



УДК [75.04.03'02:27-526.62]:7.046.3
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1432>

ГЕНЕЗИС РОЗП'ЯТТЯ У РАННЬОХРИСТІЯНСЬКИЙ ПЕРІОД

Орест МАКОЙДА

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6915-2481>

кандидат мистецтвознавства,

старший науковий співробітник,

Інститут народознавства НАН України,

відділ образотворчого мистецтва,

проспект Свободи, 15, 79000, м Львів, Україна

e-mail: orestmakoyda@gmail.com

В українському іконописному малярстві зображення Розп'яття вирізняється глибоким філософським змістом. Та найбільше актуальним у дослідженні Розп'яття є ранньохристиянський період — час формування основних засад у зображенні цього образу, і в цьому полягає мета нашої статті. До недавнього часу у мистецтвознавчій практиці була поширена думка, що Розп'яття не зустрічалися у християнському мистецтві, доки існувала хресна стража. Лише з V ст. після того, як її відмінили, з'явилися перші зображення страждань Христа, при цьому вони спочатку мали умовний характер. Сьогодні у науковому середовищі з'являється все більше прихильників нової теорії, які вважають, що перші Розп'яття були вже у I—III століттях. Це підтверджують нові археологічні знахідки наших днів, про які мова піде у нашій статті. Отож предметом дослідження є генезис Розп'яття у ранньохристиянський період та особливості трактування цієї теми.

У статті досліджується час появи перших пам'яток, стан збереження та їхнє місцезнаходження. Здійснений розбір символічних зображень Розп'яття у катакомбному малярстві, на рельєфах саркофагів та дрібній пластиці. Поданий аналіз схем на гемах перших зображень Розп'яття IV ст. та на окремих найбільше виразних пам'ятках ранньохристиянської доби. Акцент ставиться на специфіці трактування теми Розп'яття, де Ісус представлений не страдницьким, а триумфуючим. Висвітлюються теологічні та світоглядні засади трактування мук на хресті у ранній період, а також з'ясовується, до яких стилістичних напрямків тяжіли твори із втіленням цієї теми.

Ключові слова: Розп'яття, ранньохристиянський, катакомбний, саркофаг, гема.

Orest MAKOYDA

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6915-2481>

Candidate of Art (Ph. D.), Senior Researcher

Art Department,

Ethnology Institute of NAS of Ukraine,

15, Svobody ave., 79000, Lviv, Ukraine

e-mail: orestmakoyda@gmail.com

THE GENESIS OF THE CRUCIFIX IN THE EARLY CHRISTIAN PERIOD

Introduction. In the Ukrainian icon painting depiction of crucifix is outlined by a deep philosophical meaning. Crucifix is the most important symbol of Christianity that reveals essence of the Gospel. It has a deep genesis as well as a developed iconography. Each period created its own art concept of this image presentation, with specific symbolism and different stylistic characteristics.

Problem Statement. In the art history until recent times there was a widespread opinion that the image of crucifix was absent in the Christian art as long as execution on a cross existed. Only from the V century, after such execution had been abolished, the first depictions of Christ's suffering emerged. It is noteworthy, that at the beginning they were of a conditional nature. Nowadays followers of a different theory appear in the scientific circle. They suggest that the first depictions of crucifix could be found in I—III centuries. Recently found artifacts could serve as an evidence of it. To answer this question we tried to study genesis of the crucifix depiction from the most ancient Christian times (of the catacomb period) until Byzantine art emergence.

Results. The genesis of the Crucifix in the early Christian period and the peculiarities of its interpretation have been discussed. The time when the first relics, monuments and statues appeared has been analyzed. The state and conditions of these mementos, as well as their location have been investigated. Symbolic images of Crucifixion on the surface of catacombs, sarcophagus and small plastic pieces have been analyzed. An analysis of the 4th century images, schemes and patterns of Crucifixion on engraved gems, and some of the most prominent monuments of the early Christian era has been given. Emphasis has been placed on the specifics of the subject of Crucifixion, as well as its interpretation, where Jesus is presented not suffering but in triumph. The theological and ideological principles of torture on the cross and its interpretation in the early period have been outlined, as well as the stylistic directions of the works where this theme was incarnated.

Conclusion. Based on studied material we lean towards a theory expressed by the French scientist of Ukrainian descent Andre Grabar. It says that crucifix went through a complicated and peculiar process of formation in the first years of Christian art incipience. Not only new findings serve as support to this statement, but also the fact of constant development and advancement of this dramatic and deeply symbolic Christian image.

Keywords: Crucifix, early Christian, catacomb, sarcophagus, engraved gem.

Вступ. В українському іконописному малярстві Розп'яття є найважливішим символом християнства, який розкриває саму суть Євангелії, має глибоку генезу і розвинуту іконографію. Кожна епоха творила власну мистецьку концепцію подачі цього образу, з особливою символікою та відмінними стилістичними рисами. Сьогодні у науковому середовищі все більше утверджується думка, що перші Розп'яття були вже у I—III століттях. Це підтверджують нові археологічні знахідки наших днів, про які мова піде у нашій статті. Отож предметом дослідження є генезис Розп'яття у ранньохристиянський період та особливості трактування цієї теми. І в цьому полягає мета нашої статті.

Основна частина. Покарання через розп'яття було поширене у єгиптян, юдеїв, карфагенян, фінікійців, персів та інших давніх народів. У Македонії, Греції та Римській імперії, зазвичай, розпинали рабів, які були винні в особливо важких злочинах [1, с. 46].

Згадка про перші страти на хресті у Римі відноситься до періоду правління Тарквінія Гордого. Така практика страти була запозичена римлянами у карфагенян, які, в свою чергу, перейняли її у фінікійців. Для цього типу смертної кари використовувався дерев'яний Т-подібний хрест (*Crux Commissa*), хоча інколи використовувались й інші форми: простий вертикальний стовп «I» (*Crux Simplex*), два перехрещених бруси — † хрест (*Crux Immissa*), хрест у формі «X» (*Crux Decussata*). Конструкція хреста складалася з двох елементів, кожен з яких мав власну латинську назву. Перший елемент — стаціонарна, вертикально вкопана стійка називалась статікулум (*staticulum*). Друга складова — знімна горизонтальна балка, яку власне й несли на собі засуджені до страти, мала назву патібулум (*patibulum*). Цікавим є той факт, що хрестом (*crux*) інколи називали не лише цілну, зібрану з двох елементів конструкцію, але й одну з частин — патібулум [2].

Прийнято вважати, що юдеї запровадили розп'яття в часи правління царя Ірода. В Римі, Греції та на Сході засудженого на розп'яття спочатку бичували батогами, а потім заставляли нести хрест до місця страти. Він ніс лише верхню горизонтальну балку хреста, тоді як вертикальний стовп до приходу засудженого уже був вкопаний в землю. Отже, численні твори, які зображають Христа, що йде на

Голгофу, несучи цільний хрест, викривляють історичні реалії того часу.

На місці страти обвинуваченого на смерть інколи прив'язували до хреста шнурками, але частіше прибавали цвяхами. У першому випадку людині розводили руки, закріплювали їх до поперечної балки, потім за допомогою шнура та спеціального блоку підіймали до верхівки хреста та фіксували її. Коли ж прибавали цвяхами, то діяли подібним чином: спочатку прибавали до патібулуму руки, потім підвішували та прибавали ноги. Також були випадки, коли засудженого прибавали до хреста лежачим на землі, потім хрест підіймали та вставляли у завчасно викопаний у землі отвір.

Зауважимо, що цвяхи ніколи не забивали у долоні, адже вони розірвалися б під тягарем тіла. Цей факт підтверджений багатьма дослідженнями минулих і теперішніх часів [1, с. 48]. Цвяхи забивали в зап'ястя двома способами. Досвідчений кат забивав довгий цвях в оточену кістками точку, яку сучасні анатоми називають «простір Дестота». При цьому вістря пронизувало руку, не ушкоджуючи кісток. Менше професійний кат обмежувався тим, що заганяв цвях поміж променевою та ліктьовою кістками. У двох випадках кріплення виявлялося досить міцним.

Ноги прибавали різними способами: їх могли закріплювати, забиваючи цвях в кожен окрему ногу, накладаючи одну на другу, чи розводити у різні боки при так званому «чотирикутному» розп'ятті. Для особливої надійності гвіздки, як правило, прибавались через дерев'яну шайбу. Найжорстокішим розп'яттям у Римській імперії був спосіб, коли зведені до купи ноги розміщували боком, так що цвях пронизував обидві п'яти, через що у засудженого скручувалося все тіло.

Важливим є той факт, що яким би не був спосіб страти на хресті, ніякої опори для ніг, яку так часто люблять зображати художники, не було і в згадках. Подібна опора суперечила б самому змісту страти, адже на хресті помирали не від голоду чи спраги, як можна було б подумати, і не від втрати крові, а від задухи. Розп'ятий міг дихати лише тоді, коли він хотів піднятися на руках, проте цвяхи спричиняли йому сильний біль, м'язи судило і він не міг видихнути повітря, яким була наповнена грудна клітка. Лише в юдеїв було прийнято пом'якшувати кару страти: перед заходом сонця розп'ятим лама-

ли ноги, щоби прискорити асфіксію. Також юдейський закон вимагав підносити засудженому пиття, яке притупляло відчуття болю. Згадаємо, що Христу пропонували таке пиття — це вино перед розп'яттям та оцет після.

Тіла страчених на хресті висіли до тих пір, поки на них не злітались стерв'ятники. Тіла бунтівних рабів могли висіти до повного розкладання. Саме так було під час трьох відомих нам війн рабів, які великими зусиллями були подавлені Римом. Два перші повстання спалахнули на Сицилії за півтора і за століття до християнської ери [3]. Найвідомішим було повстання 73 року до нашої ери під проводом Спартака, після якого більш аніж шість тисяч полонених були засуджені на розп'яття [4].

У випадку розп'ятого Ісуса Христа влада дозволила родичам і друзям страченого похоронити його після офіційної констатації смерті. Удар списом у бік повислого на хресті, за римським законодавством, був підтвердженням його смерті. Всупереч деяким твердженням, варто наголосити, що таким ударом ніколи не добивали розп'ятого і не посилювали його страждання.

Найбільшу данину цьому типу покарання заплатили не повсталі раби, бунтівники та небезпечні злочинці, а, як не дивно, християни. За триста років вслід за апостолами на хресті було розп'ято велику кількість навернених, які не захотіли зректись віри і Христа. Варто згадати лише правління Нерона, який знаходив задоволення в намазуванні жертв смолою, щоби додати до страждань на хресті катування вогнем. Сучасні дослідження історії давнього світу сходяться на думці, що число жертв, страчених на хресті під час правління цілої низки римських цезарів, було надзвичайно великим.

Прийнято вважати, що смертну кару через розп'яття відмінив імператор Костянтин Великий після 319 року, коли був підписаний закон про заборону вбивати рабів. Про це пишуть сучасники Костянтина — Аврелій Віктор, Кассіодор і Созомен. Однак інші письменники того періоду (Ксенофонт Ефесьський, Фірмак Матерн та ін.) згадують про хресну страту в IV ст., як про щось буденне. Таке історичне розходження деякі дослідники пояснюють тим, що розпорядження імператора через незрозумілі обставини не отримали належного віддзеркалення у пандектах. Тому окремі випадки розп'яття зло-

чинців траплялися й після смерті Костянтина Великого [5, с. 402—403].

У мистецтвознавчій практиці до недавнього часу була поширена думка, що образ Розп'яття не зустрічався у християнському мистецтві, доки існувала хресна страта. І лише з V ст. після того, як її відмінили, з'явилися перші зображення страждань Христа, при цьому вони спочатку мали досить умовний характер. Однак у 2005 році в іспанському містечку Ірунья Валея було віднайдено глиняний уламок із зображенням Розп'яття¹, приблизно датований III століттям [6]. Через деякий час преса заявила про ще одну дивовижну знахідку: в околицях Єрусалима на Оливній горі археологічна експедиція віднайшла нібито ранню християнську могилу, в якій також знаходився хрест. Ці відкриття до сьогодні не отримали належної оцінки спеціалістів, але й до них деякі дослідники вважали, що перші зображення Розп'яття відносяться до I—III століть. До прихильників такої теорії відносився видатний вчений дослідник українського походження Андре Грабар. Він висловлював припущення про те, що Розп'яття проходило своєрідний процес формування вже в перші роки становлення християнського мистецтва [7, с. 3]. Переважна більшість дослідників теми Христового Розп'яття схильна вважати, що перші зображення стали поширені лише після V ст., у часи повної відміни хресної кари. На користь цього твердження свідчить ряд збережених пам'яток, які датують саме кінцем V — початком VI століття.

Передвісниками іконографії Розп'яття часто вважають символічні образи хресної жертви. Одним із таких образів могло бути принесення Ісаака в жертву Авраамом. Таке зображення часто зустрічається в пам'ятках давньохристиянського живопису, скульптурі, на посуді зі золотими фігурками, в мозаїках та аворіях [5, с. 403]. Такого роду припущення висловлюються на основі християнських писань. Так апостол Павло вказує на жертвоприношення Авраама, як на доказ віри у дійсність воскресіння з мертвих (Євр. XI, 19), й у такий спосіб схиляє християнську думку до співставлення жертви Авраама з жертвою та воскресінням самого Христа. Згідно з ще одним апологетом християнства Тертуліаном, жертвоприношення Авраама є праобразом хресної

¹ На сьогоднішній день знахідку вважають піддробкою.

жертви Христа. Ісаак, що несе дрова для жертвоприношення, є праобразом Христа, який несе свій хрест на Голгофу. Тернина, у якій заплуталося ягнятко Авраама, це терновий вінок Христа, а невинне тіло Ісаака — безгрішна плоть Христа. До такого символічного трактування нас схиляє цілий ряд християнських письменників (Кирило Олександрійський, Ієронім, Андрій Критський та інші). Цілоком логічним є припущення, що і давньохристиянські майстри зображенням жертвоприношення Авраама вказували на викупну жертву Христа. Ціла низка таких зображень з'являється вже у ранній катакомбний період.

Окремої уваги при розгляді генезису Розп'яття заслуговують символічні зображення на пізніх античних гемах середини IV століття. Перші відбитки на гемах й справді мають доволі схематичну форму, однак саме вони закладають основи іконографії Розп'яття. Тут розп'ятий Христос зображений стоячим на колоні або на хресті, без жодних виявів страждання. Його руки розпростерті в сторони, подібно до благословляючого жесту, над стоячими в ряд зліва та справа від хреста апостолами. У цих давніх зображеннях Христос представлений не як людина, яка помирає на хресті, а як Бог, що перемагає смерть. Тут закладений найдавніший іконографічний тип Розп'яття — Христос Триумфатор (*Christus Triumphans*).

Серед найбільш відомих ранніх зображень з розп'яттям є так звана гема Нотта (Nott gem), яка була куплена на поч. XIX ст. у Римі англійським колекціонером Джорджем Фредеріком Ноттом. Її місцезнаходження невідоме, тому доводиться взуватися на фотокопії гіпсових відбитків. У центрі еліпсоподібної геми зображено Христа, який стоїть на стовпі чи колоні, його широко розкинуті руки знаходяться під прямим кутом. Над головою німб. Справа та зліва від п'єдесталу розташовано по шість фігур апостолів, при цьому ближні до Спасителя фігури торкаються руками до основи колони. Над головами апостолів видніється чіткий напис «ΕΝΣΟ ΧΡΕΣΤΟΣ», останні дві букви якого вміщені справа та зліва від старозавітного ягнятка (зображене під сценою Розп'яття). Даний твір датований приблизно IV століттям (Іл. 1).

Ще одна подібна пам'ятка походить з румунсько-го міста Констанца, де була знайдена разом з де-



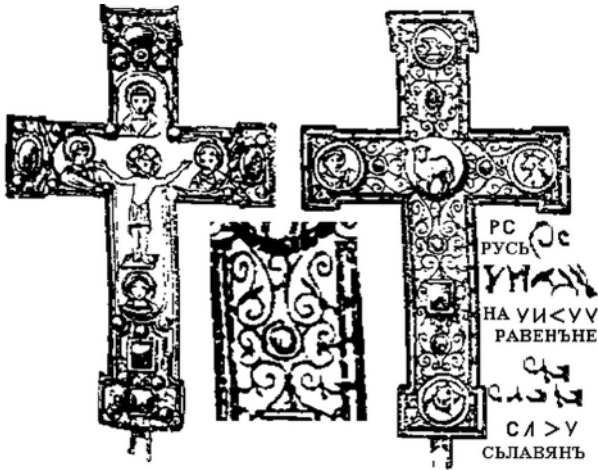
Іл. 1. Гема Нота



Іл. 2. Гема з Констанца, Румунія

кількома десятками інших античних гем I—III століть. В центрі розташовано оголену фігуру Христа, розп'ятого на Т-подібному хресті (*Cruce Commissa*). Руки розведені в сторони, положення кистей вказує на те, що вони могли бути прив'язані до хреста. З кожного боку від розп'яття по шість маленьких задріпаних в паліуми фігур (12 апостолів), зверху — грецький напис «ΙΧΘΥΣ». Датування пам'ятки на сайті Британського музею III—IV століття (Іл. 2).

Малоймовірно, що у двох згаданих гемах показано сцену Голгофи. На користь цього свідчить Святе Письмо, адже там сказано, що апостоли (крім Івана) не були присутні при розп'ятті. З іншого боку, в число 12-ти повинен був входити також і Юда, а це малоймовірно. Скоріше всього зображення носить символічний характер і може бути прототипом іконографічної схеми Христос серед дванадцяти апосто-



Іл. 3. Велитернський хрест

лів. Подібне розташування (шість зліва, шість справа) ми зустрічаємо у пізній іконографії: Проповідь Христа і Тайна Вечеря, однак найближчим композиційно є ранній християнський мотив поклоніння хресту, який найчастіше зустрічається у IV—V століттях. На саркофазі з Ватикану два апостоли торкаються руками до лаврового вінка лабаруму, що нагадує гему Нотта. Основний зміст зображення — урочисте проголошення перемоги над смертю, поклоніння небесному хресту. Подібне трактування можна застосувати до геми Нотта та твору з Констанца.

Ще одну, так звану «магічну гему» із Британського музею, яку датовано кінцем II — поч. III ст. (Газа), ми свідомо не включаємо до загального огляду, оскільки не бачимо зв'язку між цим твором та християнською общиною. Ми більш схильні вважати цей предмет окультним та антихристиянським. На це вказує як саме викривлене з широко розставленими ногами зображення розп'ятого, так і магічні написи з іменами на звороті геми.

Не символічне, а чітко зображення чотирикінцевого хреста (*crux immissa*) з'являється вже у III столітті в катакомбах св. Людини [5, с. 405]. Хрест найчастіше зустрічається на фризах саркофагів (Латеранський саркофаг ц. Св. Павла, саркофаг Равенського мавзолею Галли Плакіді). Тут зображено простий хрест без різноманітних додатків, який чітко вказує на розп'яття Ісуса Христа. Переважно у цій композиції відтворено чотирикінцевий хрест, біля підніжжя якого сидять два римські воїни з щитами та списами. Верхню частину хреста займає вінок круглої форми, його підтримують дзьобиками зо-

бражені на поперечній балці хреста дві пташки. Часом у середині вінка вміщена монограма Христа, а біля його підніжжя стоїть сам Христос, перед яким схиляються в адоративних позах святі жінки.

У 2005 р. у Криму був віднайдений один з найдавніших хрестів на території України. Це так званий *crux immissa* — хрест з розширеними від середохрестя сторонами. Про українську знахідку мова йде у неоднозначній статті російської дослідниці С.В. Гнуптової, у якій авторка стверджує, що «на южном побережье Крыма был найден один из древнейших крестов на территории России» [8, с. 58]. У доволі розлогій на історичні аналогії статті автор не спромоглася згадати українських археологів, яким, вочевидь, належить дана знахідка, не кажучи вже про те, що Крим — це аж ніяк не територія Росії, а частина суверенної держави Україна. Дивним є також той факт, що стаття опублікована у матеріалах української наукової конференції 2006 року.

Форма кримського хреста, його стилістичні особливості та технологія виготовлення дають змогу віднести знахідку до раннього християнського періоду (близько кін. V — VI ст.). Найдавніше зображення такого хреста знаходиться у катакомбах III ст. Св. Людини в Римі. У центрі хреста зображено велику христогограму (ХР) і лавровий вінок над нею. У раменах хреста (по боках і внизу від христогограми) знаходяться великі латинські букви «ΔN», «CS» і «VI», що розшифровуються як «DOMINUS NOSTER CONSTANTINUS VICTOR» — «НАШ ПАН КОНСТЯНТИН ПЕРЕМОЖЕЦЬ». Найчастіше такі написи зустрічаються на срібних блюдах IV—V ст. візантійської роботи [9, с. 116—117].

Наступним етапом у генезисі Розп'яття можна вважати ватиканський та велитернський хрести, опубліковані родиною Борджіа. Тут Христос знаходиться вже не біля підніжжя, а в центрі схрещення балок хреста. Таку іконографію називають перехідною і до неї можна віднести зображення на мозаїці церкви Сан Аполлінаріо ін Классе в Равені (VI ст.) [10, с. 58]. Тут у центрі хреста вміщено поясне зображення Христа, на кшталт античного бюсту. Подібну композицію Розп'яття, але в оточенні ще двох хрестів з розбійниками, ми можемо бачити на ампулі VI ст. з собору в Монці (Іл. 3, 4).

У відході від символічного змалювання Христа та появи його образного трактування велику роль віді-

грав П'ято-Шостий або Трульський собор 692 року. Згідно з вченням Отців Собору, символ повинен замінити лик вочлененого Бога, історичної особистості Христа Ісуса. Для іконографії Розп'яття вкрай велику роль відіграв вісімдесят другий канон, який чітко формулює: «Тому, щоби і у живописних творах показати всім досконале, визначаємо, щоби на майбутні часи на іконах рисували замість старозавітного агняця образ піднімаючого гріх світу Агняця — Христа Бога нашого в людському вигляді, вбачаючи через цей образ висоту смирення Бога Слово і нагадуючи собі Його життя у плоті, і випливаюче з цього спасіння світу» [11, с. 27].

В VI—VII ст. символічна форма агняця починає зникати, а замість неї на хресті зображають Христа, але ще не розп'ятого. У равенській мозаїці Св. Аполлінарія бюст Ісуса змальований у центрі хреста, а згадка про викупну жертву показана у написі «Salus mundi»². В мозаїках римської церкви Stefano Rotondo VII ст. медальйонний образ Христа розміщений на верхів'ї хреста. У цей період зустрічаємо ще цілий ряд подібних зображень з погрудними зображеннями Спасителя у центрі хреста.

В епоху Костянтина Великого з початком навернення імператорів та появи нової хвилі християн були закладені основи своєрідної естетичної творчості. З посиленням влади у Римі та Константинополі мистецтво набуває нового змісту, воно стає відображенням Божественної могутності. У цей період аристократичні кола були охоплені хвилею навернення у християнство. За кошти новонавернених християн-аристократів починають зводитися нові культові архітектурні споруди. Через ці зміни виникає нова естетична програма, нові типи та образи. На початках Христа зображували в образі грецького чи римського філософа — зрілим з коротким волоссям та довгою бородою. Такий тип найбільш класично віддзеркалений на фресці середини III ст. під назвою «Христос проповідник та пастир стада» (Рим. катакомби Авреліїв). Пізніше Його почали наділяти м'якими рисами античного героя, якого митці змальовують юним та безбородим. Подібний образ знаходимо в мозаїці Архієпископської вежі в Равенні (494—520 рр.). Тут Христос зображений у воєнному облаченні імператора, ногами він попирає лева



Іл. 4. Ампула з собору у Монці, Італія

та змія, а в руках у нього знаходиться хрест та книга (Євангелія). Саме таким змальовували Спасителя під впливом придворного мистецтва. У константинівську епоху Христа представлено у вигляді Божественного Законодавця, що велично сидить на троні в оточенні апостолів та святих.

Отже, на початку IV ст. християнське мистецтво підпорядковувалось прямому впливу імператорської стилістики. Наприкінці цього ж століття почало кристалізуватися нове мистецтво — візантійське, яке було християнське за змістом, а за походженням та формою східно-елліністичне. Від еліністичного світу (Олександрія, древньогрецькі центри) візантійське мистецтво успадкувало гармонію, ритм та вишуканість, а від Сходу (Єрусалим, Антіохія) — фронтальний розворот, реалістичні портретні риси. Саме в цю епоху Христа починають зображати таким, яким ми його звикли сприймати й сьогодні — з довгим волоссям та бородою.

Основні засади художньої мови візантійського мистецтва формувалися у V—VI ст. Після двох періодів іконоборства (VIII—IX ст.) ця мова стала свято шануватися, що спричинило своєрідну зупинку в її подальшій еволюції. Зміст нової естетики полягав у відмові від натуралізму на користь зображення ірреального, неземного. На стінах храмів з'являються фронтальні зображення фігур з пишним вбранням, які ілюструють придворні церемонії, описані Костянтином Багрянородним. Важливим у візантійській традиції є той факт, що сюжети, які нагадують про смерть, майже виключені із арсеналу цього мистецтва [12, с. 138—139].

² Порятунок світу.



Іл. 5. Барельєф капели Санта Сабіна у Римі

Отже, тема Розп'яття у візантійському мистецтві зустрічається не так часто, оскільки співпереживання мукам Христовим невластиве візантійському світогляду. Головним постає образ Христа Пантократора (Вседержителя), який воскрес у славі і прийшов у світ, щоб здійснити суд над людьми. Однак, на периферії до Константинополя, у віддалених центрах імперії та за її межами сцени з Розп'яттям зустрічаються частіше. Зрештою існує цілий ряд пам'яток, які походять з самого Константинополя і на яких зображено не тільки Розп'яття, а навіть й малі пасійні цикли. Надзвичайно своєрідним та вишуканим є зображення Розп'яття з пристоячими на дискосі середини VII ст., який походить з храму св. Апостолів у Константинополі³. Срібний з позолотою дискос можна вважати шедевром епохи. Його центральну частину займає величне Розп'яття з пристоячими, довкола зображення декороване вишуканим та доволі стриманим орнаментом [13, с. 68—69]. Досить оригінальними є вироби зі слонової кістки (накладки, ікони, оклади) царгородських майстрів, у яких поміж пасійними сценами знаходимо чисельні сцени Розп'яття.

Мистецтво Константинополя мало істотний вплив на інші країни. Візантійські митці користувалися великим попитом далеко за межами своєї імперії. На Захід візантійські впливи проникають насамперед через Італію. Вишуканість зображень венеціанських храмів демонструють майстерність саме константинопольських митців. Також їхній почерк вгадується у циклах сицилійських мозаїк, які поєднують риси західного, візантійського та мусульманського сві-

тів [14, с. 28]. Найважливішим центром візантійського мистецтва в Італії став Равеннський екзархат. Саме равеннські мозаїчні комплекси найсуттєвіші для розуміння візантійського мистецтва середини V століття.

Коли ж саме з'явився перший образ Розп'яття? Ця тема у мистецтвознавчій літературі й сьогодні залишається дискусійною, існує низка історичних припущень та здогадок. Найдавніші спогади про Розп'яття знаходимо у писемних пам'ятках давнини, які належать Хорицію та Григорію Турському. Хорицій розповідає про зображення розп'ятого Христа серед двох розбійників з церкви Сергія [5, с. 409]. Він говорить про Розп'яття як про явище цілком звичне, з чого випливає думка про його значне поширення у той період. Григорій Турський розповідає про Розп'яття оголеної фігури Спасителя з церкви Генезія з міста Нарбонн (Франція). Як і в пам'ятках писемності, так і в збережених до сьогодні творах мистецтва Розп'яття з'являються на межі V—VI століть.

Два найстаріші збережені Розп'яття Христа можна віднести до середини V ст. — це зображення на дверях Сабіни в Римі та табличці Британського музею. На Розп'ятті з церкви Сабіни показано суцільну кам'яну стіну з трьома трикутними фронтонами, що символізує стіни Єрусалиму. Біля стіни три людські фігури з опасками на стегнах, їхні руки розведені в сторони — це Христос (центральна, велика фігура) і два розбійники (зображені по обидва боки від Христа менші фігурки). Особливістю цього Розп'яття є повна відсутність хрестів, обриси яких можуть лише вгадуватися у даній сцені. Зображення до певної міри нагадує фризи саркофагів, на яких фігура Христа часто представлялася масштабнішою за інших персонажів композиції. Відсутність поперечної та повздовжньої балок хреста є в більшій мірі незрозумілою. Очевидно цей факт міг би стати підтвердженням того, що смертна кара через розп'яття, подекуди, мала місце і в середині V століття. Інше припущення висловити важко, оскільки іконографія Розп'яття того часу була на межі формування. Зарубіжні дослідники Шеклер (Sheckler) та Лейт (Leith) [15] у дослідженнях присвячених дверям Санта Сабіни припустили, що прототипом для даного зображення послужила сцена із Трьома отроками у вогняній печі (Дан. 3). При співставлен-

³ Художній Музей Метрополітен в Нью Йорку.

ні ранніх творів, які ілюструють оповідь Даниїла та зображенням на дверях церкви Санта Сабіна, стає помітною певна композиційна схожість, що виявляє себе у своєрідній пластичності рухів персонажів. Проте говорити про спільні іконографічні риси передчасно. Подібність між творами скоріше опосередкована аніж пряма (Іл. 5-7).

Дещо схоже стилістично, однак відмінне за композицією зображення рельєфу на пластині зі слонової кістки з Британського музею. Христа тут показано безбородим з довгим волоссям та поясною опаскою. Його руки сильно розведені в сторони та прибиті цвяхами до хреста. З правого боку розташований римський воїн: його права рука замахується, щоби пробити бік Христа. Зліва стоять Богородиця та апостол Іван, вони займають середню частину композиції. У крайній лівій частині зображено фігуру повішаного Юди Іскаріота. Техніка зображення рельєфних фігур композиції з Британського музею також сильно нагадує рельєфи давніх саркофагів.

Наступним знаковим Розп'яттям можна вважати мініатюру із Євангелії Рабули. У центрі композиції знаходиться Ісус на хресті, одягнений у довгу сорочку, так званий колобий. По обидва боки від нього розп'яті розбійники Дімас та Гестас. Один з римських воїнів пробиває списом ребро Ісуса, інший — подає йому губку з оцтом. Біля підніжжя хреста сидять троє воїнів та ділять одяг Спасителя. З лівого боку від хрестів зображено Богородицю та Івана Богослова, а справа — три жіночі фігури (святі жінки). У верхній частині обабіч хреста розташовано символи сонця та місяця. На задньому плані над розп'яттями височіють два масивні гірські хребти. Прямокутну композицію обрамлено смугою орнаменту. В сирійській іконографії такого типу виникає низка нових прийомів. Наприклад, з'являється скорботний жест при зображенні Богородиці та апостола Івана, які притуляють долоню до щоби [10, с. 59].

За твердженням Покровського, у мініатюрі Рабули представлено найповніший образ Розп'яття, прийнятий у подальшому візантійськими майстрами [5, с. 413]. Якщо порівняти цей твір з Розп'яттям на дверях Сабіни, можна побачити, як сильно за століття еволюціонувала іконографія цього образу. На її старому прототипі відтворена лише одна вихолощена сцена Розп'яття, у мініатюрі ж вона обставлена багатьма подробицями, які майже вичерпують



Іл. 6. Табличка з Британського музею



Іл. 7. Фреска «Три юнаки у вогняній печі» Катакомби Прісцилли IV ст., Рим

євангельську розповідь. Тут подано численні похідні сюжетні сцени, які супроводжують розп'яття: пробивання списом ребра Христа, поділ одягу, дві групи пристоячих, гірський пейзаж околиць Єрусалиму, сонце та місяць, які символізують перелом в природі та інше.

Починаючи з VI ст. і надалі пам'яток, які втілюють образ Розп'яття, стає дедалі більше. З кожним наступним століттям їхнє число буде тільки збільшуватись. Однак зосередимося на тих зразках, які, на наш погляд, є знаковими та демонструють найбільший поступ в іконографії.

До таких, у першу чергу, належать зображення з так званих лицевих рукописних Євангелій. У подальшому вважаємо за потрібне називати їх ілюстрованими рукописами чи ілюстрованими Євангеліями. В ілюстрованій Євангелії № 74 знаходиться шість композиційно схожих між собою зображень Розп'яття, які мають просту іконографічну схему. Сьома ілюстрація з Євангелії № 74 має вельми своє-

рідну композицію: на хресті з трьома перекладами зображено розп'ятого Христа з сильно похиленою головою, Його ноги опираються на кубічної форми підставку, тіло дещо вигнуте. Біля хреста стоять чотири персонажі та розважають над Христовим вигуком: «Елої, Елої, — лама савахтані»⁴. Один з воїнів пронизує ребро Христа, другий тримає посудину з оцтом в лівій руці, правою підносить на деревинці губку. По обидва боки від центрального розп'яття, на хрестах без верхнього рамена, зображено двох розбійників.

Оригінальним можна вважати Розп'яття з Єлисаветградського Євангелія. Тут художник не лише передає історичний факт, але й відтворює його символічний зміст. Ісус розп'ятий на восьмикинечному хресті, біля нього розміщено групу персонажів, яка складається з шести чоловік. У верхній частині замість сонця та місяця видніються два ангели. З правого боку в золотій туніці зображено жіночу постать у німбі, яка у супроводі ангела, оглядаючись, віддаляється від хреста. Це алегоричний образ синагоги, яка назавжди відходить в історичне минуле. З лівого боку ангел підводить до Спасителя іншу жінку, яка підставляє чашу для Христової крові — це символічний образ Христової церкви. Біля підніжжя хреста колінопреклонений чоловік (ймовірно Йосип Ариматейський) підставляє потир для Христової крові, яка стікає з ран на ногах. Обабіч від хреста, на краю композиції, стоять два гробівці, з яких встають воскреслі святі. У Лаврентійському Євангелії під шестикінечним хрестом зображений череп Адама і на нього стікає Христова кров.

Особливістю Афоноіверського Євангелія № 56 є пластика Христового тіла, яке під власною вагою повисло на хресті. Під хрестом також зображено череп Адама, а у верхній частині розміщено два скорботних ангели. По боках від хреста — пристоячі Богородиця та апостол Іван. Виразний графічний характер присутній у сценах з Ватиканського Євангелія № 1156. Тут Спаситель прибитий до восьмикинечного хреста і має відкриті очі. З пробитого ребра тече кров, однак воїна, який списом пробив бік Христа, немає. Ноги Ісуса опираються на масивну підставку, з якої кров капає на череп Адама. Ця компози-

⁴ «Боже Мій, Боже Мій, — нащо Мене Ти покинув?» — гебрійське: «Eli, Eli, lamah azav'tani». Ці слова Христос виголошує на арамейському (Елої, Елої...).

ція не переважена сюжетними лініями. У верхній частині Христові співпереживають два скорботні ангели (у вигляді поясных фігур), у нижній — обабіч хреста Богородиця і дві жінки (зліва), апостол Іван з книгою і сотник Лонгин зі щитом, що з жахом відсахнувся назад. Сцена Розп'яття з Хлудівського псалтиря зображена ще більш аскетично. На високому восьмикинечному хресті зображено Христа у темно-синьому коліб'юмі, подібно як у Євангелії Рабули. Однак, на відміну від останнього, серед персонажів у Хлудівському псалтирі присутні лише два римські воїни.

Крім сюжетних євангельських ліній, які супроводжують сцену Розп'яття, художники інколи долучають старозавітні теми. В Євангелії національної бібліотеки № suppl. 27 разом з Розп'яттям зображено молодого Мойсея, який приймає з неба кам'яні скрижалі. У деяких випадках додані до Розп'яття сюжетні лінії важко ідентифікуються, оскільки ані в Євангелії, ані у Старому Завіті вони не описані. Тут мова йде про сцену з двома невідомими персонажами, зображеними зліва на передньому плані Гелатського Євангелія. Один з чоловіків правою рукою тримає хрест, а його ліва рука прикладена до грудей. Інший персонаж наче апелює до нього, на що вказують жести простягнутих рук.

Покровський робить припущення, що перший з цих персонажів (чоловік з хрестом) — це відпущений замість Христа розбійник Варавва. За твердженням дослідника хрест в руках Варавви — це символ страти, від якої він був звільнений, а його співрозмовник — тюремний вартовий. Нам видається таке твердження надто дискусійним. Персонаж з хрестом в руках — це молодий юнак з гордо піднесеною головою, хрест в його руці радше символ мученицької смерті або символ проповідування Євангелії. Жест лівої руки біля грудей — символ чистоти, витривалості та стійкості. Усі ці риси навряд чи підходять розбійнику Варавві, адже він був ув'язнений разом з повстанцями, які вчинили важкий злочин — вбивство⁵. Достеменно невідомо, чому Варавва мав популярність серед юдейської громадськості, що з великою охотою визволила його від смертної кари. Сумнівно також, щоб простого розбійника з такою легкістю міг підтримати народ, тому

⁵ Євангелія від Св. Марка 15:7.

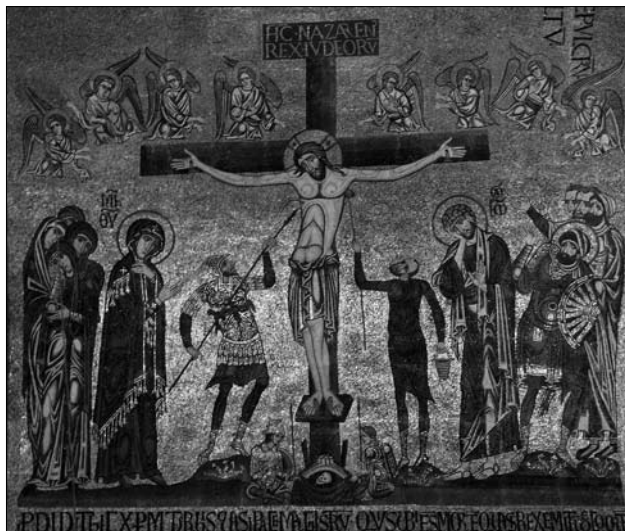
Варавву часто розглядають як борця за свободу та незалежність Юдеї. Подібну гіпотезу підтримує й католицька церква. Папа Бенедикт XVI в енцикліці «*Spe Salvi*» пише, що «Ісус не був Спартаком, він не був втягнутий у боротьбу за політичне звільнення, як Варавва чи Бар-Кохба» [16]. Ні в Євангелії, ні в апокрифічній літературі немає свідчень про подальшу долю Варавви. Для християн — це скоріше негативний персонаж, адже саме він (а не Христос) заслужував на справедливе смертне покарання. Тому зображення його з хрестом, який після II Нікейського Собору став основним символом християнства [11, с. 37—39], малоймовірно.

Досить специфічний характер мають два Розп'яття з Євангелії публічної бібліотеки № 105. На шестикінечному хресті вміщено погрудне зображення Христа. Подібну іконографію зустрічаємо в мозаїках базилики Св. Аполінарія в Равенні [17, с. 46—47] та псалтирі Національної бібліотеки в Парижі.

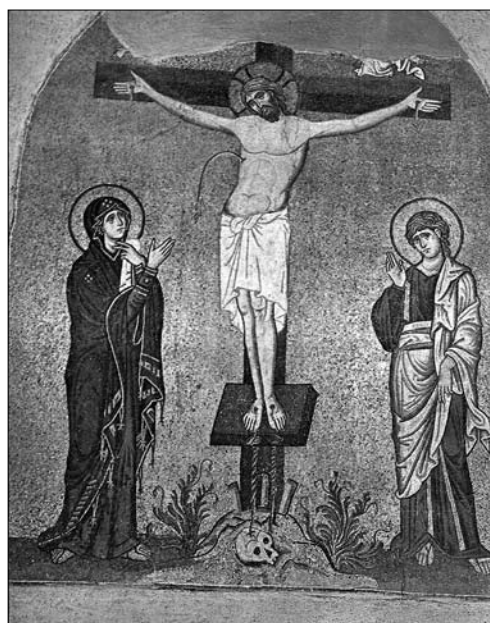
Існує ще низка ілюстрованих Євангелій, у яких Розп'яття мають більш-менш схожий між собою характер. Іконографічних відмін між ними ми не спостерігаємо, відмінні ж риси криються у стилістичних особливостях. До таких можна віднести Афонське, Афоноатопедське, Никомідійське, Афоноверське, Коптське та багато інших Євангелій.

На окрему увагу заслуговує іконографія Розп'яття у мозаїках та фресках XI—XIII ст. У найдавніших мозаїках базилики Сан Марко сцену Розп'яття представлено доволі живою та повною. На семикінечному хресті зображено обтяжене й ледь повисле мертве Христове тіло. Над поперечною перекладиною хреста в один ряд розташовано вісім ширяючих ангелів у різних позах. Коло хреста стоять два римських воїни: один пронизує ребро копієм, другий — підносить губку з оцтом. Зліва знаходиться група з п'яти осіб, на чолі якої стоїть страждальна Богородиця з простягнутою до Христа рукою. З правого боку перебувають скорботний апостол Іван, сотник Лонгин зі щитом, який зі страхом простягає руку до Христа, і ще три невідомі персонажі. Біля підніжжя хреста зображено дві маленькі фігурки — це римські воїни, які ділять одяг Спасителя. Особливої урочистості цьому дійству надає золотисте тло, що виблискує різноманітними відтінками.

У мозаїчній композиції з монастиря у Дафні ноги Христа прибиті до широкої поперечної підставки, го-



Лл. 8. Мозаїка Сан Марко, Венеція



Лл. 9. Мозаїка з церкви Успіння Богородиці у Дафні

лова нахилена вліво, очі закриті, а з ребра струменіє кров. У верхній (втраченій) частині ледь помітні деталі одягу та фрагмент руки одного з двох скорботних ангелів, які очевидно знаходились обабіч хреста. Зліва на Ісуса підіймає скорботний погляд Його любляча Матір: однією рукою вона ледь торкається свого підборіддя, другу простягає до мертвого Сина. З протилежного боку в синій туніці та сірому гіматії зображено постать апостола Івана. Біля підніжжя хреста в символічно зображеній Голгофі показано череп Адама, на який стікає кров Спасителя. Композиція з Дафні має спокійний, майже камерний характер, вона вихолощена від різного роду розповід-



Іл. 10. Мозаїка монастиря Неа Моні на Хіосі

них сцен. Тут вся увага прикована до епіцентру — фігури Розп'ятого Христа, а пристоячі Богородиця та апостол Іван лише вдало доповнюють композицію (Іл. 8, 9).

У мозаїках Монреале сцена розп'яття розділена на дві частини: «Приготування до Розп'яття» та власне «Розп'яття». У першій видніється восьмиконечний хрест, який закріплює римський ратник, справа від хреста стоїть група воїнів, а зліва — Христос із зв'язаними руками. У другій сцені Христос розп'ятий на хресті, що закріплений за візантійським звичаєм, тобто при допомозі трьох клинів. Ці три клини спостерігаємо також у мозаїці з Дафні. Серед пристоячих тут присутні троє святих жінок, Іван Богослов та сотник зі щитом. У верхній частині два скорботні ангели.

Зауважимо, що у мозаїчних композиціях та фрескових розписах XI ст. тема Розп'яття зустрічається не так часто. Як ми вже зазначали, у самому Константинополі можна знайти лише символічні натяки на Христову смерть. Однак на периферії від Царєграда тема Страстей Христових зустрічається значно частіше. Далеко від Візантійської імперії вціліло два прекрасні мозаїчні ансамблі монастирів другої половини XI ст. — Неа Моні на острові Хіосі та Хосіос Лукас у Фокиді, які дають цілковите уявлення про систему візантійського монументального малярства [17, с. 75—76].

Заснування монастиря Неа Моні на острові Хіос пов'язують з правлінням імператора Костянтина Мономаха, імператрицями Зоєю та Феодорою, тому виконання мозаїки датують 1042—1056 роками. У нішах та трюмах наосу, а також внутрішньому нартексі розгортається празниковий цикл, що допо-

внюється декількома сценами Страстей. До пасійних творів входять: «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Зішестя в ад» та ряд інших сцен. Пасійний мозаїчний цикл втілює догму викупу людства через прихід Христа у світ та його страждання. У цьому ансамблі немає нічого лишнього, він не обтяжений жодними другорядними деталями, вибрані лише найголовніші сцени. Мозаїка надзвичайно гармонійно поєднана з архітектонікою інтер'єру. Густі та насичені кольори смальти справляють на глядача особливе враження. Вишукано сприймаються інтенсивні сині, фіолетові, смарагдово-зелені, та малинові відтінки, які ефектно гармоніюють із золотом (Іл. 10).

Розп'яття Неа Моні композиційно обмежене нішею наосу. Аркальна композиція у верхній частині обрамлена масивним декоративним орнаментом. Значна частина хреста з Розп'ятим Спасителем втрачена. Збереглася лише частина поперечної перекардини хреста та його нижня частина, на якій увагу привертає масивна декорована підставка під ногами Ісуса. У верхній частині, просторово обмеженій аркальним перекриттям, зображено два скорботних ангела. Зліва від Розп'яття — дві повернуті одна до одної жінки та Богоматір, яка дивиться на Христа. Справа — з похиленою головою стоїть апостол Іван, а позаду нього сотник Лонгин зі щитом у лівій руці. Голови Івана Богослова та Богородиці окреслені тонкими округлими німбами. Підніжжя хреста, на якому зазвичай зображували голову Адама, втрачене.

Мозаїки монастиря Хосіос Лукас у Фокиді з'явилися на початку XI століття. Ці твори носять зовсім інше художнє забарвлення. Пасійні сцени тут займають досить скромне місце: на вівтарному склепінні розміщено сцену «Зішестя Святого Духа», а у нартексі — «Умивання ніг», «Розп'яття», «Зішестя в ад», «Увірування Хоми». Мозаїчне виконання Хосіос Лукас вважають типово чернечим провінційним мистецтвом, сповненим суворого аскетизму. Масивні, з великими головами фігури представлені у фронтальних застиглих формах. Великі очі надають ликам євангельських персонажів строгий та зосереджений вираз. Композиція страсних сцен зорієнтована на площинне зображення, а оточуючий персонажів простір зведений до мінімуму. Архаїчний стиль також характерний для фресок кriptи монастиря, у яких теж зображено сцену Розп'яття. Гру-

бувата та до певної міри примітивна манера вказує на причетність митців до провінційної школи мозаїстів (Іл. 11).

Сцена Розп'яття у Хосіос Лукас знаходиться на східній стіні нарфіка. Центральну частину композиції займає масивний темний хрест, на якому покоїться мертво Христове тіло. З його долонь та правого боку струменіє червона кров. Серед пристоячих по обидва боки від хреста бачимо лише Богородицю та Івана Богослова, яких представлено у звичних позах. Зверху над поперечною перекладиною хреста зображено символічні образи сонця та місяця — це людські лики, вписані в невеликі кола з темним та світлим промінням. Біля підніжжя хреста чітко видніються лише два клини, за допомогою яких кріпиться хрест, нижче досить абстрактно (примітивно) зображено череп Адама. Ця композиція позбавлена драматичного та емоційного контексту, який так виразно присутній у мозаїці Неа Моні.

У фрескових розписах основа іконографії Розп'яття істотно не змінюється, тому зупинимося лише на найвиразніших творах раннього періоду. Більшість фресок часів Македонської династії (867—1056 рр.) пов'язані з Салоніками та Охридом. У церкві Богородиці в Салоніках на склепінні східного рукава знаходиться сцена Розп'яття. Тут ми бачимо поєднання двох стилістичних манер — вишукане тонке зображення переплітається з більш різким експресивним.

Монументальні твори у провінційному середовищі дістали своєрідне етнічне забарвлення. Серед них відзначимо Розп'яття з Каранлик Кілісе. У центрі композиції на масивному хресті, який майже впирається у краї аркального склепіння, бачимо мертво тіло Ісуса з похиленою додолу головою, обрамленою масивним німбом. Широке напівпрозоре опасання спадає до Христових колін. З боків від хреста розташовані невеличкі фігури римських вояків, один з яких тримає списа, другий — палицю з губкою. По правому боці стоїть Богородиця, за її спиною ще дві жінки. Зліва зображений апостол Петро у гіматії та сотник Лонгин в обладунках зі списом у лівій руці. Масивна підставка під ногами Христа з країв обрамлена вузьким аскетичним орнаментом (Іл. 12).

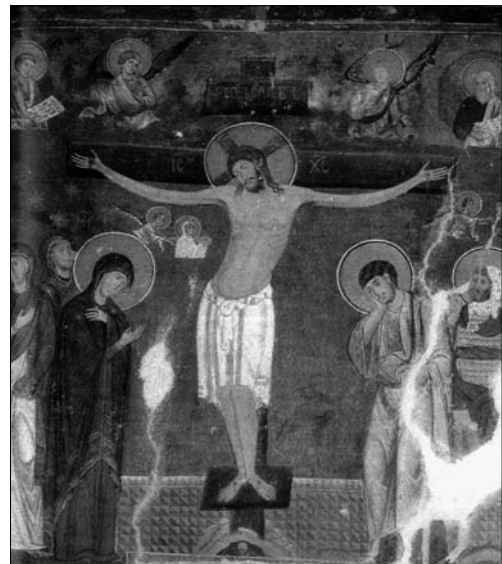
Подібною до Розп'яття з Каранлик Кілісе, однак з ширшою іконографією (присутні алегоричні сцени), є фреска церкви Богородиці з монастиря у Студе-



Іл. 11. Мозаїка монастиря Хосіос Лукас у Фокіді



Іл. 12. Фреска з церкви Каранлик Кілісе, Каппадокія



Іл. 13. Фреска з церкви Богородиці, Студениця, Сербія

ниці (Сербія). Найбільшою схожістю вирізняється Христова постать з ледь помітним s-подібним вигином, темним хвилястим волоссям, масивним німбом та широкою світлою опаскою, що спадає до колін. Тіло Спасителя різко контрастує на темно-синьому тлі рясо-но всипаного великими зірками. У нижній частині вдалині видніється рельєф єрусалимської стіни. Над по-



Іл. 14. Фреска Спасо-преображенського собору Мірожського монастиря, Псков



Іл. 15. Фреска Софії Київської

перечною перекладиною хреста зображено два ангели, що витають у хмарах та дві постаті святих (невідомих) з розгорненими білими сувоями. Найменші фігурки — це зображення двох ангелів (поясні) та двох жінок, одну з яких (символ синагоги) ангел проводить від хреста, а другу (символ Христової Церкви) інший ангел підводить під розп'яття. На передньому плані зліва стоять розвернені одна від одної дві святі жінки та скорботна Богоматір з нахиленою додолу головою. Справа з прикладеною долонею до обличчя стоїть апостол Іван та сотник Лонгин в обладунках. Фрескам з Каранлик Кілісе та Студениці притаманний особливий ліричний настрій (Іл. 13, 14).

Деяко інший характер має Розп'яття Спасо-Преображенського собору Мірожського монасти-

ря XII ст. (Псков, Росія). Фреска сильно ушкоджена, у нижній частині відсутні великі фрагменти. Сцена розміщена на склепінні, через це Розп'яття сприймається дещо деформовано. Тіло Христа подано фронтально, голова сильно нахилена до правого боку, темне волосся різко контрастує на фоні жовтогарячого масивного німбу. У верхній частині над Христом два ангели в адоративних позах та символи сонця і місяця. Обабіч від розп'яття помічаємо таке розташування: справа на передньому плані святі жінки на чолі з Богородицею, зліва — Іван Богослов та сотник, позаду яких стоїть чисельний натовп. Сам хрест не такий масивний, як у попередньо розглянутих творах, однак верхня коротка поперечка (табличка з написом), надміру громіздка. Загалом, у даному творі чітко проглядається дещо проста та аскетична манера, яка притаманна майстрам ченцям.

Окремої та більш детальної уваги заслуговує найдавніша пам'ятка, яка знаходиться на наших теренах — це фреска Розп'яття з собору Софії Київської. Південна лонета храму заповнена однією великою композицією з широкою й драматичною сценою Розп'яття. Розгляд побудови цього твору вартує окремої уваги, оскільки від первинної композиційної моделі залишилось тільки сім фігур: розп'ятий Христос, три римські воїни, одна із святих жінок та учень Христа Іван. Усі інші зображення, як вважають дослідники [17, с. 75], написані заново. Аркальна форма лонети трансепту видає огріхи, допущені під час реставрації, позаяк деякі фігури не вписуються у композиційну структуру твору. Найменш вдало у цьому творі komponуються самовільно додані фігури розп'ятих розбійників, які неорганічно втиснуті у півколо лонети. Хрести, на яких зображені розп'яті розбійники, надто масивні та за своїми розмірами наближені до Ісусового хреста, що майже не зустрічається у візантійській схемі XI століття. Найпоширенішими в цьому часі є Розп'яття, на яких зображено лише Христовий хрест. Очевидно також, що у початковій схемі фрески XI ст. були відсутні деякі фігури на краю композиції. Первинну реконструкцію сцени Розп'яття XI ст., можна відтворити наступним чином. Центральну частину твору займало Розп'яття Христа, по обидва боки від якого були зображені, ймовірно, плачучі (скорботні) ангели. Зліва скомпоновано двох воїнів (один з них встромлює копіє у бік Христа), а також Ма-

рію та двох-трьох святих жінок. Справа знаходився воїн, який подавав Христові губку з оцтом, Св. Іван та сотник Лонгин. Тлом фрески була ерусалимська стіна. У такому вигляді рання композиція сприймалась збалансованішою (Іл. 15).

Паралелі з цією фрескою можна віднайти у Розп'яттях Сан Марко (Венеція, Італія), Каранлек Кіліссе (Каппадокія, Турція), у церкві Успіння Богородиці (Дафні, Греція), церкві Богородиці (Студеніца, Сербія) та інших. Зауважимо, що іконографія Розп'яття Софійського собору виконана надзвичайно досконало та дуже схожа з багатьма зразками XI та XII століть. Залежно від композиційної площі іконописець міг додавати чи віднімати сценічні персонажі, які були присутніми у цій сцені. Відомо, що візантійські твори з втіленням теми Розп'яття більше стримані та не надто перенасичені фігурами, адже краще сприймаються композиції з меншою кількістю постатей, як, наприклад, мозаїка північного закінчення хреста з церкви Успіння Богородиці (Дафні, Греція) чи фреска церкви Богородиці (Студеніца, Сербія).

Пізніші стінописи часто повторюють давні візантійські зразки Розп'яття. До таких можна віднести афонський стінопис каплиці Св. Георгія в Ксенофії, розписи Ватопедського собору та інші. В Афонолаврському соборі ангел приймає кров з Христового ребра в чашу, а в Іверському — золотий потир, над яким літають ангели з прикритими ликами. Душу розкаяного грішника приймає ангел, а нерозкаяного — чорний демон. По обидва боки від хреста відтворені дві групи пристоячих та римські вояки зі списами, внизу — мертві підіймаються з гробів.

Висновки. Більшість дослідників цієї теми вважають, що перші зображення з Розп'яттям Христа з'явилися лише після V століття, у часи повної відміни хресної кари. Таке твердження підкріплене лише наявністю пам'яток, які датують кінцем V — початком VI століття. На основі дослідженого матеріалу ми більше схиляємось до теорії, висловленої Андре Грабаром. Її суть полягає у тому, що Розп'яття проходило складний та своєрідний процес формування вже у перші роки становлення християнського мистецтва. На користь такого твердження свідчать не лише нові знахідки, але й факт постійного розвитку та удосконалення цього драматичного та глибоко символічного християнського образу.

1. Монестье М. Смертная казнь. *История и виды высшей меры наказания от начала времен до наших дней*. Перевод с французского. Москва, 2008. С. 292.
2. Любкер Ф. *Реальный словарь классических древностей*. Пер. с нем. Москва: Издание на CD-ROM, 2001; Москва: ДиректМедиа Паблшинг, 2007.
3. Коннолли П. *Греция и Рим. Энциклопедия военной истории*. Greece and Rome at War. Пер. с англ. С. Лопуховой, А. Хромовой. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2000. 320 с.
4. Вэрри Дж. *Войны античности от греко-персидских войн до падения Рима*. Москва: Эксмо, 2009. 129 с.
5. Покровский Н.В. *Евангелие в памятниках иконографии*. Москва: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
6. Зарайский В. *Два эпохальных открытия*. URL: http://www.pravmir.ru/article_1161.html.
7. André Grabar. Les voies de la création en ikonographie chrétienne: Antiquité et moyen âge. *Flammarion*. Paris, 1979, 1994. Андре Грабар. Походження християнської іконографії «Ініціатива». Львів, 2009.
8. Гнупова С.В. «Константинов крест» древнейший памятник раннехристианского искусства на территории России. *Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво погляд крізь віки»*. 11—13 грудня 2006 р. Київ, 2007. С. 50—65.
9. Уваров А.С. Христианская символика. Ч. 1. *Символика древнехристианского периода*. Москва, 1908. 212 с.
10. Бобров Ю.Г. *Основы иконографии древнерусской живописи*. Санкт-Петербург: Мифрил, 1995. 256 с.
11. Зэндлер Э. Генезис и богословие иконы. *Символ*. Париж, 1987. 27 с.
12. *История мирового искусства*. Ред. Е. Сабашникова. Москва: Бертельсманн Медиа Москау АО, 1998. С. 138—139.
13. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843—1261. Edited by Helen C. Evans and William D. Wixom. *The Metropolitan Museum of Art*. New York. Distributed by Harry N. Abrams, Inc.; New York. S. 68—69.
14. Геташвили Н.В. *Атлас мировой живописи*. (2-е изд., испр.). Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 359 с.
15. Allyson Everingham Sheckler and Mary Joan Winn Leith. The Crucifixion Conundrum and Santa Sabina Doors. *The Harvard Theological Review*. Vol. 103. № 1. Jan., 2010, P. 67.
16. Vatican: *Spe Salvi*. Chapter 4. «Jesus was not Spartacus, he was not engaged in a fight for political liberation like Barabbas or Bar-Kochba».
17. Лазарев В.Н. *История византийской живописи: в 2 т.* Москва: Искусство, 1986. 209 с.

REFERENCES

Monestier, M. (2008). Death Penalty. *The history and types of capital punishment from the beginning of time to the present day*. Translation from french (P. 292). Moskva: Publishing House Fluid [in Russian].

- Lubker, F. (2007). *The Real Dictionary of Classical Antiquities, trans. with him*. Moskva: Edition on CD-ROM; DirectMedia Publishing [in Russian].
- Connolly, P. (2000). Greece and Rome. Encyclopedia of military history. *Greece and Rome at War*. Moskva: EKSMO-Press [in Russian].
- Verry, J. (2009). *The wars of antiquity from the Greco-Persian wars to the fall of Rome*. Moskva: Eksmo [in Russian].
- Pokrovsky, N.V. (2001). *The gospel in the monuments of iconography*. Moskva: Progress-Tradition [in Russian].
- Zaraisky, V. *Two landmark discoveries*. Retrieved from: http://www.pravmir.ru/article_1161.html.
- André, Grabar. (2009). The ways of creation in Christian Ikonography: Antiquity and the Middle Ages. Flammarion. Paris, 1979, 1994. In *Andre Grabar. The Origin of Christian Iconography « Initiative»*. Lviv [in Ukrainian].
- Gnutova, S.V. (2007). «The Constantine Cross» — the oldest monument of early Christian art in Russia. *Museum readings. Proceedings of the Scientific Conference «Jewelry Art — A Look Through the Ages», december 11—13 (P. 50—65)*. Kyiv [in Russian].
- Uvarov, A.S. (1908). *Christian symbolism (Part 1)*. Symbols of the ancient Christian period. Moskva [in Russian].
- Bobrov, Yu.G. (1995). *The basics of iconography of old Russian painting*. St. Petersburg: Mithril [in Russian].
- Zandler, E. (1987). Genesis and theology of the icon. *Symbol*. Paris [in Russian].
- Sabashnikova, E. (Ed.). (1998). *History of world art (Pp. 138—139)*. Moscow: Bertelsmann Media Moskau AO. [in Russian].
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843—1261. Edited by Helen C. Evans and William D. Wixom. *The Metropolitan Museum of Art (Pp. 68—69)*. New York. Distributed by Harry N. Abrams, Inc.; New York.
- Getashvili, N.V. (2010). *Atlas of world painting*. Moskva: OLMA Media Group [in Russian].
- Allyson Everingham Sheckler and Mary Joan Winn Leith. (2010, jan.). The Crucifixion Conundrum and Santa Sabina Doors. *The Harvard Theological Review, 1 (Vol. 103)*.
- Vatican: *Spe Salvi*. Chapter 4. «Jesus was not Spartacus, he was not engaged in a fight for political liberation like Barabbas or Bar-Kochba».
- Lazarev, V.N. (1986). *History of Byzantine painting: in 2 vols*. Moskva: Art [in Russian].