріплених схем просторового розміщення зображень євангелістів і їхніх символів у розписах схід-

Таблиця 1. Зіставлення апокаліптичних істот із авторами Євангелій

	Іриней Ліонський (II ст.)	Іполіт Римський (III ст.) й Августин (IV ст.)	Єпіфаній і св. Єронім (IV ст.)	Псевдо-Атанасій (IV ст.)
Людина	Матвій	Марко	Матвій	Матвій
Віл	Лука	Лука	Лука	Марко
Лев	Йоан	Матвій	Марко	Лука
Орел	Марко	Йоан	Йоан	Йоан

Таблиця складена з використанням даних з книг Р.С. Нельсона [8, с. 6—8, 18, 24—29], Г. Хеллемо [9], А. Подосинова [10, с. 11—13], Ф. Шафа [11, с. 391—392], С. Гукової [12, с. 257—259].

нохристиянських храмів і пояснення їх семантичних особливостей. *Предметом дослідження є закономірність формування послідовності розміщення зображень чотирьох євангелістів, а об'єктом* — збережені до сьогодні зразки розписів підкупольного простору християнських храмів, які можуть продемонструвати історію виникнення різних варіантів розташування євангелістів. Відтак, хоч питання про розміщення в просторі зображень авторів книг Нового Завіту сформульовані на базі зібраних в експедиціях по теренах Західної України матеріалів, однак часові й географічні межі дослідження задля виявлення генези та знаходження пояснення явища повинні бути розширені до ранньохристиянського періоду із залученням пам'яток Рима, Равени, Греції.

У час, коли в Україні будують й розписують велику кількість церков, питання християнської іконографії, зокрема її просторового аспекту прочитання, є актуальними і мають практичне значення. Розташування зображень у просторі — один з важливих виражальних засобів візуального мистецтва, тож виявлення закономірностей розміщення євангелістів на пандативах допомагає глибше розкрити закодовані у церковному декорі смисли, тобто має теоретичне значення.

Основна частина. На перший погляд здається, що послідовність розташування зображень євангелістів на пандативах не несе особливого смислу. Якщо їх розміщення по колу (не залежно, за чи проти годинникової стрілки) відповідає послідовності в канонічній Четвероевангелії, то все правильно, якщо ні, то це, мабуть, помилка художників через неувважність. Можливо, така відповідь була б вичерпною, якби не розширена зображеннями апокаліптичних

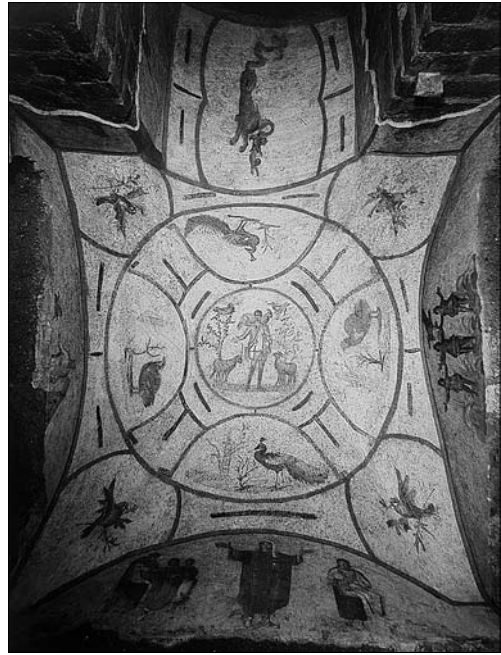
тварин семантика євангелістів. У системі християнської символіки, яку сприйняла Україна від Візантії в X ст., євангеліста Матвія зображали з символом людини (ангела), Марка — лева, Луки — вола (бика), Йоана — орла, тобто характеристика кожної з чотирьох канонічних Євангелій була вияскравлена з допомогою зіставлення з одним з чотирьох ликів херувимів, явлених у видінні Господа старозавітному пророкові Єзекиїлові (Єз. 1:5—24), або, радше, одній з тварин, яких бачив апостол Йоан Богослов у своїй апокаліптичній візії Божого Престолу (Об. 4:6—8).

Паралель між Євангелієм Матвія і образом людини, Євангелієм Марка і левом, Євангелієм Луки і образом вола, а Євангелієм Йоана і орлом усталилася в християнському мистецтві не відразу. Впродовж II—IV ст. богослови пропонували різні системи символізації Євангелій (табл. 1), знаходячи для кожної переконливі аргументи.

Так, один з перших ініціаторів символічного паралелізму Євангелій і тетраморфа Іриней Ліонський (II ст.) пояснював, що лев характеризує панування [Бога Ісуса Христа], бик означає священство, людина ясно зображує його воплощення, орел — дар Духа, що носить над Церквою [13]. За центральною ідеєю він пов'язав Євангеліє від Йоана з левом, Луки — з волом, Матвія — з людиною, а Марка — з орлом. Натомість теолог і перекладач Біблії латинською мовою Єронім Стридонський (IV ст.) звернув увагу на початок кожного з чотирьох канонічних Євангелій, а тому поєднав слова Матвія про людський родовід Христа з людиною, розповідь Марка про Предтечу як того, хто кличе в пустелі, — з левом, згадку Луки про жертву

Захарії — з жертвним волем, а піднесений до висот Духа зачин Йоана про предвічність Слова — з орлом. Були й інші послідовності інших авторів, кожна з них мала своє коло прихильників. Історію становлення цієї символіки добре виклали у своїх працях дослідники Ф. Шафф [11], У. Нільген [14], М. Вернер [15, с. 9—17] та ін. Історично закріпилась система Єроніма Стридонського, яку повторив у своїх «Бесідах на пророка Єзекиїла» папа Григорій Великий (Двоєслов, 540—604) [16, с. 75], і з того часу як у латинській, так і в грецькій Церкві переважно вважали символом Матвія людину, Марка — лева, Луки — вола, Йоана — орла [17]. Хоча на основі аналізу прологів до грецьких Євангелій X—XI ст. Р.С. Нельсон показує, що навіть у той час ще існувало дві системи пов'язання символічних істот з євангелістами: система Іринія Ліонського та система Єроніма Стридонського [8, с. 17, 24—29].

Ключем символічного паралелізму між старозавітним тетраморфом і Четвероєвангелієм була ідея, що пророкові Єзекиїлу у видінні чотириликх херувимів, які несуть трон Господа, було провіщено поширення Христового вчення з допомогою чотирьох різних у деталях, але єдиних в істині Євангелій. Важливо, що в наведенні пояснень богослови звертались до категорій простору і часу. Так, Іриней Ліонський вбачав у появі чотирьох Євангелій свідчення поширення християнства в просторі: «Не можливо, щоб Євангелій було більше, чи менше, ніж є. Бо як є чотири сторони світу, в якому ми живемо, і чотири головних вітри, і оскільки Церква розсіяна по всій землі, а стовпом і утвердженням Церкви є Євангелія і Дух життя, то належить їй мати чотири стовпи» [13]. Іполіт Римський ще виразніше підкреслює, що натхненне Богом Євангеліє виповнює всі чотири сторони світу, узгоджує небесний і земний порядок, як і інші теологи, він повчає, що Христова діяльність на землі знаходить паралелі в небесному порядку [9, с. 59—60]. А порядок означає не лише мудрість одномоментного просторового розташування, але й мудрість послідовної з'яви певних об'єктів чи подій. Тому в книзі папи Григорія Великого наголошено, окрім просторової, ще й на часовій інтерпретації символіки чотирьох істот: Христос родився, як людина, помер, як жертвний бик, воскрес левом, вознісся орлом [16, с. 74—76].



Іл. 1. Розпис стелі кубікули Велаціо катакомб Присцили в Римі. Бл. 280 р. (Світлина з книги Nicolai, V.F., Bisconti, F., & Mazzoleni, D. *The Christian Catacombs of Rome*. Regensburg: Schnell und Steiner, 2002. Р. 97)

Оскільки поширення євангельського просвітлення теологи пояснювали в просторово-часових категоріях, то немає несподіванки в тому, що в просторовій структурі центричного храму, яка рівновіддалено розширюється від центру й послідовно в часі прочитується рухом по колу, надані пандативами чотири зображальних поля посіли євангелісти. Адже символічні конотації, подібні до тих, що пов'язували християнські мислителі з євангелістами, були надані кутам стель квадратних у плані сакральних споруд ранніх християн ще до поширення купольних конструкцій церков. Для прикладу розглянемо схему декорування стелі кількох кубікул ранньохристиянських поховань у катакомбах Рима.

У кубікулі Велаціо катакомб Присцили (280 р.) в центрі стелі виділено коло із зображенням Доброго Пастиря, ззовні нього на певній відстані прокреслено ще одне коло, наче основа купола, а по кутах (на уявних пандативах) намальовано по пташці із зеленою гілочкою в дзьобі (Іл. 1). Дослідники одностайні у думці, що зображення пташки (голуба) з оливковою галузкою — скорочена ілюстрація важливого моменту біблійної історії Ноя, який чекав вістки закінчення Всесвітнього потопу (Бут. 8:11) [18, с. 24—25]. Отже, в III ст. на площинах, які наче підтримують намальований купол, зображено пташку-



Іл. 2. Декор склепіння кубікули Сезонів катакомб Петра і Марцеліна у Римі. Бл. 260 р. (Світлина з: <https://www.wga.hu>)

благовісника, що ж дивного, що таке саме місце вже на реальних пандативах займуть кількома століттями пізніше благовісники значно важливіші — автори книг Нового Завіту? Це перша лінія формування символіки пандативів, започаткована в ранньохристиянський час, назвемо її «благовісною».

Водночас розвивали декоратори й іншу лінію, яку логічно назвати «астрономічною». У кубікулі Сезонів катакомб Петра і Марцеліна у Римі (260 р.) злегка увігнута, видовбана в скелі стеля також по центру декорована зображенням Доброго Пастиря, довкола нього у межах ширшого кола, наче в чаші купола, намальовано історію пророка Йони й чотири постаті-оранти, а по кутах — протими сезонів, тобто запозичені з язичницького античного декоративного мистецтва алегоричні зображення людської голови із вінком, зілля та плоди якого вказують на одну з чотирьох пір року (Іл. 2). Це надає композиції на стелі важливого наголосу — часового (астрономічного) символізму. Натяк на сезони мав підкреслити, що поза божественним колом у центрі, яке знаменує трансцендентність Неба, зображено тваринний світ, підпорядкований земним законам циклічності. У розписах християнських кубікул алегорії сезонів у чотирьох кутах просторової структури не були рідкістю (див. секцію Мільтіада в катакомбах Каїста, Грецьку капелу в катакомбах Присцили тощо), що засвідчує прийняття християнами античної тенденції до паралельного символічного накладання часового четвертинного циклу на просторовий хрест сторін світу.

Більшість науковців однак бачать передовсім просторову символіку фігур у кутах склепінь [9, с. 56].

Так, демонструючи на матеріалі ранньохристиянського мистецтва те, як зображення ангелів стали спадкоємцями форм і частково змісту пізньоантичних алегорій пір року, американська дослідниця Г. Пірс наголошує на набутті ними нового значення — показ панування Христа над усією землею [19, с. 28—30]. За такого статично-константного підходу втрачається важливий часовий нюанс, затінюється значення послідовності охоплення простору, що тонко відчували давні теологи, а тому їх метафори більш виразні, бо коли бл. Августин називає Четвероєвангеліє «квадригою Господа, на якій він об'їжджає весь світ» [11, с. 392], то дає комплексну просторово-часову характеристику християнського космосу.

Пишучи про символи євангелістів, дослідники виділяють також тему прослави Бога, яка звучить і в описі видіння Єзекиїла, а ще виразніше — в Об'явленні Йоана Богослова, де сказано, що живі істоти довкола господнього Престола співають «Свят, свят, свят...» (Об. 4:8). Розміщення апокаліптичних тварин на діагональних осях у місцях переходу стін у склепіння, — підкреслює Д. Кінней, — якраз такий художній прийом, який допомагає включити відвідувача храму в містерію радісної прослави Бога [20, с. 206—207]. Однак, як вважає Г. Хеллемо, акцент на прославі Господа в Об'явленні затирає космічне значення тетраморфа, виражене у згадці Єзекиїла, що херувими тримають склепіння Неба (Єз. 1:22) [9, с. 56—57]. Проте уважне спостереження за порядком розміщення апокаліптичних істот у просторі храму спростовує цю тезу.

Декоратори склепінь чи конх ранньовізантійських храмів намагались візуалізувати уявлення про майбутнє досконале Царство Боже. У черпанні образів і сюжетів вони опиралися, звісно ж, на священні тексти. Так, майже дослівною ілюстрацією опису Престолу Господа в Об'явленні є мозаїчний декор купольного склепіння каплиці Лаврентія при церкві Санта Кроче у Равені (більше відомої як мавзолей Гали Платидії) (Іл. 3). Йоан Богослов (Об. 4:6—8) описує видіння, що довкола Престолу кружляють диковинні істоти — «четверо тварин, повні очей спереду й ззаду. І перша тварина подібна до лева, а друга тварина подібна до теляти, а третя тварина мала лице, як людина, а четверта тварина подібна до орла, що летить». Абсолютно відповідно до його слів по

центру купола каплиці Престол позначено великим золотим хрестом, а на вітрилах мозаїкою викладено протоми крилатих, як і в описі Йоана, лева, тельця, людини і орла. Зображено їх у цій саме послідовності, що й в Об'явленні, якщо переміщувати погляд по склепінні проти годинникової стрілки, починаючи від основи хреста, на яку руками вказують верховні апостоли Петро і Павло.

Цікаво, що основа цього золотого хреста орієнтована строго на схід (тобто хрест з'являється на сході), що в цій споруді не збігається з місцем вітваря на півдні, у стороні, протилежній північному входу до святині. Неканонічне розміщення вітваря каплиці було продиктоване загальною композицією храмового комплексу, адже вітварем на схід будували базиліку Санта Кроче, а каплиця Лаврентія як бічна південна прибудова до її нартексу мусила бути розвернена протилежною від входу стіною на південь. І саме на цій стіні зобразили патрона споруди — св. диякона Лаврентія. Зате «Небові» жодне земне розпланування комплексу перешкоджати не повинне, тому хрест на склепінні «виростає» правильно, на сході, відповідно до напрямку, з якого з'явиться Сонце Правди, прихід Сина Людського (Мт. 24:27). Цей напрямок очікуваного Другого Пришестя акцентують всі вісім апостолів, зображених у підкупольному світловому четверику. Семіро з них, починаючи із розташованого над входом на півночі, правою рукою вказують рух по колу аж до св. ап. Петра на східній стіні, який правою рукою вже вказує вгору — на основу золотого хреста. Згідно з традицією ораторського мистецтва Римської імперії жестикулювати можна лише правою рукою, тому для того, щоб св. ап. Павло, розташований з протилежної сторони хреста, зміг вказати на нього, художникам довелося його постать розвернути в три чверті. Отже, акцентований жестами апостолів, зображений на тлі зоряного неба золотий хрест, який з'являється на сході — це хрест апокаліптичний, символ Другого приходу Христа, престол Його прийдешнього Царства. Тож логічно, що довкола нього, на межі між зоряним Небом і колом святих апостолів кружляють чотири істоти, ізоморфні тим, які Йоан в Об'явленні бачив між престолом Агнця і сонмом святих (Об. 4:4,9).

Чотири істоти розміщено так, що над св. ап. Петром зображено лева, а над св. ап. Павлом — орла,

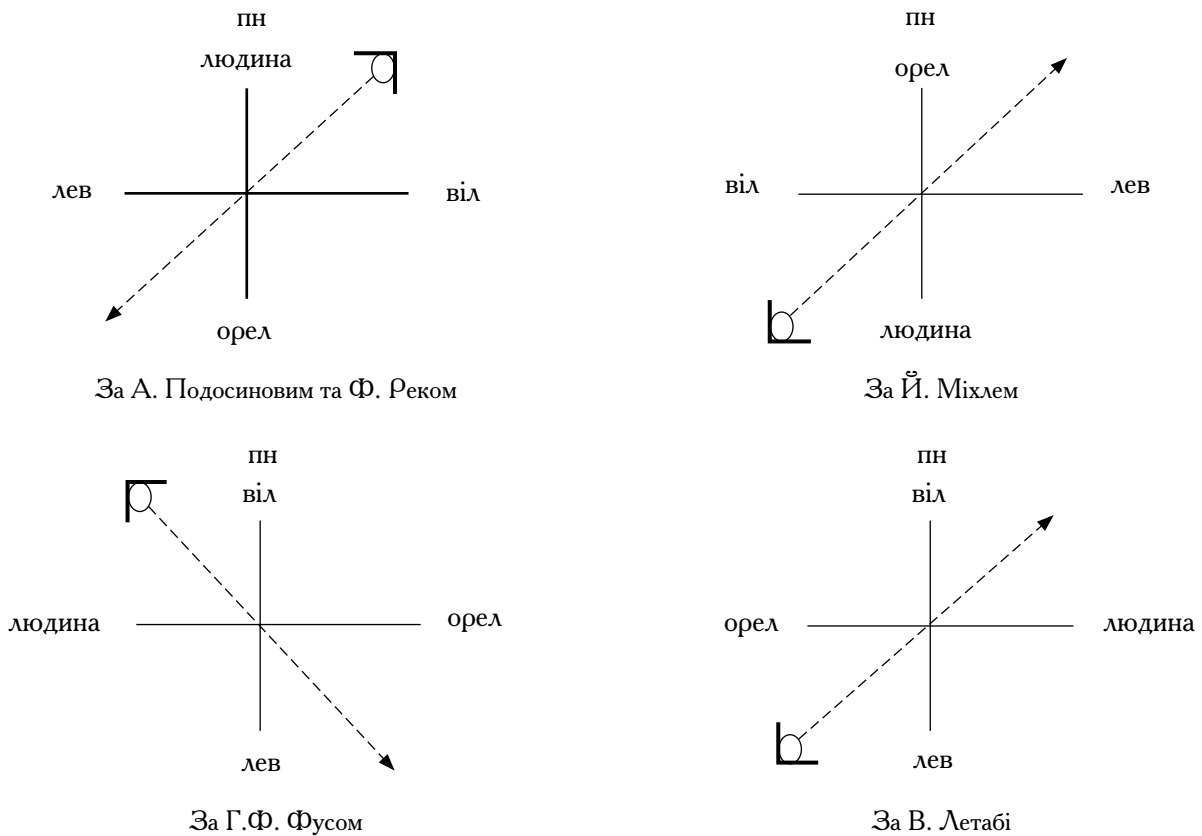


Іл. 3. Мозаїка купольного склепіння каплиці св. Лаврентія при церкві Санта Кроче у Равені. Бл. 450 р. (Світлина з <https://commons.wikimedia.org>)

що можна розглядати як певні символічні підсилення ролі й значення в історії Церкви цих верховних апостолів. Однак прочитання послідовності зображення тварин на пандативах за напрямком, який вказують апостоли своїми правицями: орел — людина — бик — лев надає додаткові смислові конотації. Він прямо протилежний послідовності, названій Йоаном Богословом, але збігається з послідовністю взаємно віддалених на 90° точок річного циклу Сонця в зодіакальному колі, якщо прийняти гіпотезу вченого Р. Геннінга, що людину з баченого Йоаном тетраморфа слід ототожнити з водолієм, а орла — зі скорпіоном [21]. Не всі дослідники погоджуються з тотожністю орла скорпіонові [22, с. 26], однак залишати поза увагою особливу послідовність тварин у видінні Йоана не варто. Адже вона абсолютно відмінна від послідовності ликів тетраморфа у видінні Єзекиїла. Цей старозавітний пророк описував: «Обличчя людини та обличчя лева мали вони четверо з правиці, а обличчя вола мали вони четверо з лівиці, і обличчя орла мали вони четверо» (Єз. 1:10). Багато дослідників намагались просторово осмислити цю інформацію, позиціонуючи правицю то від глядача, то від самої істоти, змінюючи відносно сторін світу напрямок спостереження з'яви. У табл. 2 показано чотири варіанти зіставлення ликів єзекиїлового тетраморфа зі сторонами світу, які вивів російський дослідник А. Подосинов на основі опрацювання книг Ф. Река, Й. Міхля, Г.Ф. Фуса, В. Ле-табі [10, с. 89—104].

На основі зіставлення тетраморфа з пануючими в передньоазійському регіоні в I тис. до н. е. персоніфікаціями сторін світу А. Подосинов виділяє варі-

Табл. 2. Варіанти орієнтації ликів тетраморфа за сторонами світу



Для наочності показано напрямок спостереження, за яким лики розділяються на праві та ліві

ант, де лев уособлює захід, віл — схід, людина — північ, а орел — південь [10, с. 88—93]. Зауважмо: будь-яке колове прочитання тетраморфа видіння Єзекиїла не повторює послідовність істот з апокаліптичної візії Йоана, бо у Єзекиїла по один бік поставлено якраз діагональних істот Йоана.

У деяких пам'ятках монументального мистецтва ранньохристиянські художники розташовували чотирьох апокаліптичних тварин за схемою Єзекиїла, наприклад у мозаїці конхи церкви Санта Пуденціана в Римі (поч. V ст.) людина і лев зображені по праву руку від Христа, а віл і орел — по ліву. Аналогічно розміщено тетраморф на склепінні каплиці Сан Вітторе в Мілані (після 397 р.): людина і лев розташовані обіч правої, благословляючої, руки Христа, віл і орел — ліворуч. Ця послідовність достеменно ілюструє слова пророка, але відрізняється від усіх схем, наведених А. Подосиновим та іншими дослідниками передньоазійської культури I тис. до н. е., бо тут на одній діагоналі не людина і орел, як у дослідників, а людина і віл, відповідно на перпендикуляр-

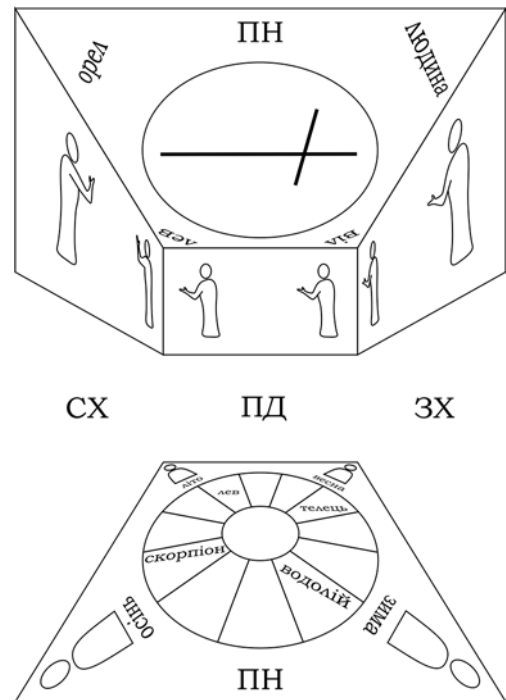
ній діагоналі не лев і віл, а лев і орел. Але і ця схема зовсім не зіставна з послідовністю Йоана Богослова, яка на діагоналях розташовує тих істот, що в Єзекиїла по одну сторону: людину і лева.

Просторова орієнтація послідовності істот з видіння Йоана у каплиці св. Лаврентія в Равенні візуально допомагає зрозуміти ще один відтінок смислу тетраморфа. Адже північну стіну каплиці фланкують зображення орла і людини (скорпіона (листопад) та водолія (лютий)), тобто північній стороні відповідає сезон зими в Равенні). Південна стіна каплиці — це проміжок між волон (квітень) та левом (серпень), тобто літо. Навіть якщо цей діагональний хрест повернути на 45° , щоб якійсь конкретній стороні світу відповідала окрема істота, тотожності з жодною схемою персоніфікацій сторін світу, наведений у докладному дослідженні А. Подосинова не буде. Натомість, наприклад, точним відображенням на долівці послідовності розташування істот на склепінні каплиці Лаврентія є мозаїка із колом Зодіаку на підлозі синагоги в Бейт-Альфа (поч. VI ст.). Це коло

на підлозі орієнтоване так, що між тельцем і левом дотичною є південна стіна синагоги, між скорпіоном і водолієм — північна, західна дотична до сегменту між водолієм і тельцем (весна), східна — між левом і скорпіоном (осінь) (Іл. 4). Можливо, творці мозаїчного оздоблення склепіння каплиці Лаврентія в Равені не думали про екліптику Сонця, а лише сумлінно ілюстрували послідовність крилатих істот у видінні Йоана Богослова. Але чому ж напрямком, який вказують апостоли своїми правицями відповідає напрямку руху Сонця впродовж року і є прямою протилежний названій Йоаном послідовності, яка в астрономічному тлумаченні мала б відповідати прецесії, внаслідок якої точка весняного рівнодення повільно рухається екліптикою назустріч річному руху Сонця? Чи не цей великий, божественного масштабу (понад 25700 років [23, с. 378]) рух «Світового року» був показаний Йоану на Патмосі? Або, може, зворотній до Сонця рух був продемонстрований апостолу для того, щоб підкреслити, що перед ним видіння іншого, не звичного для людей світу. В усякому разі вважаємо названу послідовність істот в Об'явленні не випадковою, а символічним підкресленням поняття «Іншого Неба», підкресленням, сприйнятим також розробниками програми декору християнських храмів.

І третя особливість. Послідовність істот на мозаїчному склепінні каплиці Лаврентія в Равені не узгоджується з порядком Четвероєвангелія за жодним з трьох найпопулярніших у IV—V ст. правил символічного поєднання тетраморфа з Євангеліями (ні Іринія Ліонського, ні Іполіта Римського, ні Єроніма Стридонського). Це означає, що для декораторів равенської каплиці крилаті істоти були окремою семантичною одиницею, оточували апокаліптичний Престол, а Євангелії — іншою святинею, зображеною у вигляді чотирьох книг у шафі поруч з постаттю св. Лаврентія. Серед дослідників утвердилась думка, що в образотворчому мистецтві факт пов'язання Євангелій із чотирма апокаліптичними тваринами засвідчений малюванням книги в лапах кожної з істот [9, с. 57]. У каплиці св. Лаврентія крилаті створіння ще не мають книг, однак найважливіше, що ця пам'ятка в Равені зберегла свідчення, що в історії декорування пандативів християнської церкви була присутня «астрономічна» тема, тобто послідовність зображення тетраморфа, аналогічна порядку істот у

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 6 (150), 2019



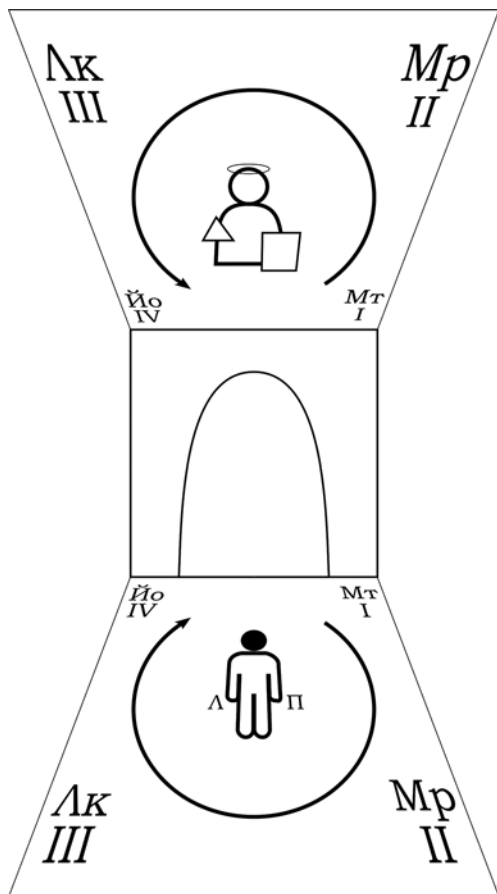
Іл. 4. Порівняння схем розташування мозаїк в підкупольному просторі каплиці св. Лаврентія (V ст.) в Равені і на підлозі синагоги в Бейт-Альфа (поч. VI ст.) в Ізраїлі



Іл. 5. Мозаїка склепіння каплиці св. Андрія архієпископського палацу в Равені. Бл. 494—519 рр. (Світлина з <https://commons.wikimedia.org>)

видінні небесного Престолу, як його подає Йоан Богослов в Об'явленні.

Цікаво, що аналогічна послідовність у зображенні чотирьох крилатих істот, але вже з книгами в лапах, зберігається в декорі стелі каплиці св. Андрія архієпископського палацу в Равені (494—519) (Іл. 5). У мозаїках Равени навіть там, де вже зображено не тетраморф, а книги Нового Завіту на престолах, а це — в куполі баптистерію православних у Равені (458 р.), колова їх послідовність не відповідає канонічному порядку Євангелій (від Матвія, Марка, Луки, Йоана), а



Іл. 6. Схема прочитання послідовності розміщення євангелістів з позиції людини на долівці й Бога на склепінні

є такою: Матвія — Луки — Марка — Йоана. Якщо узгодити ці книги з символами тетраморфа за найпоширенішою схемою св. Єроніма, то матимемо ту ж «астрономічну» послідовність, що й в каплиці св. Лаврентія: людина — віл — лев — орел. Аналогічний «небесний» порядок розміщення символів євангелістів присутній у різьбленій сцені Вознесіння Христового на вертикальній площині дерев'яних дверей церкви Санга Сабіна у Римі (422—432)¹. Отже, в ранньовізантійський період розміщення тетраморфа переважно було точною ілюстрацією видіння Йоана Богослова і мало астрономічний підтекст.

¹ На вертикальній площині дверей прочитання символів відбувається проти годинникової стрілки, так само, як і читання знаків Зодіаку на стінах храмів, сторінках книг чи долівках синагог. Натомість на склепіннях аналогічна послідовність вже йде за годинниковою стрілкою, адже є дзеркальним відображенням того, що відбувається на землі. Про цю особливість читання зображень на склепіннях і долівках писав німецький вчений Ф. Рек, уводячи поняття *astronomische Orientierung* (на небі) і *geographische Orientierung* (на землі) [24, с. 289—290].

Після Трульського собору (691—692), на якому засудили символічні зображення святих, і після Сьомого Вселенського собору (787), на якому засудили іконоборство, схоже, зміни торкнулись і просторового розміщення чотирьох євангелістів. У комплексах настінних розписів Візантії післяіконоборчого періоду, які збереглись, послідовність зображення авторів книг Нового Завіту відповідає порядку Четвероевангелія. Найближчим до нас зразком є розташування євангелістів на пандативах центрального купола Софійського собору в Києві (XI ст.). Якщо спостерігати, як вірник, звернений обличчям до престолу храму, то послідовність починається євангелістом Матвієм справа від апсиди, продовжується за рухом годинникової стрілки справа за спиною вірника — Марком, зліва за спиною — Лукою, завершуючись зліва від апсиди Йоаном. Цей порядок (Іл. 6) зручний для людини, що звикла читати (і розглядати розписи) зліва направо, він же й узгоджується із напрямком розміщення історичних євангельських сцен-празників у розписах храмів середньовізантійського періоду [3, с. 28—35].

У системах декорування храмів середньовізантійського періоду «астрономічну» конотацію пандативів забули, натомість актуалізована була їх «благосісна» символіка, виявлена колись у кубікулі катакомб зображенням пташки із зеленою гілкою. Тепер зображення євангелістів на вітрилах ставали невід'ємною ланкою цілої системи, що показувала сходження благодаті від Пантократора через апостольське служіння (постаті апостолів між вікнами підбанника) і писання євангелістів усій Церкві Христовій.

У Софії Київській, та й інших церквах середньовізантійського періоду (Нікеї, Осіос Лукас, Неа Моні тощо), євангелісти зображені без символів, хоч у фронтисписах Остромирового Євангелія (1056) вони отримують благовіст з сегмента неба за посередництвом «своїх» істот, наприклад, Луці сувій подає віл, зображений з німбом. У такій композиції ще зберігається відголосок уявлення, що тетраморф — це небесні істоти, форма з'яви ангельських чинів, транслятори волі Бога і співці Його слави. Але на перший семантичний план виходить особливий зв'язок євангеліста з конкретним символом, наприклад, побіля зображення вола в Остромировому євангелії написано: «Сим образом тельчим Дух Святий явися Луці» [25, с. 228].

З аналогічною функцією крилаті істоти виринають із сегмента розкритого неба й диктують священні слова схиленим над книгою євангелістам у розписах підкупольного простору дерев'яної церкви св. Юра в Дрогобичі (XVII ст.). Надалі подане при постаті автора Євангелія зображення одної з чотирьох істот мало передовсім значення не стільки посланця неба, скільки відіграло роль атрибута, за яким впізнавали особу зображеного. Але й у XVII ст. в українському мистецтві де-не-де траплявся ще «астрономічний» порядок розміщення євангелістів разом із символами. Наприклад, на гравюрі «Собор всіх святих» в Трійді квітній (Львів, 1663) послідовність проти годинникової стрілки йде від Матвія (людина) до Луки (віл), Марка (лев), Йоана (орел).

Розписи українських храмів кінця XIX — початку XX ст. збереглися значно краще, ніж більш ранні, а тому маємо велику кількість прикладів просторового розміщення євангелістів. У деяких храмах присутня астрономічна послідовність, якщо прийняти зіставлення Євангелій з тетраморфом, запропоноване Єронімом Стридонським. Це ті просторові композиції, де ні в якому напрямку не простежується канонічний порядок Євангелій, але є послідовність з Об'явлення: лев — віл — людина — орел. Прикладами є розписи (межа XIX—XX ст.) церкви Різдва Пресвятої Богородиці в Кам'яній-Бузькій, розписи (поч. XX ст.) церкви Йоана Богослова в с. Жуків Бережанського р-ну Тернопільської обл., розписи (1933) церкви Петра і Павла у Сокалі на Львівщині тощо.

Інші українські церкви декоровані у послідовності Четвероєвангелія, зручній для людського читання (за годинниковою стрілкою): Матвій — справа від апсиди, Йоан — зліва, як це зроблено зусиллями митців Товариства для розвою Руської штуки в Преображенській церкві у Львові (Іл. 7), Благовіщенській церкві в Городку на Львівщині, чи пензлем митців вже XX ст. в Михайлівській церкві міста Комарно чи церкві Різдва Богородиці в с. Завадів Яворівського р-ну на Львівщині.

А деякі храми зберігають канонічний порядок євангелістів, але зручній для читання Богові, Христу-Пантократору, зображеному у zenіті купола, який з небес оглядає на наш світ. У такому випадку бачимо Матвія зліва від апсиди, а Йоана — справа і канонічна послідовність авторів чотирьох Євангелій



Іл. 7. Розписи підкупольного простору церкви Преображення Господнього у Львові. Кін. XIX ст. (Світлина автора)

відтворена проти годинникової стрілки, як це зроблено у розписах кінця XIX ст. церкви Прсв. Трійці в с. Микуличин на Франківщині, церкви Прсв. Трійці в с. Надітичі Миколаївського р-ну чи церкви Симеона Стовпника в с. Сушне Радехівського р-ну, або в розписах (1922) церкви Найсвятішого Серця Ісуса в с. Дністрик Дубовий Турківського р-ну Львівської обл. та ін.

Висновки. Різноманітність просторового розташування євангелістів на пандативах викликана тим, що у приписах Церкви щодо системи декорування храму у цій ділянці немає конкретності. Впродовж тривалого часу укладачі програми розписів знали лише, що на вітрилах належить зобразити євангелістів, рідше — їх символи. Про послідовність не наголошували. Отже, порядок розміщення авторів Нового Завіту митці обирали не стільки довільно, скільки взуруючись на попередні приклади. А оскільки за тривалий час християнського храмобудівництва прикладів цих назбиралось чимало, й оскільки з середини XIX ст. у Європі, Російській імперії, а пізніше й цілому світі значно активізувались студії історії християнського мистецтва, що уможливило обізнаність художників з великим числом прикладів, то й різноманітність просторового розташування постатей євангелістів на пандативах стала великою. Однак поданий у цій статті матеріал зосереджує увагу на двох магістральних напрямках семантичних акцентів, зумовлених вибором певної просторової послідовності. Перший — астрономічний — надає системі декорації храму яскравішого есхатологічного відтінку, бо показує «Нове Небо», порядок прийдешнього

Царства Божого, славу Господнього Престолу. Другий — благовісний — наголошує на розбудові самої Церкви як Тіла Христового, як нового шляху людства в змаганні до преображення, подвижництва, праці над власним вдосконаленням. Друга ця семантична лінія має роздвоєння, пов'язане із напрямком прочитання послідовності євангелістів: порядок проти годинникової стрілки орієнтований на погляд на землю з висоти небес (якоюсь гранню він перетинається з тим богословським вченням, що без божественної благодаті неможливе спасіння). А напрямок за годинниковою стрілкою, зіставний з порядком читання розписів людиною, поміщеною в центр храму, акцентує особливий гуманізм християнства і водночас спонукає людину до активності й відповідальності за свої дії. Тож історія розвитку розписів інтер'єру християнського храму й традиція, яка зберегла напрацювання попередніх епох, надають у розпорядження сучасних художників-монументалістів три основні послідовності розташування зображень євангелістів у підкупольному просторі храму, зважити слід, що кожен варіант несе свій особливий відтінок змісту.

- Millet G. *L'Art byzantin chez les Slaves*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1932. 535 p.
- Grabar A. *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*. Paris: Collège de France, 1957. 277 p.
- Demus O. *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*. Boston, 1964. 178 p.
- Лазарев В.Н. *История византийской живописи*. Т. 1. Москва: Искусство, 1986. 332 с.
- Логвин Г.Н. *По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки*. Київ: Мистецтво, 1968. 463 с.
- Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе. *Восточнохристианский храм: Литургия и искусство*. Санкт-Петербург: Центр восточнохристианской культуры, 1994. С. 7—14.
- Мамолат Є.С. Монументальний живопис. *Історія українського мистецтва: в 6 т.* Т. 1: Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. С. 246—321. Київ: АН УРСР, 1966.
- Nelson R.S. *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*. New York: University Press, 1980. 162 p.
- Hellemo G. *Adventus Domini: Eschatological thought in 4th-century apses and catecheses*. Leiden; New York; Kobenhavn; Köln: E.J. Brill, 1989. 305 p.
- Подосинов А.В. *Символы четырех евангелистов: Их происхождение и значение*. Москва: Языки русской культуры, 2000. 176 с.
- Шафф Ф. *История христианской церкви: в 8 т.* Т. 1: Апостольское христианство 1—100 г. по Р.Х. Санкт-Петербург: Библия для всех, 2010. 584 с.
- Гукова С. Богоматерь с символами евангелистов. *Византийский временник*. 2005. Т. 64. С. 256—270.
- Иринея Лионский. *Против ересей: Доказательство апостольской проповеди*. Москва: Издательство Олега Абышко, 2010. 640 с.
- Nilgen U. Evangelisten symbole. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. München, 1973. Bd. 6. S. 517—572.
- Werner M. On the Origin of Zoanthropomorphic Evangelist Symbols: The Early Medieval and Later Coptic, Nubian, Ethiopian and Latin Evidence. *Studies in Iconography*. Arizona, 1989/1990. № 13. P. 1—47.
- Григорий Двоеслов. *Беседы на пророка Иезикииля: в 2 кн.* Кн. 1. Казань: Типография М. Шогина и К., 1863. 712 с.
- Grooth M. de, Moorsel P. van. The lion, the calf, the man and the eagle in early Christian and Coptic art. *BABesch (Bulletin Antieke Beschaving)*. [Leiden], 1977/78. № 52/53. P. 233—245.
- Покровский Н. *Очерки памятниковъ христианской иконографии и искусства*. Санкт-Петербург: Тип. А. Лопухина, 1900. 680 с.
- Peers G. *Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium*. Los Angeles: University of California Press, 2001. 253 p.
- Kinney D. The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration. *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ed. by R.K. Emmerson & B. McGinn. Ithaca & London: Cornell University Press, 1992. P. 200—216.
- Henning R. *Les grandes énigmes de l'univers*. Paris: R. Laffont, 1973. 268 p.
- Борхес Х.Л. *Бестиарий: Книга вымышленных существ*. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2000. 368 с.
- Астрономічний енциклопедичний словник*. За заг. ред. І.А. Климишина та А.О. Корсунь. Львів, 2003. 547 с.
- Röck F. Die kulturhistorische Bedeutung von Ortungsreihen und Ortungsbildern: Ein Beitrag zur vergleichenden Chronologie. *Anthropos: Internationale Zeitschrift für Völker- und Sprachenkunde*. Wien, 1930. № 25. S. 255—302.
- Сидор О. Світ астрономії в образах українського мистецтва. *Українське небо: Студії над історією астрономії в Україні*. Львів: НАНУ; Ін-т прикл. проблем механіки і математики ім. Я. Підстригача, 2014. С. 226—317.

REFERENCES

- Millet, G. (1932). *L'Art byzantin chez les Slaves*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner [in French].
 Grabar, A. (1957). *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*. Paris: Collège de France [in French].
 Demus, O. (1964). *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*. Boston.

- Lazarev, V.N. (1986). *The History of Byzantine painting* (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Lohvyn, H.N. (1968). *Across Ukraine: Ancient Art Monuments*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Mathews, T. (1994). The transforming symbolism of Byzantine architecture and the image of the Pantocrator in the dome. *East Christian Temple: Liturgy and Art*. St. Petersburg: Centr vostochnohristianskoj kul'tury (Pp. 7—14) [in Russian].
- Mamolot, E.S., & Aseiev, J. (Ed.). (1966). The Monumental painting. In J. Aseiev. *The History of Ukrainian Art* (Vol. 1, pp. 246—321). Kiev: Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].
- Nelson, R.S. (1980). *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*. New York: University Press.
- Hellemo, G. (1989). *Adventus Domini: Eschatological thought in 4th-century apses and catecheses*. Leiden; New York; Kobenhavn; Köln: E.J. Brill.
- Podosinov, A.V. (2000). *Symbols of the Four Evangelists: Their Origin and Significance*. Moscow: Jazyki russkoj kultury [in Russian].
- Schaff, F. (2010). *The History of the Christian Church: in 8 vols.* (Vol. 1). St. Petersburg: Biblija dlja vseh [in Russian].
- Gukova, S. (2005). Virgin with the symbols of the evangelists. *Byzantina Xronika*, 64, 256—270 [in Russian].
- Irenaeus of Lyon. (2010). *Against Heresies: The Proof of the Apostolic Sermon*. Moscow: Oleg Abyshko Publishing House [in Russian].
- Nilgen, U. (1973). Evangelisten symbole. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Vol. 6, pp. 517—572). München [in German].
- Werner, M. (1989/1990). On the Origin of Zoanthropomorphic Evangelist Symbols: The Early Medieval and Later Coptic, Nubian, Ethiopian and Latin Evidence. *Studies in Iconography*, 13, 1—47.
- Saint Gregory the Great. (1863). *Conversations on the prophet Isaac: in 2 books* (B. 1). Kazan: M. Shogin and K. Printing house [in Russian].
- Grooth, M. de & Moorsel, P. van. (1977/1978). The lion, the calf, the man and the eagle in early Christian and Coptic art. *BABesch (Bulletin Antieke Beschaving)*, 52/53, 233—245.
- Pokrovskij, N. (1900). *Essays about the Monuments of Christian Iconography and Art*. St. Petersburg: A. Lopuhin Printing house [in Russian].
- Peers, G. (2001). *Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium*. Los Angeles: University of California Press.
- Kinney, D., Emmerson, R., & McGinn, B. (Eds.). (1992). The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration. In R.K. Emmerson & B. McGinn. *The Apocalypse in the Middle Ages* (Pp. 200—216). Ithaca & London: Cornell University Press.
- Henning, R. (1973). *Les grandes énigmes de l'univers*. Paris: R. Laffont [in French].
- Borges J.L. (2000). *Bestiary: A book of fictional creatures*. Moscow: EKSMO-Press [in Russian].
- Klymyshyna, I.A., & Korsun', A.O. (2003). *Astronomical Encyclopedic Dictionary*. Lviv [in Ukrainian].
- Röck, F. (1930). Die kulturhistorische Bedeutung von Ortungsreihen und Ortungsbildern: Ein Beitrag zur vergleichenden Chronologie. *Anthropos: Internationale Zeitschrift für Völker- und Sprachenkunde*, 25, 255—302 [in German].
- Sydor, O. (2014). The World of Astronomy in the Images of Ukrainian Art. In O. Petruk (Ed.). *The Ukrainian Sky: Studies on the History of Astronomy in Ukraine* (Pp. 226—317). Lviv [in Ukrainian].