



УДК 738.5(477.411)"10/111"

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.06.1450>

ДЕЯКІ ПРИЙОМИ ЗОБРАЖЕННЯ СВІТЛА В КИЇВСЬКИХ МОЗАЇКАХ XI — ПОЧАТКУ XII СТ.

Олександра ШЕВЛЮГА

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-5404-0900>

кандидатка мистецтвознавства, завідувачка,

Національний художній музей України,

науково-дослідний відділ Стародавнього мистецтва,

вул. Михаїла Грушевського, 6, 01001, Київ, Україна,

e-mail: oshevliuga@namu.ua

oshevliuga@gmail.com

Oleksandra SHEVLIUGA

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-5404-0900>

PhD in Art History,

Head of the Research Department
of Old Art,

National Art Museum of Ukraine,

6 Mykhailo Hrushevskoho Street, 01001, Kyiv, Ukraine,

e-mail: oshevliuga@namu.ua

oshevliuga@gmail.com

SOME METHODS OF DEPICTING LIGHT IN THE KYIV MOSAICS OF THE XI — EARLY XII CENTURIES

Стаття присвячена проблематиці зображення божественного світла в мозаїчній декорації Софії Київської, друга чверть XI ст., та Михайлівського Золотоверхого собору, 1108—1113 років. У візантійському мистецтві золото символізувало божественне світло, тому тло у візантійських храмах виконувалося золотими мозаїками. Але таким золотим світлом сяяли і постаті Христа, Богоматері, ангелів і святих.

Нас цікавить світло не як художній засіб для пластичної будови форми, моделювання об'єму, ми сконцентровані саме на прийомах передачі світла божественного, несотвореного, містичного, золотими променями якого сяють постаті та тло на стінах храмів. Ми не маємо на меті визначити природу цього світла чи його першоджерела, або вдаватися у богословські дискусії з цієї проблематики. Наша увага прикута до іншого.

Метою роботи є дослідження прийомів зображення золотого світла на мозаїчних фігурах київських храмів. Завдання полягає у виявленні й аналізі світлових прийомів, характерних для візантійської мозаїчної техніки та їх втілення в київських ансамблях.

У дослідженні застосовані порівняльний метод та методи мистецтвознавчого аналізу і синтезу.

Ключові слова: божественне світло, ісихазм, візантійська мозаїка, мистецтво Русі.

The article is devoted to the problem of depicting divine light in the mosaic decoration of St. Sophia of Kyiv, second quarter of the eleventh century, and St. Michael's Golden-Domed Cathedral, 1108—1113. In Byzantine art, gold symbolised divine light, so the background in Byzantine churches was made with golden mosaics. But the figures of Christ, the Mother of God, angels and saints also shone with this golden light.

We are interested in light not as an artistic tool for the plastic structure of the form, modeling the volume, we are focused precisely on the methods of transmission of the divine, uncreated, mystical light, the golden rays of which shine on the figures and the background on the walls of the temples. We do not intend to determine the nature of this light or its original source, or to engage in theological debates on this issue. Our attention is focused on something else.

The aim of the article is to study the methods of depicting golden light on mosaic figures of Kyiv churches.

The task was to identify and analyse the lighting devices characteristic of Byzantine mosaic technique and their implementation in Kyiv ensembles.

The comparative method and methods of art historical analysis and synthesis were used in the work.

Keywords: divine light, Hesychasm, Byzantine mosaic, art of Rus'.

Вступ. У статті йдеться про зображення світла в монументальному «українському мистецтві візантійської доби»¹ [1, с. 56]. Нас цікавить світло не як художній засіб для пластичної будови форми, моделювання об'єму, ми сконцентровані саме на прийомах передачі світла божественного, несотвореного, містичного, золотими променями якого сяють постаті та тло на стінах храмів. Ми не маємо на меті визначати природу цього світла чи його першоджерела, або вдаватися у богословські дискусії з цієї проблематики. Наша увага прикута до іншого. *Мета* полягає в тому, щоб розглянути мозаїки в контексті ідеї світла та простежити, як середньовічні мозаїчисти відтворювали на площині це містичне божественне світло, ідея якого цікавила не тільки тогочасних богословів, ченців або митців, а була зрозумілою суспільству.

Моя дорога вчителька Людмила Семенівна Міляєва вперше привернула мою увагу до теми світла в давньому українському живописі. Людмила Семенівна запропонувала мені стати співавторкою її статті, присвяченій концепції світла², — тема, яка її цікавила і хвилювала [2]. Я поступово занурилася у проблематику і з вдячністю продовжую ці дослідження, успадкувавши її інтерес. Це перші результати моєї вже самостійної розробки.

Мозаїкам Софійського та Михайлівського Золотоверхого соборів присвячена численна література. Вкажемо лише ті праці, в яких мозаїки двох київських ансамблів ґрунтовно розглянуті. В монографії «Собор Св. Софії у Києві» О. Повстенко, що вийшла друком у Нью-Йорку 1954 р., автор розглядає не тільки питання будівництва, архітектури, але й монументальне малярство собору, однак відтворення світла в мозаїках не розглядалося [3]. В. Лазарев видав хрестоматійні «Мозаики Софии Киевской» [4] та «Михайловские мозаики» [5], які описують програми композицій, кольорову гаму мозаїк, стиль та манери майстрів тощо, але проблема зображення божественного світла залишається поза увагою дослідника. Одним з найбільш ґрунтовних досліджень софійських мозаїк є дві праці Г. Логвина «Софія Ки-

ївська» та «Собор Святої Софії в Києві» [6; 7]. Серед численних питань, присвячених архітектурі, іконографічній програмі мозаїк, фресок, тонкощам техніки виконання, особливостям палітри та мозаїчної оздобы тощо, були досліджені й описані технологія покладання мозаїк для створення світлових ефектів зображення, але окремо прийоми зображення світла не знаходились у полі зору дослідника. Питанню відтворення світла у візантійському і давньоруському мистецтві приділено окрему статтю О. Попової [8], але об'єктом дослідження вченої були фрески та іконопис XI—XIV ст., а київські мозаїки в цьому аспекті не розглядалися. У двох окремих публікаціях цієї ж авторки, присвячених відповідно софійському і михайлівському ансамблям, їх мозаїчні композиції розглядаються в стилістичному аспекті та в контексті аскетичного чи класичного напрямків візантійського мистецтва XI—XII ст. [9; 10]. Монографія Н. Нікітенко «Мозаїки Софії Київської» детально описує програму розпису, мозаїчні образи собору, але зображення світла не описане [11]. У наукових публікаціях Ю. Коренюка детально розглянута схожа проблематика щодо програми, і додано нові факти й уточнення по софійських та михайлівських мозаїках, хоча саме питання відтворення містичного світла дослідник не торкався [12; 13].

Тому *метою* моєї статті є дослідження прийомів зображення золотого світла на мозаїчних фігурах київських храмів. Завдання полягає у виявленні й аналізі світлових прийомів, характерних для візантійської мозаїчної техніки та їх втілення в київських ансамблях.

У дослідженні застосовані порівняльний *метод* та *методи* мистецтвознавчого аналізу і синтезу.

Основна частина. Для зображення містичного божественного світла в мозаїчному оздобленні храмів середньовічні майстри використовували певну кількість прийомів. Завдання, яке ставили перед собою ці майстри, було нелегким: відтворити нематеріальне і вічне матеріальними засобами на площині. Для виконання такого завдання найкращим матеріалом була саме смальта — кубики кольорового скла, розташовані на стінах внутрішнього об'єму храму, найчастіше на вигнутих поверхнях, частина яких була занурена у тінь, інша осяяна світлом (мінливим протягом року і доби денним світлом, різної інтенсивності, теплоти та відтінку). Про цю дивовижну гру со-

¹ Ми обрали цей влучний термін «візантійська доба українського мистецтва», який застосував Данило Щербаківський для доби домонгольського мистецтва.

² Це дослідження я присвячую світлій пам'яті Людмили Семенівни Міляєвої (1925—2022), моєї вчительки і товаришки.



Іл. 1. Богородиця Оранта, друга чверть XI ст. Київ, Софійський собор



Іл. 2. Спас Пантократор, друга чверть XI ст. Київ, Софійський собор

нячного світла або світла свічок на вигинах поверхні і різноманітні особливості мозаїчного мистецтва вже йшлося в науковій літературі [6; 7]. Але ми хотіли б приділити увагу тим аспектам у зображенні світла, які були притаманні саме київським мозаїкам, що можна спостерігати лише у двох вцілілих мозаїчних ансамблях Києва XI — початку XII ст. — Софійському соборі (1037) та Михайлівському Золотоверхому соборі (1108—1113), зруйнованому більшо-

вицьким режимом 14 серпня 1937 року. Але одразу маємо вказати, що мурованих храмів, прикрашених мозаїками в Києві, було біля шести, можливо і сім. Ніяке інше місто великої Київської держави не мало такої кількості храмів, які з середини буквально сяяли золотим світлом.

Над цими двома київськими мозаїками працювали візантійські майстри. Для візантійців золото мало особливе значення. Завдяки своїм якостям воно сприймалося не просто, як дорогий і коштовний метал, — золото символізувало світло, було його «абсолютною метафорою» [14, с. 410]. Теплий золотий блиск і сяяння металу, його нетлінність з часом, процес його обробки дозволили візантійським богословам бачити в дорогоцінному металі значно більше та надавати йому глибоке смислове навантаження — як образ світла і сяяння «Божої слави» [14, с. 412—413]. У Візантії цей символ божественного світла і божественної енергії якнайкраще втілювався у скляній золотій мозаїці в декорації храмів [14, с. 414—415; 15]. У той же час візантійські художники сприймали золото і як колір, про що свідчать різноманіття відтінків золотих смальтин, застосованих у Софійських мозаїках, кожний відтінок має також кілька градацій [4, с. 150—151], що «розчиняло» площинність стіни і створювало глибоке, мерехтливе світіння вищого, божественного світу, в якому перебувають зображені святі.

Художники добре знали на властивостях матеріалу — скляних кубиків, які вже мали природний блиск, а для підсилення його, тесери клалися під різними кутами³. Щоб створити ефект божественного золотого світла, яким сяяли постаті в київських мозаїках, використовували такі прийоми, які можна розділити на три умовні узагальнені групи:

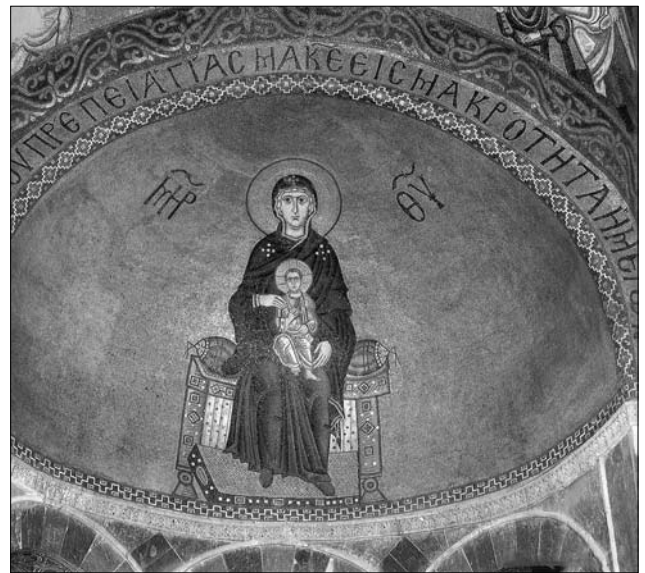
- використання сяяння самих золотих смальтин (тло, одяг, німби, асисти);
- створення рельєфних вигинів поверхні, які дозволяють інакше поводитися золотому покриттю на цих вигинах, особливо коли певним чином викладаються тесери (німби, різноманітні хвилі тощо);
- застосування білих смальтини (світло сірих тощо) у сполученні з золотом та іншими кольорами (промені світла на золотому тлі тощо).

³ Ми не будемо виокремлювати цей прийом у створенні ефекту світла, оскільки це основний принцип викладання для візантійської мозаїки.

Збережені київські мозаїчні композиції є чудовими прикладами, в яких яскраво простежується втілення концепції світла застосуванням цих прийомів. Майстри Софійського мозаїчного ансамблю продумано і майстерно використовували всі мистецькі прийоми для відтворення світіння самих постатей, а не лише тла, яке уособлює вищий горній світ. Квінтесенція ідеї світла, її торжество, на нашу думку, в софійських мозаїках проявилася в фігурі Богородиці Оранти (іл. 1). При створенні цього осяяного світлом образу в консі головної апсиди Софії Київської застосовано всі три прийоми. Постаць Богоматері розташована на вигнутій золотій поверхні апсиди, що завжди огортає м'яким сяйвом постать Оранти. Німб виглядає ледь увігнутою лінзою, де золоті тесери покладені трохи з нахилом до середини, що «збирає світло», яке поводить інакше ніж на тлі в цьому місці [7, с. 86, 88]. Цей прийом увігнутої лінзи неодноразово застосовується у соборі. Г. Логвин, що ретельно досліджував мозаїки навпомацки, вказує, що так зроблено німбі також у всіх апостолів з Євхаристії в головній апсиді собору [7, с. 75]. Майстер київської Оранти бачив цей образ ще більш світлоносним і тому він застосовує наступний добре відомий прийом — золоті асисти на одязі. Але цей прийом набуває тут особливої потужності, оскільки золоті асисти виконані масивними широкими смугами по всій площині мафорию [7, с. 86]. Максимального ефекту художник досягає завдяки співвідношенню площинної форми мафорию, який виконаний графічно, майже ігноруючи об'єм, та вертикальними, прямими, без перешкод бгунк і драперій, золотих асистів-промінів, які нестримно ллються вниз по дзвіноподібній площині смугами та ще й розширюються донизу, що створює ефект щедрого, потужного світлового водоспаду надаючи стрімкої динаміки золотим променям. Такі площинні, потужні асисти створюють відчуття, що постаць не просто виступає з сяючого простору, а на неї згори міцними потоками струмує золоте божественне світло. Вгорі, у скуфії головної бані зображений в сяючому медальйоні і вбранні Спас Пантократор (іл. 2), який і є цим джерелом світла: «Я Світло для світу» (від Івана 8:12). Таким чином, задум майстра втілює богословську концепцію художніми засобами в просторі храму, створюючи зв'язок між зображеними в контексті світла. Софійська Оранта є найбільш світло-



Іл. 3. Богородиця на престолі, 867 р. Константинополь, Софійський собор



Іл. 4. Богородиця на престолі, перша половина XI ст. Кафолікон монастиря Осіос Лукас

носним образом Богородиці серед інших, зображених в головних апсидах візантійських храмів. Якщо порівняти тронних Богородиць з апсид римського собору Санта-Марія-ін-Домніка початку IX ст. [16, с. 98], Софії Константинопольської 867 р. (іл. 3) [17, іл. 32, с. 57], Софійського собору у Салоніках IX ст. [16, с. 99], кафолікона монастиря Осіос Лукас, першої половини XI ст. (іл. 4) [16, с. 100] чи Оранту з апсиди кафолікона монастиря Неа Моні



Іл. 5. Богородиця на престолі, VI ст. Пореч, базиліка Євфразіана



Іл. 6. Процесія мучениць, VI ст. Равена, базиліка Сан Аполінаре Нуово

1042—1055 [18, іл. 1, 123, с. 43—44], або Одігітрію з церкви Санта Марія Ассунта на Торчелло XII ст. [16, с. 103], то виявиться, що жодний з них не те що не має потужних золотих асистів на мафорії Богородиці, як у київської Оранти, вони взагалі не мають золотого світіння асистів на одязі Марії, за виключенням незначних смуг золотої окантовки мафорію, манжетів туніки, хрестів і бахроми. Лише Дитя Христос, якого тримає Богоматір, крім Оранти з Неа Моні, яка зображена одна, як і в київському соборі, вдягнений у сяючі золотом одяг, але світло цього сяяння не золотить вбрання Діви Марії.

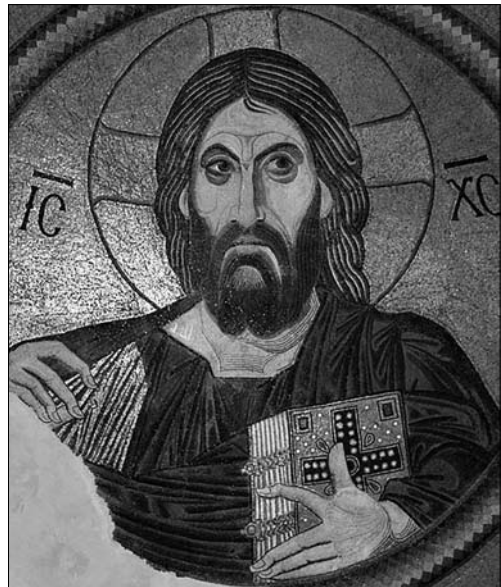
Але застосовані прийоми є недостатніми для софійського художника, він використовує ще один тонкий, але сильний художній прийом — з середини обводить білим кольором червону, темно-червону

та чорну смуги німбу Богоматері (іл. 1) [2, с. 30]. Найчастіше застосовують кольорові смальти для обруча німбу — сині, червоні, чорні або зелені чи їх сполучення, що можна бачити у мозаїчній оздобі більшості храмів. Наприклад, у всіх образах Софії Константинопольської IX—XIII ст., у мозаїках кафоліконів монастирів Осіас Лукас (іл. 4), Неа Моні на Хіосі або Дафні та в інших. Але додавання до кольорового обручу золотого німба чистого білого зовсім змінює світлоність цього поєднання. Сполучення білого і золотого дає дуже потужний світловий акцент, створюючи певний контраст двох найяскравіших світел: контраст теплого — золота, і холодного — білого. Цей контраст дає дивовижний ефект — наче через вже потужне сяйво золотих німба і тла просвічують промені ще яскравішого, холодного білого світла, що «відриває» сяючий золотий німб від золота тла. Те, що мозаїчисти таким чином зображували саме несотворене, містичне світло не викликає сумніву, адже німб безпосередньо символізує вище сяйво. Зображення божественного світла білим кольором по золотому мозаїчному тлу зустрічається неодноразово, наприклад: Преображення в консі собору монастиря святої Катерини на Синаї, VI ст. [17, іл. 23—26, с. 50—53], або Різдво Христове та Хрещення у Осіас Лукас [17, іл. 48, 49, с. 74—76, іл. 59, с. 83], Хрещення у кафоліконі монастиря Неа Моні [17, іл. 75, с. 94—95] чи Різдво Христове з монастиря Дафні [17, іл. 105, с. 121], або у мозаїчних сценах Преображення, Хрещення та Різдво, до 1143 р., у капелі Палантина чи церкві Марторана у Палермо на Сицилії [20, іл. 88, 92, с. 83, 85] та інших храмах. Сяянням божественного золотого поруч з білим, пронизаний весь текст Одкровення Іоанна Богослова, як зауважує Р. Гвардіні: «Скрізь в Апокаліпсисі нас зустрічає біла чистота і мерехтливе золото» [19, с. 294—295].

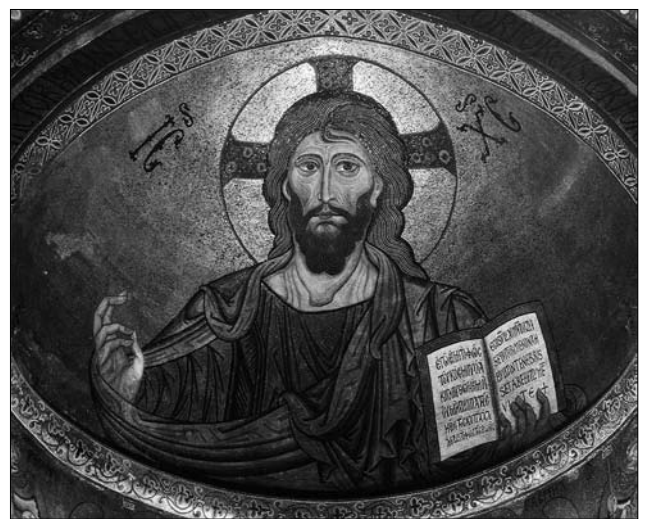
Цей наведений приклад сполучення золота і білого у німбах не описувався досі як прийом для створення світлового ефекту в київських мозаїках, щоправда, нам не відомі і приклади з дослідження цього питання в закордонній науковій літературі. Але цей прийом використовувався мозаїчистами з давніх часів протягом століть. Застосування такого сполучення у німбах простежується у тронній Богородиці і маленького Христа в апсиді базиліки Євфразіана, Пореч,

VI ст. (іл. 5) [16, іл. 45, с. 92], так само і у тронної Богородиці на північній стіні Сан Аполлінаре Нуово у Равені VI ст. [16, іл. 47, с. 92] та у мучеників і мучениць (іл. 6) на стінах того ж собору у Равені [17, іл. 2—3, с. 30, 31]. Серед прикладів середньовізантійської доби можна вказати на образ Христа Пантократора та апостолів в апсиді кафедрального собору у Монреалі на Сицилії 1180—1190 рр. [17, іл. 137, с. 151] чи Христа у сцені Моління про чашу серед мозаїк XIII ст. собору Сан Марко у Венеції [17, іл. 144—145, с. 158, 159] та інших.

Розглянемо тепер фігуру Христа Пантократора в головній бані Софійського собору (іл. 2). Зображений в медальйоні Пантократор вдягнутий у хітон і гіматій, обидва також мають широкі, масивні, не гнучкі золоті асисти, які не тільки насичують світлом постать Христа, а також дещо полегшують об'єм могутньої півфігури, розбиваючи площину яскравими променями сьйва. Прикметно, що найчастіше в одязі Христа Пантократора асисти вкривають лише хітон або хітон є майже суцільно золотим, а от гіматій позбавлений асистів, або і хітон, і гіматій без золотих смуг, особливо це стосується великих мозаїчних фігур у конхах і банях соборів. Наприклад, так зображений Христос у всіх композиціях Софії Константинопольської [17, іл. 33, 35, 36, 41], у люнеті нартексу собору Осіас Лукас [17, іл. 132, с. 146; 20 іл. 145, с. 133], у бані кафедралу Дафні кінець XI — початок XII ст. (іл. 7) [17, іл. 124, с. 138], а також у консі апсиди собору у Чефалу 1148 р. (іл. 8) [17, іл. 132, с. 146; 20, іл. 46, 47, с. 54], Монреале [17, іл. 137, с. 151], у банях Капелли Палантини 1143 р. та собору Марторана до 1143 р. у Палермо [17, іл. 133, с. 146; 20, іл. 46, 78, с. 54, 78]. Таким чином, майстер київського зображення Пантократора у головній бані собору намагався передати яскраве, потужне сяяння образу Спасителя. Божественне сьйво Христа передано дев'ятьма кольоровими смугами медальйону, що являє собою мандорлу (іл. 2). Для підвищення світлоносності цього сьйва майстер застосовує вже вказане поєднання білої смуги і золотої, розташованих поруч, причому повторює це тричі в одному медальйоні, від зовнішнього краю це: білий, зелений, золотий, жовтий, золотий, білий, червоний, чорний, білий [4, с. 78]. Саме поруч із темним кольором сполучення білого і золотого створює враження максимального світіння.



Іл. 7. Спас Пантократор, кінець XI — початок XII ст. Афіни, кафолікон монастиря Дафні



Іл. 8. Спас Пантократор, 1148 р. Сицилія, кафедрал Чефалу

Обведення з середини білою смугою смальтин кольорового обручу золотого німбу на золотому тлі в мозаїках Софії Київської є поширеним прийомом, що застосований у збереженого архангела (обруч німбу — білий, зелений, чорний) у головній бані собору, у євангеліста Марка (білий, червоний, чорний) на південно-західному парусі [7, іл. 116, с. 174], у медальйоні Христа Священника (білий, червоний) над східною переддвітарною аркою [4, с. 89], у всіх апостолів та янголів (червоний, зелений, білий) з Євхаристії в апсиді [4, с. 103], у Богородиці з Благовіщення (біла, зелена) на південному переддвітарному стовпі (іл. 9) [4, с. 123]. Крім того, медальйони



Іл. 9. Богородиця з Благовіщення, друга чверть XI ст. Фрагмент. Київ, Софійський собор



Іл. 10. Євхаристія, центральна частина, друга чверть XI ст. Київ, Софійський собор

із зображенням Христа Священника (білий, темно-зелений, світло-зелений, білий), Богородиці (білий, червоний, темно-зелений, білий) на кільці барабану головної бані [4, с. 89, 90], а також Христа Судії (білий, чорний, червоний, білий), Богородиці (білий, червоний, зелений, білий) та Івана Хрестителя (білий, червоний, зелений, білий) з Деїсису [4, с. 91—92] серед кольорових смуг мають і білу, часто два рази, що підсилює ефект яскравого містичного світла навколо постатей на золотому тлі.

Добре прослідковується цей прийом і в композиції Євхаристія, застосований також у двох фігурах Спасителя (іл. 10). Білі смальтини прокладено по контуру виступаючої вперед ноги Христа, вкри-

тої золотистим хітоном. Саме це підсилює враження насиченого світіння від постаті.

Таке застосування білого у німбах, які символізують сяйво, або на одязі Христа не виглядає випадковим, а свідчить про акцентування майстрами мозаїчистами містичного світла у мозаїчній декорації Софійського собору.

Інакше передано це світло у михайлівських мозаїках, створених на замовлення київського князя Святополка у 1113 р. Головний прийом тут використання золотих асистів, який застосований настільки майстерно і широко, що мозаїчна композиція з апсиди цього собору є ще одним прикладом надзвичайно сяючого зображення не лише в давньому українському, а й у візантійському монументальному мистецтві. Майстер (або майстри), що задумував мозаїчну декорацію вітваря Михайлівського Золотоверхого собору був не тільки високо професійним мозаїчистом, але чудовим колористом, послідовно розгорнувши у просторі концепцію божественного світла.

В цьому соборі не робили вигнуті лінзи німбів, більше того, німби у сцені Євхаристії є лише у двох зображень Христа і двох архангелів обабіч престолу, а всі апостоли їх позбавлені (іл. 11, 12, 13). Німби не мають підсилюючої білої смуги, але світлоносність всієї композиції залишається дуже високою.

Центральна група композиції просто випромінює світло. В двох постатях Христа, в одязі, активно застосований золотий асист, але в цьому випадку він реалізований настільки широкими площинами і плямами, що врешті виходить, що постать Спасителя створена з самого золотого тла, з самої субстанції божественного світла, лише окресленого темними смугами смальтин. Так чітко представлені контрасти сяяння золота і глибини тіні драперій створюють ефект розчинення кольору хітона і гіматія у яскравому, містичному світлі золота. Але ефект підсилений і золотим сітчастим малюнком на престолі у центрі, золотих літургійних предметах на престолі, на золотому візерунку царських воріт перед престолом, на сяючих золотом крилах ангелів, золотому дискосі та потирі і покріві в руках у Христа (іл. 11). Для поглиблення ефекту яскравого сяяння, майстри створюють контраст між темними смальтинами червоного у складках хітону і пурпуровими у складках гіматію, що виглядають чорними [13, с. 96]. Саме таке протиставлення широких плям світла — золота та тіні — черво-



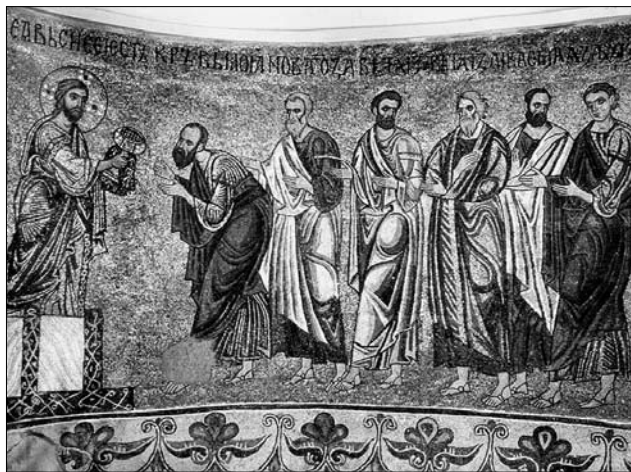
Іл. 11. Євхаристія, центральна частина, 1108—1113 рр. Київ, Михайлівський Золотоверхий собор. Зберігається в Софії Київській



Іл. 12. Євхаристія, ліва частина, 1108—1113 рр. Київ, Михайлівський Золотоверхий собор. Зберігається в Софії Київській

ного і пурпуру створює це променисте сяяння світла, яке наче розчиняє колір, який з відстані виглядає чорним. Подібний прийом застосований і в образі Христа у композиції Зішестя до пекла у кафоліконі Неа Моні, 1042—1056 рр. (іл. 14), хоча в київському варіанті малюнок асистів різноманітніший і яскравіший [17, іл. 78, 79, с. 98, 99]. Про надзвичайне сяяння золотого вбрання Христа в михайлівській Євхаристії є спостереження Людмили Міляєвої та художника Тиберія Сільваші, які розглядали мозаїки в соборі і в цей час сонячний промінь впав на фігуру Христа, з лівого боку від престолу (іл. 11), золоті смальтини настільки запалали, що сам Христос зник в цьому сьйві, перетворившись на золоте сьйво [2, с. 29]. Можливо на такий ефект взаємодії сонячних променів і мозаїки у архітектурному про-

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 6 (180), 2024



Іл. 13. Євхаристія, права частина, 1108—1113 рр. Київ, Михайлівський Золотоверхий собор. Зберігається в Софії Київській



Іл. 14. Зішестя до пекла, 1042—1056 рр. Кафолікон монастиря Неа Моні, о. Хіос, Греція

сторі розраховували архітектори і художники Михайлівського собору, але через руйнацію будівлі це можна лише припускати.

Іншим контрастом виступає поєднання золота і білого, яке в михайлівському ансамблі вирішено не тонкими смугами у німбах, а широкими площинами, що створює потужний світловий ефект. Обабіч престолу зображено двох ангелів-дияконів у білих стихарях, лінії драперій на яких позначені тонкими пурпурово-сірими смальтинами у лівого ангела та зеленими у правого, тональні переходи майже відсутні [5, с. 50]. Пронизані золотими смугами крила ангелів сяють яскраво за рахунок контрасту чорних ліній (іл. 11). Цей прийом має більшу світлоносність ніж у крилах мозаїчного архангела Гавриїла з Благовіщення, що на північному переддвірному стовпі Софій-



Іл. 15. Димитрій Солунський, 1108—1113 рр. Київ, Михайлівський Золотоверхий собор. Зберігається в Софії Київській

ського собору [7, іл. 118]. Фігури ангелів і обидві постаті Христа розташовані на більшій відстані одна від одної ніж в софійській Євхаристії. В михайлівському варіанті між ними золоті тла, яке наче широкі смуги ритмічно сяє між постатями, утворюючи наче світлові стовпи. Цей ритм чергування площин золотого тла і білих плям вбрання працює так вдало тому, що золоті проміжки-цезури дорівнюють за розмірами самим постатям. В софійській композиції такого ефекту немає.

З дивовижною легкістю зображень і ківорій за престолом, наразі частково втрачений. Його білі колонки (зберіглась одна) вишукано тонкі та обведені з одного боку зеленою смугою. Ця легкість форми і кольорова гама дозволяє золотому тлу вільно литися крізь нього. Додають світлових акцентів і світлі «мармурові» парапети мозаїчної передвітарної огорожі з яскравим акордом — золотими царськими воротами. За рахунок таких прийомів центральна частина композиції є світловим (концептуально) центром Євхаристії.



Іл. 16. Архідиякон Стефан, 1108—1113 рр. Київ, Михайлівський Золотоверхий собор. Зберігається в Софії Київській

Саме це сяюче променисте божественне світло, за задумом майстра або майстрів, випромінюється на апостолів, оскільки блиск асистів вкриває постаті апостолів, що йдуть з обох боків до престолу у центрі. З лівого боку, це перша від центру постать Петра, хітон якого рясно вкритий гнучкими сяючими променями, а також третя постать апостола Луки вдягнутого у пронизаний золотими асистами хітон (іл. 12). З правої сторони від престолу зображено трьох апостолів, вдягнутих в хітони, густо охоплені золотим малюнком асистів (іл. 13). Характер і ритм асистів зовсім інший, ніж у Богородиці Оранти з Софії Київської. Малюнок золотих променів у вбранні михайлівських апостолів, ускладнений, ламкий, мінливий і створює враження коливання, що протирічить самій суті золотого асисту — конструктивній і жорсткій [10, с. 327]. Таким чином створено ефект випромінювання світла від Христа на апостолів, які розташовані на бічних стінах апсиді і воно наче охоплює своїми божественними проміннями внутрішній простір вітара. Подібний приклад божественно-

го світла, яке передається постатям від Христа знаходимо у мозаїках Неа Моні (1042—1056), у вже згаданій сцені Зішестя у пекло (іл. 14), де воскреслий Христос, переможно випромінюючи сліпуче сяйво, тримає за руку праматір Єву, червоний мафорій якої втрачає свій колір, розчиняючись у цьому світлі, і залишає фарби у глибоких складках, але її одяг ще і рясно вкритий золотими асистами, які лягають на її постать від сяяння Спасителя.

У Михайлівському соборі світло божественного сяйва охоплювало всі мозаїчні постаті апсиди, віми і внутрішніх лопаток передвітаних стовпів, хоча на інших постатях апсиди та віми воно виражено потужним контрастом кольорів без застосування золота. На внутрішніх лопатках передвітаних стовпів, розміщувалися постаті Димитрія Солунського (іл. 15), на північному стовпі, та архідиякона Стефана — на південному (іл. 16). В цих двох поста-тях світло досягає найяскравіших акордів: домінан-та золота у вбранні Димитрія і білого — у Стефана, таким чином завершуючи цей рух містичного світла, або навпаки, створюючи його рух начебто по колу, мов обіг світла у середині сакрального простору ві-втаря, оскільки фігури Димитрія і Стефана розташо-вані одна навпроти другої, і є не тільки останніми в мозаїчному фризі апсиди, але і створені на межі са-крального простору, тобто вівтаря і наосу храму, від-критого для пастви.

Хоча сліпуче сяяння божественного світла зо-бражене в михайлівських мозаїках не лише золо-том, воно позначилося на всіх обличчях і одязі мо-заїчних фігур, але в завдання нашої статті розгляд цієї проблематики не входить.

Висновки. Звісно, ми не описали усіх прийомів зображення світла в обох київських мозаїчних ан-самблях, що потребує окремого дослідження, як і втілення концепції божественного світла в просторі кожного собору, але цілісний погляд на монументаль-не оздоблення київських храмів у контексті концепції божественного світла виглядає перспективним.

Нам видається можливим, що візантійські май-стри, які працювали в цих двох київських соборах і належали до різних генерацій художників, були не лише високими професіоналами своєї справи. Вигля-дає так, що їм були близькі ідеї ісихазму, або, при-наймні, ідея ісихастського світла, і вони втілювали їх у своїх роботах в різний час, досягаючи певними

прийомами ефекту максимального сяяння фігур, а цілі композиції в просторі храму підпорядковували концепції божественного світла, об'єднуючі постаті між собою вказаними художніми засобами.

1. Щербаківський Д.М. Символіка в українському мис-тецтві. *Українське наукове товариство: Збірник секції мистецтв*. 1921. Т. 1. С. 55—74: іл.
2. Miliaeva L., Shevliuga O. The Category of Light in the Ukrainian Art. From Byzantium to Baroque. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*. 2021. Vol. VIII. № 2. P. 25—38. DOI:10.35218/armca.2021.2.02
3. Повстенко О. *Катедрa Св. Софії у Києві. Аннали Української вільної академії наук у США*. Т. 3—4. № 4 (10)—1, 2 (11—12). Нью Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1954. 472 с.: іл.
4. Лазарев В.Н. *Мозаики Софии Киевской*. С прило-жением статьи А.А. Белецкого о греческих надписях на мозаиках. Москва: Искусство, 1960. 214 с.: ил.
5. Лазарев В.Н. *Михайловские мозаики*. С приложени-ем статьи В.И. Левицкой о палитре михайловских мо-заик. Москва: Искусство, 1966. 272 с.: ил.
6. Логвин Г.Н. *София Киевская*. Альбом. Киев: Мис-тецтво, 1971. 51 с.: ил.
7. Логвин Г.Н. *Собор Святої Софії в Києві*. Київ: Мистецтво, 2001. 349 с.: іл.
8. Попова О.С. Свет в византийском и русском искус-стве XI—XIV веков. *Проблемы византийского ис-кусства. Мозаики, фрески, иконы*. Москва: Северный паломник, 2006. С. 83—148.
9. Попова О.С. Мозаики Софии Киевской и византий-ская монументальная живопись второй четверти XI века. *Проблемы византийского искусства. Мо-заики, фрески, иконы*. Москва: Северный паломник, 2006. С. 211—296.
10. Попова О.С. Мозаики Михайловского Золотоверхо-го монастыря в Киеве и византийское искусство конца XI — начала XII века. *Проблемы византийского ис-кусства. Мозаики, фрески, иконы*. Москва: Северный паломник, 2006. С. 297—352.
11. Нікітенко Н. *Мозаїки Софії Київської*. Київ: Горо-бець, 2016. 192 с.: іл.
12. Коренюк Ю. Монументальне малярство. *Історія українського мистецтва: у 5 т. Мистецтво серед-ніх віків*. НАН України; ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2010. Т. 2. С. 577—656.
13. Коренюк Ю. *Мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору. Каталог*. Київ: АДЕФ Україна, 2013. 204 с.
14. Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневи-зантийской культуры. *Поэтика ранневизантий-ской литературы*. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 404—425.
15. Demus O. *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*. Athens: Aristide D Ca-razas Pub, 1976. 161 p.: il.

16. Cormack R. The Mother of God in Apse Mosaics. *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*. Benaki Museum, Athens; Milano: Skira editor, 2000. P. 91—106.
 17. Chadzidakis N. *Greek Art. Byzantine Mosaics*. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994. 269 p.: il.
 18. Mouriki D. *The Mosaics of Nea Moni on Chios*: in 2 v. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. P. 269.
 19. Guardini R. Das Bild vom Jesus dem Christus im Neuen Testament. *Ein Gedenkbuch mit einer Auswahl aus seinem Werk*. Leipzig, 1969. S. 225—322.
 20. Brenk B. with contributions by Kessler H. and Kronz A. *The Mosaics of Roger II in Sicily. Visualizing Sacred Authority*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2022. 184 p.: il.
- REFERENCES
- Scherbakivs'kyj, D.M. (1921). Symbolism in Ukrainian art. *Ukrainian Scientific Society: Collection of the Art Section, 1*, 55—74 [in Ukrainian].
- Miliaeva, L., & Shevliuga, O. (2021). The Category of Light in the Ukrainian Art. From Byzantium to Baroque. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art, VIII, 2*, 25—38. DOI:10.35218/armca.2021.2.02.
- Povstenko, O. (1954). The Cathedral of St. Sophia in Kyiv. *Annals of the Ukrainian Free Academy of Sciences in the United States, 4 (10)—1, 2 (11—12)* [in Ukrainian].
- Lazarev, V.N. (1960). *Mosaics of St. Sophia of Kiev*. With an attached of an article by A.A. Beletsky on Greek inscriptions on mosaics. Moscow: Art [in Russian].
- Lazarev, V.N. (1966). *Mikhailovsky mosaics*. With an article by V.I. Levitskaya on the palette of Mikhailovsky mosaics. Moscow: Art [in Russian].
- Lohvyn, G.N. (1971). *Sophia of Kyiv: Album*. Kyiv: Art [in Ukrainian].
- Lohvyn, H.N. (2001). *St. Sophia Cathedral in Kyiv*. Kyiv: Art [in Ukrainian].
- Popova, O.S. (2006). Light in the Byzantine and Russian Art of the XI— XIV centuries. *Problems of Byzantine Art. Mosaics, frescoes, icons (Pp. 83—148)*. Moscow: Severnyj palomnik [in Russian].
- Popova, O.S. (2006). Mosaics of Sofia of Kiev and Byzantine monumental writing of the second quarter of the XI century. *Problems of Byzantine Art. Mosaics, frescoes, icons (Pp. 211—296)*. Moscow: Severnyj palomnik [in Russian].
- Popova, O.S. (2006). Mosaics of St. Michael's Golden-Domed Monastery in Kiev and Byzantine art of the end of the XI — beginning of the XII century. *Problems of Byzantine Art. Mosaics, frescoes, icons (Pp. 297—352)*. Moscow: Severnyj palomnik [in Russian].
- Nikitenko, N. (2016). *Mosaics of Sophia of Kyiv*. Kyiv: Horobets' [in Ukrainian].
- Koreniuk, Yu., Skrypnyk G.A. (Ed.). (2010). Monumental painting. *The history of Ukrainian art: in 5 vol. The art of the Middle Ages (Vol. 2, pp. 577—656)*. Kyiv: IMFE im. M. Ryl's'koho; NANU [in Ukrainian].
- Koreniuk, Yu. (2013). *Mosaics of St. Michael's Golden-Domed Cathedral: Catalogue*. Kyiv: ADEF Ukraina [in Ukrainian].
- Averincev, S.S. (2004). Gold in the system of symbols of early Byzantine culture. *Poetics of Early Byzantine Literature (Pp. 404—425)*. St. Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].
- Demus, O. (1976). *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*. Athens: Aristide D Caratzas Pub.
- Cormack, R. (2000). The Mother of God in Apse Mosaics. *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art (Pp. 91—106)*. Benaki Museum, Athens; Milano: Skira editor.
- Chadzidakis, N. (1994). *Greek Art. Byzantine Mosaics*. Athens: Ekdotike Athenon S.A.
- Mouriki, D. (1985). *The Mosaics of Nea Moni on Chios (Vol. 1—2)*. Athens: Commercial Bank of Greece.
- Guardini, R. (1969). The image of Jesus the Christ in the New Testament. *A commemorative book with a selection from his work (Pp. 225—322)*. Leipzig [in German].
- Brenk, B., Kessler, H., & Kronz, A. (2022). *The Mosaics of Roger II in Sicily. Visualizing Sacred Authority*. Wiesbaden: Reichert Verlag.