

УДК 903.4.001.3(477.44)

## БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ: ФОРМАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ АТРИБУЦІЇ

Ростислав Забашта \*

*У статті аналізуються художні особливості монументального рельєфу, вирізьбленого на скелі в с. Буша Ямпільського району Вінницької області: оцінюється можливість використання їх як показників історико-культурного походження твору, дається характеристика його художнього ладу та визначається належність скульптури до мистецького кола так званої третьої культури періоду раннього Нового часу.*

*Ключові слова:* атрибуція, Буша, наскельний рельєф, художні властивості, композиційний уклад, стилістика, формотворення.

*The article presents analytical study in artistic features of a monumental bas-relief carved on rocky surface near the village of Busha, Yampil region, Vinnytsia oblast with evaluation of possibilities for those peculiarities to be used as qualifying evidences of historio-cultural origins of the artwork, characteristics of its artistic system and proofs for belonging the sculpture to a circle of so-called third culture in the period of early Modern time.*

*Keywords:* attribution, Busha, rock relief, artistic qualities, compositional system, stylistics, form-creation.

Як засвідчує історіографія теми, при визначенні історико-культурної належності відомого наскельного рельєфу, вирізьбленого на вертикальній площині однієї з брил розпадини плоскогірного клину в с. Буша Вінницької області, дослідники нерідко звертали увагу і на особливості його питомо художнього ладу. Показово водночас, що до особливостей стилістики та композиційного укладу названого твору в своїх коментарях чи розшуках зверталися головню прибічники його язичницького походження, на відміну від прихильників альтернативної – християнської – версії<sup>1</sup>. І річ тут не тільки і навіть не стільки в кількісній перевазі перших над другими. Та-таки історіографія переконує, що основна причина існуючого стану речей корениться в іншому. Ряд прикметних рис формотворення наскельного зображення, насамперед очевидна узагальненість, лапідарність, а почасти й умовність потрактування скульптурних об'ємів, апріорі сприймалися й представлялися достатньо надійними показниками його стародавності, а отже, і дохристиянськості. У кожному разі «узагальнений» / «схематичний» / «спрощений» характер різьби частіше наголошувався послідовниками саме першого, найпоширенішого варіанта атрибуції; такий і подібний коментар є, власти-

во, загальним місцем у їхніх публікаціях<sup>2</sup>. Щобільше, подекуди формальна специфіка бушанського рельєфу розглядалася як суттєвий, а то й вирішальний аргумент на користь означеної версії. Прикладом останнього наразі може слугувати позиція В. Антоновича – першовідкривача пам'ятки [6, с. 97–100]. Аналізуючи її, він відзначив подібність (за контурами) людської постаті до кам'яних баб і оперував цим зближенням як вагомих доказом дохристиянського походження твору [6, с. 99, 100]. Засновану на такій історико-мистецькій паралелі атрибуцію підтримали свого часу К. Мельник, В. Гульдман, Є. Сіцінський, О. Новицький, Д. Антонович, а також П. Білецький (останній з певними доповненнями й новими паралелями) [46, с. 678; 27, с. 52; 60, с. 277; 55, с. 6; 28, с. 173; 14, с. 25–26]. Утім, попри поширеність деяких характеристик та історичних зближень, єдиної усталеної думки щодо походження і художнього рівня скульптури прихильники язичницької версії так і не випрацювали.

Існує помітна розбіжність між цими авторами у визначенні конкретної історико-культурної належності твору (як, до речі, і серед прибічників християнської версії) і формально-стилістичних паралелей. Якщо В. Антонович і його послідовники вважали бушанську наскельну композицію витво-

\* Автор висловлює щирю вдячність Олегові Кошовому та Людмилі Настенко за допомогу в підготовці статті до друку.

ром місцевих язичників (найвірогідніше, слов'ян) і уподібноли зображення її головного персонажа з кам'яними бабами, то В. Щербаківський – пам'яткою ще раннього залізного віку, властиво гальштатської епохи (тобто Х/ІХ–VІІІ/ V ст. до н. е.)<sup>3</sup>, а за майстерністю різьби зблизив її з наскельними зображеннями хетської («гіттітської») держави [76, с. 446, 452], щоби більше, уважав її спершу навіть витвором самих хетів (гіттітською працею) або скульптурою, виконаною під впливом останніх [75, с. 16, 17]. Натомість І. Винокур відніс рельєф до старожитностей ІV–V ст. черняхівської культури теренів Середньої Наддністрянщини, відзначивши принагідно подібність – за технікою / манерою виконання – зображених на ньому фігур до місцевих антропоморфних ідолів ІІ–V ст. носіїв зазначеної культури [18, с. 124, 126, 127, 132; 20, с. 138.]<sup>4</sup>. У свою чергу П. Білецький, підтримавши думку про спорідненість – за потрактуванням форм і за деякими іконографічними рисами – бушанської скульптури (яку вважав, судячи за контекстом, витвором слов'ян VI ст.) з кам'яними бабами половецького часу, водночас указав на відповідність бушанської пам'ятки за цими параметрами до давньослов'янських ідолів. Але при цьому найбільше формальних збіжностей він зауважив з наскельною рельєфною композицією [першої половини IX ст. – Р. 3.] біля с. Мадара в Болгарії. Об'єднує ці скульптури, за його спостереженням, характер обрисів (узагальнених, грубуватих, суворих, «зовсім не античних») і «своєрідна “графічність” прорисовки деталей по об'ємах, що витесані ніби сокирою», і такий технічний засіб виразності як ритований контур довкола фігур (у випадку аналізованого твору – людини і оленя), і покриття червоною фарбою [14, с. 24]. Деякі паралелі між бушанським і мадарським рельєфами (за способом / технікою зображення – високий рельєф, розмірами фігур – майже натуральна величина людських образів) відзначив і Б. Рідуш [62, с. 185–186]. К. Широцький і А. Ромм акцентували увагу на стильовій близькості досліджуваної скульптури до плоскорізьб Збруцького ідола (так званого Святовита),

зокрема фігур нижнього регістру [73, с. 3–4; 63, с. 6]. Усупереч наведеним зближенням, Д. Айналов, який представляв «большой и сложный» рельєф з Буші витвором тихтаки слов'ян-язичників, водночас уважав, що все виконання його «хранит еще далекие античные традиции» [1, с. 27]. Йому повністю вторував Б. Греков [26, с. 397]. За спостереженням Г. Вагнера, у бушанському монументальному зображенні (ІІ–ІІІ ст.) «чувствуется влияние боспорской скульптуры» [16, с. 238]. Згідно з його міркуваннями, ця пам'ятка засвідчує, що східноєвропейська «варварская скульптура... [у передгунський час. – Р. 3.] пережила нечто похожее на греческую архаику» [16, с. 238]. На думку Н. Кондакова, виконання фігур високим рельєфом і «варварский стиль картины» визначають походження її в період, що безпосередньо передував уведенню християнства в краю, тобто в кінці ІХ – на початку Х ст. [46, с. 680].

Не однастайні дослідники і в потрактуванні художньої якості твору. Одні вважали його витвором назагал примітивним, позбавленим виразних достоїнств, інші, навпаки, добачали в ньому певні мистецькі досягнення. Н. Кондаков констатував у рельєфі з Буші сліди «примитивности иконографического представления» [61, с. 11; 46, с. 680]. М. Врангель, який відніс його до перших спроб настінної декоративної скульптури на землях «юго-западной России», характеризував його як «грубо» висічений, плаский [23, с. 13]. Такого визначення притримувався і М. Голубець, для якого це твір (поряд з іншими дохристиянськими зображеннями слов'ян) «доволі грубої й примітивної роботи» [24, с. 15], і К. Широцький, котрий говорив про «цілком геометричні форми» різьби [73, с. 4–5]. Подібно висловився свого часу і М. Некрасов, назвавши пам'ятку примітивною: «Абстрактный [інакше: «нейтральный». – Р. 3.] фон, плоскостные, восточного характера, поверхности, почти полное отсутствие моделировки, неумение передать форму человека и животных – все это свидетельствует о примитивности рельефа» [54, с. 29–30]. Щодо символіки наскельного зображення, то вона, як і в інших зразках дохрис-

## ІСТОРИЯ

тианської скульптури слов'ян, «передана елементарними геометричними отношениями» [54, с. 30]. Чи не найдалі в негації зайшла К. Мельник. Відзначаючи цілковиту аналогічність (за характером виконання та іконографічними рисами) зображення молільника з кам'яними бабами, дослідниця констатувала, зокрема, ту-таки «грубость отделки», той-таки «безобразный тип лица и непропорциональность частей тела...» [46, с. 678]. Натомість цілком схвальну оцінку художнім якостям рельєфу дав свого часу Д. Антонович. Він представив рельєф витвором «незвичайно високої художньої вартості» [7, с. 17], відзначивши «дуже» величаві живі шляхетні пропорції та бездоганний рисунок фігур чоловіка, звіра (оленя чи тура) і півня, добре узгоджену – за логікою й мистецьким вирішенням – композицію. Зокрема, фігури персонажів розміщено так, «що ціла композиція прекрасно заповнює поле витягнутого в шир прямокутника» [7, с. 18]. За словами дослідника «рельєф як твір мистецтва є далекий від примітиву і свідчить про велику умілість і мистецьку високу традицію» [7, с. 18]. Переважно позитивні коментарі містять також роботи Д. Айналова і Г. Вагнера. На думку першого з них, у сумірному, узгодженому розташуванні у верхній частині складної композиції бушанського рельєфу скісних рогів оленя і гілок дерева, між якими видніється обрамлена інскрипційна таблиця, «ясно виявлено» прагнення до гармонії та симетрії [1, с. 27]. На переконання другого, про достатню «пластичну свободу» майстра-виконавця свідчить зображення фігури людського персонажа рельєфу в профіль [16, с. 238]. У цілому бушанська пам'ятка переконує, що давні слов'янські скульптори мислили (усупереч усталеній думці істориків давньоруського мистецтва) «не орнаментально, а пластично» [16, с. 238]. Водночас в історіографії є і поміркованіші характеристики пам'ятки. Так, А. Ромм угледів у творі «лапідарність форм, розрізненість фігур, відсутність зв'язної композиції» [56, с. 6]<sup>5</sup>. Заразом він не відмовив давньому різьбярєві-виконавцеві в природній спостережливості при відтворенні окремих характерних деталей

зображення, зокрема правого (дальнього) плеча «жерця» (відтворене в перспективному скороченні), рогів і ратиць оленя [63, с. 6]. Такої ж інтерпретаційної позиції притримувався М. Алпатов, який уважав, що, попри грубість виконання, цьому «огромному изваянию с его обобщенными формами нельзя отказать в монументальной силе воздействия» [2, с. 17], та М. Брайчевський, який, схарактеризувавши стиль зображення як «схематичний», водночас відзначив «досить добру» анатомічну будову «живих істот» [15, с. 119]. У свою чергу Ю. Асєєв уважав, що, назважаючи на схематичність і узагальненість більшості дохристиянських зображень слов'ян, у ряді випадків (до яких належить, зокрема, і рельєф з Буші) різьбяр-виконавець не мав недостаті ні в спостережливості, ні в професійному вишколі [10, с. 34]. Подібно висловився і Д. Степовик, котрий слідом за В. Даниленком представив рельєф слов'янською пам'яткою IX–X ст. Не проминувши увагою «дуже» узагальненого потрактування постаті молільника, у якій «намічені лише основні форми» та відсутня проробка рис обличчя, він заразом констатував правильні пропорції його тіла та правильно відтворену позу (навколішках). Останнє полягає в тому, що скульптор «відчував опорні точки і сили напруги, рівноваги, руху» персонажа [66, с. 29]. Уміння давнього різьбярє виявилось, за спостереженнями Д. Степовика, і у відтворенні фігури оленя. «Контурна лінія пружно окреслює профіль» тварини; особливо «виразна вона уздовж спини й гарно вигнутої шиї»; щодо великих розгалужених рогів, то вони, «перегукуючись з віттям дерева, вносять у рельєф елемент декоративності» [66, с. 29]. Водночас такі риси рельєфу, як «дивовижна» «композиційна цілісність», а також «стилістична єдність», переконують автора, що над цим твором працював один майстер [66, с. 30]. Назагал дослідника «вразили» «лаконізм композиції, простота і ясність кожного образу, пластична виразність усіх елементів і розрахунок на їх сприйняття при контрастній грі світла й тіні в умовах як денного, так і особливо вечірнього, штучного освітлення» [66, с. 30].

Показово, що ті самі формально-стилістичні реалії зображення з Буші жодним чином не вплинули на загальне історико-культурне визначення, запропоноване прихильниками християнської версії. Симптоматично й те, що ці дослідники не дійшли згоди щодо конкретного хронологічного й етнокультурного його походження, а кожен запропонував свою особну інтерпретаційну версію. Ідеться, властиво, про версію Д. Щербаківського, який зблизив аналізовану пам'ятку з наскельним горельєфом у с. Касперівці Тернопільської області [77, с. XXVIII–XXX, [ілюстр.] 128], що датується, за результатами пізніших розшуків, XVIII ст. [56, с. 76–79; 41, с. 76–81, ілюстр.]; позицію А. Формозова, який датував твір XVI ст. (точніше – його першою чвертю) і пов'язав його з практикою скульптурного мистецтва Поділля розвинутого й пізнього Середньовіччя (зіставивши його за рівнем розвинутої форм зі статуями романської й готичної епох, а також касперівським зображенням св. Онуфрія, продатувавши його [щоправда, помилково. – Р. З.] також XVI ст.) [68, с. 109]<sup>6</sup>, урешті, Б. Шумиловича, який слідом за І. Винокуром зарахував рельєф до спадку носіїв черняхівської культури кінця V ст., але вважав його при цьому витвором ранніх християн – вихідців (утікачів) з території Римської імперії [74, с. 123–128].

Таке різноголосся попередніх авторів щодо походження й мистецького ладу рельєфу з Буші не може не викликати здивування і питань щодо причин означеного стану речей. Серед останніх бачаться дві визначальні обставини. Одна з них полягає у виразній домініанті суб'єктивного фактора в більшості наведених суджень і оцінок. Як показує аналіз літератури, майже всі згадані автори публікацій (за винятком окремих осіб) ніколи належним чином названої пам'ятки не вивчали. Вони зверталися до неї принагідно, у контексті загальніших тем. Тому їхні судження є, по суті, побіжними, поверховими нотатками, зазвичай без будь-якої конкретної аргументації. Перед нами, властиво, у більшості випадків особистісні враження від твору; враження, уґрунтовані не на результатах його детального вивчен-

ня, а радше на загальній ерудиції та наукових і естетичних уподобаннях самих авторів. Показово при цьому, що переважна більшість із тих, хто висловлювався про досліджуваний об'єкт, не бачили його в натурі, а послуговувалися переважно світлиною та описом В. Антоновича. Тому не доводиться дивуватися ні окремим неточностям, а то й помилкам фактографічних констатацій, ні відмінним, а часто й діаметрально протилежним за змістом судженням щодо одних і тих самих зовнішніх формально-стильових прикмет рельєфу. Воднораз, oprіч впливу так званого людського фактора, розмаїтість інтерпретаційних позицій обумовлена чинниками об'єктивного характеру. Річ у тім, що художній лад рельєфу з Буші не відзначається достатньо виразними і цілком певними в історико-культурному вимірі ознаками, на що справедливо вказували свого часу М. Макаренко й М. Алпатов [51, с. 95; 2, с. 17], а почасти Н. Кондаков і Д. Антонович [61, с. 11; 7, с. 18]. До цього спричинилися й чималі втрати первісного вигляду зображення, головню людського персонажа, а почасти півня й оленя, які утруднюють адекватне сприйняття, а отже, і достовірне його поцінування<sup>7</sup>, визначення конкретної мистецької традиції, у руслі якої його виконано, та часу постання. Стосовно супровідного напису в рамці, то він на сьогодні повністю зник. Останні дві обставини є, вочевидь, вирішальними у справі атрибуції досліджуваної пам'ятки, а тому вони потребують як найприскіпливішої уваги до себе, так і найретельнішого розбору. Для забезпечення його повноти та максимальної об'єктивності зафіксуємо (на рівні фактографічної констатації) насамперед основні, визначальні риси художнього ладу аналізованого твору.

Бушанський наскельний рельєф – монументальне за розмірами й образно-символічним звучанням багатофігурне зображення, що займає майже всю доступну для огляду вертикальну площину однієї з природних брил (№ 2) скельного комплексу. Незважаючи на доволі ускладнений змістовий план, композиційна побудова скульптури – логічно чітка і прозора. Фігури розміщено у вигляді однопланового фриза



## ІСТОРИЯ

на нейтральному (без жодних додаткових зображень) тлі. Властиво сцена моління укляклої людини (чоловіка) перед деревом в оточенні тварин (півня і благородного оленя) розгорнута в одну лінію, в одній площині, будучи цілком висунутою наперед (на перший план). При цьому просторовий уклад є виразно асиметричним. Композиційний і змістовий центр зображення зміщено в його ліву частину, де відтворено безлисте (сухе) дерево, молільника і півня, що сидить на нижній гілці (над молільником). Дерево, до якого звернені фігури всіх персонажів, вирізьблено при самому лівому краю композиційного поля. Щодо фігури оленя на прискалку, то він, займаючи майже всю праву частину зображення, міститься на певній відстані від решти персонажів. Між ними – значна за площею вільна (опріч крайніх верхньої та нижньої частин) ділянка тла, яка привносить виразну паузу в загальну композицію рельєфу. Утім, попри асиметричність, уклад лишається врівноваженим. Це досягнуто достатньо вдалим розподілом скульптурних мас: фігура оленя на прискалку за масою майже рівнозначна групі з трьох фігур лівої частини. Гармонізації композиційної структури додатково сприяють своєрідні іконографічно-композиційні «стяжки», що з'єднують між собою означені частини. При нижньому краю зображення видніється лінія позему (обрису пагорба), що відходить від прискалка, на якому стоїть коліними молільник, і сягає основи прискалка з оленем. При верхньому – випростана до середини гілка дерева, що разом з ближчою гілкою пишних рогів оленя утворює своєрідну дугу, яка мов арка обрамлює всю композицію. До такого зближення спонукає також інскрипційна таблиця (у рамці), розміщена між кінцем нахиленої гілки і правим рогом. Вона мимоволі асоціюється із замковим каменем, що ніби тримає собою означену умовну дугу. Крім того, цілісність композиції досягається за рахунок деяких спільних ознак в іконографії персонажів. Незважаючи на зовнішню автономність кожного з них (фігури не перетинаються, не торкаються одна одної), вони об'єднані просторово-смысловим зв'язком, чітко ви-

явленим спільною (лівобічною) орієнтацією і одноплановою фризівістю.

Більшість фігур відтворено в техніці низького рельєфу (барельєфу / плоско-різьби), і тільки людську постать виконано дещо інакше. Низьким рельєфом відтворено лише гомілку й стопу видимої ноги. Натомість голову, верхню частину тулуба – середньою за висотою різьбою (мецорельєфом), а нижню частину тулуба, передпліччя рук і стегна ніг – високим рельєфом (горорізьбою). Показово, що для збільшення об'ємності фігури молільника давній різьбяр-виконавець удався до пониження довкола неї поверхні (окремими ділянками) тла. Утім, це могло бути й результатом пізнішої переробки («удосконалення») твору, як і заглиблення нижнього і правого контурів передпліччя і верхнього контуру литки персонажа. Загалом, у формотворенні акцент зроблений на виявленні й увиразненні основних мас скульптурних об'ємів. Останні представлені здебільшого великими площинами, що в зображеннях молільника, оленя, дерева, а також таблиці, місцями додатково оконтурені ритованою лінією. При різній глибині різьблення рельєф об'ємів лишається в основному плескати, торцеві площини значною мірою прямовисними. Моделювання форми обмежується самим лише згладжуванням, заокругленням кутів ребер між площинами, що сполучаються переважно під прямим кутом. Водночас міра такої обробки різних фігур і навіть різних частин однієї фігури помітно відмінна. (Найменш згладженими є краї рельєфу стовбура й нижніх гілок дерева, натомість горішні галудження його достатньо заокруглені. Нівелювання кутів форм людської постаті також нерівномірне. Достатньо обробленими виглядають голова і верхня частина тулуба з боку спини, водночас чільний бік тулуба і нижні кінцівки лишаються доволі кутасті. Щодо об'ємів фігур тварин, то вони є найзмодельованішими, а отже, і найобтічнішими). Тільки обличчя і п'ясті рук головного персонажа – укляклого молільника, та ще, слід гадати, голови оленя були, зважаючи на окремі вцілілі об'єми, опрацьовані порівняно детальніше, а головне пластичніше. Щоправда, достеменно визначити міру опрацювання їх

неможливо через численні пошкодження і втрати верхнього шару скульптурної поверхні<sup>8</sup>. При обмеженій пластичній розробці форм, іконографічні деталі відтворено переважно не об'ємним моделюванням, а контурним ритмуванням. Тим-то чимало деталей ніби «прорисовані» на поверхні більших, масивніших об'ємів.

Усупереч думці ряду дослідників, такий характер пластичного формотворення сам собою не має, як уже було зазначено, чіткої історико-культурної адресності та однозначної хронологічної прив'язки. У цьому сенсі він доволі аморфний, а разом і універсальний. Історичний і етнокультурний спектр застосування його (як в часовому, так і просторовому вимірах) надзвичайно широкий. І якщо навіть обмежити поле пошуків вітчизняними теренами, то аналогічне, принаймні подібне, різьблення у вигляді площинного рельєфу із застосуванням додаткової контурної лінії для позначення деталей постає одним з найпопулярніших технічних засобів тримірного формотворення, зокрема фігуративного. Ним активно послуговувалися майстри епохи бронзи і раннього залізного віку [30, [ілюстр.] 42, 44, 51, 52, 53; 57, иллюстр.: 4, 5, 16, 20, 30, 38, 40 та ін.; 39, с. 186, 188–189; ін.], пізньоримського часу, зокрема в античних містах і поселеннях Північної Надчорноморщини та в середовищі носіїв так званої черняхівської культури [4, [иллюстр.] 144, 152, 155, 169, 199, 201, 203; 41а, [иллюстр.] 81, 82, 87, 91, 92; 49, с. 603–607; ін.], упродовж усього Середньовіччя [16а, [иллюстр.] 315, 316; 51, с. 27–96; 16, с. 238, 240; 12, с. 164, 166, 167; 53а, с. 219; 46а, с. 36, 37; 65а, с. 154–159, рис. 8: 2; ін.], Нового часу [11, с. 6, 19, 29] аж до початку другої половини ХХ ст. в ділянці художніх промислів, зокрема фігуративного різьблення на / в дереві й камені [53, с. 25, 34, 70; 42, с. 90–92; 70; ін.] (ілюстр. 2; 3). На «певну єдність» стилістики й манери виконання досліджуваного рельєфу та робіт народних майстрів-каменорізів ХІХ – початку ХХ ст., зокрема теренів Східного Поділля (Вінниччини), указала свого часу Т. Чаговець [71, с. 79]. Подібно висловився і Д. Степовик, стверджуючи, що в «рельєфі відчувається народна школа, тра-

диції якої упізнаємо в значно пізніших зразках.... Рівчакоподібні контури... мінімальне підвищення зображення над поверхнею тла – засоби, що їх використовував [автор скульптури. – Р. З.]... – характерні для так званої плоскорізьби, яка у виробках народного мистецтва дійшла до нашого часу» [66, с. 29–30]. Про перегук стилістики аналізованого рельєфу і традиційного народного різьблення пізніших часів було відзначено раніше автором цієї статті [32а, с. 59].

Так само не має однозначного історико-культурного визначення загальний тип компонування фігур бушанської пам'ятки (ілюстр. 4: а). Близькі за одноплановою фризовою і разом асиметричною побудовою зображення та ще й подібного ідейно-тематичного спрямування і подекуди з рядом іконографічних збігів відомі в мистецькому спадку античного, антикзованого «варварського», а також християнського світів. Зокрема, серед античних творів Північної Надчорноморщини в руслі піднятої теми викликає інтерес рельєфне профільне зображення вершника з ритонем у руці перед жертovníком і деревом, що увінчує мармурову стелу з присвятим написом (104 р., Танаїс, Боспорське царство) [5, с. 221, 311, табл. СХХІ: 5]. Подібна сцена викарбувана на пластинці золотого поховального вінця знатної жінки з могили боспорського царя Рескупорида ІІ (ІІІ ст., Пантікапей, Боспорське царство) (ілюстр. 4: б–г). Показово, що вершник (цар) тримає ритон у піднесеній і дещо витягнутій перед собою руці [66а, с. 82–83, [иллюстр.] 62; 5, с. 218, 305, табл. СХV: 4]<sup>9</sup>. Ще ближчі паралелі віднаходяться серед античних / антизованих старожитностей інших європейських теренів, наприклад, викарбувана на денці срібної патери зі скарбу в Бертувілле (кінець І ст. до н. е. – початок І ст. н. е., Франція) фризова сцена з Меркурієм перед колоною з півнем (нагорі) і деревом та козою позаду [43, с. 86, [иллюстр.] 140в] і рельєфне відтворення сцени офірування імператора Антонія в образі Сильвануса із садовим ножом у піднесеній руці перед вітарем, виноградною лозою та псом біля ніг (130–138 р., околиця Ланувіума, Італія) [84, с. 203, 204, [il.] 148]. До переліку аналогів слід додати і фризову рельєфну компо-

ІСТОРИЯ

зицію на надгробку першої половини II ст. (кельто-римська культура) з Яка (Вешпрем, Угорщина), що відтворює сцену жертвоприношення (?) [85, s. 87, [il.] 73] (ілюстр. 5: а–в). У християнському образотворчому спадку пошукуваний тип компоновання демонструє, скажімо, рельєфна сцена полювання на оленя з монастиря Нотр-Дам-де-Салаюн (XI ст., Високі Альпи, Прованс, Франція) [83, р. 432] (ілюстр. 5: г). Відомий також цілий ряд скульптурних і живописних зображень, у яких збіжність загального композиційного укладу посилюється рядом іконографічних перегуків (уклякла постава в профіль, складені й піднесені в молитовному жесті руки людського персонажа, присутність об'єкта шанування і супровідних образів тощо). Прикладами цього є численні зразки одно- й багатопланових світських зображень з постаттю молільника / покійника навколішках перед розп'яттям і / чи деревом, наприклад, надгробок Г. Губрігової та аналогічний надгробок Гаунолода (після 1550 р. і між 1550–1560 рр., Вроцлав, Польща) [81, s. 107–109, 280, 281, [il.] 138, 139], відповідне гравірування на панцері першої половини XVI (?) ст. (Польща) [78, s. 318] та карбоване зображення на одній зі срібних вот середини XVIII ст. з фарного костелу Хелмно (Польща) [82, s. 78, [il.] 19]. Принагідно занотуємо й характерну рельєфну композицію на реверсі медалі на честь Доменіко Новелло Малатеста роботи Пізанелло (1445 р., Флоренція, Італія), що представляє укляклого перед розп'яттям лицаря в оточенні коня, скель і сухого дерева [50, с. 137–138, [иллюстр.] 83] (ілюстр. 6: а–г). Ще показовіші деякі образи (багатопланові, але з основними фігурами на першому плані) святих пустельників-аскетів, насамперед Ієроніма та Онуфрія Великого. Наразі доречно згадати відтворення сюжету «Св. Ієронім у пустелі» різця Дезідеріо да Сеттіньяно (1461 р., Флоренція, Італія), стека Франческо ді Джорджіо (1471–1485 рр., Сієна, Італія) [87, [il.] 970, 974], пензля Яна Госсарта (Флеміша) (1512 р., Фламандія) [87, р. 135, [il.] 137–138] та граверного різця Альбрехта Дюрера (два аркуші: бл. 1496 і бл. 1506 р., Німеччина) [3, с. 382, 467], а також – сюжету «Св. Онуфрій Великий у пустелі» пензля Ганса Шеуфеляйна (1515 /

1520 р., Нюрнберг, Німеччина) [80, s. 88, [il.] 4] та деяких вітчизняних іконописців, зокрібно автора ікони середини XVIII ст. із с. Ставки Турівського району Волинської області [45, с. 59; 21, [с. 5, 18]] (ілюстр. 7; 8).

Звісно, деякі характеристичні риси загального формотворення скульптурних об'єктів, насамперед відтворення головного персонажа в профіль та особливості композиційного укладу зображення, передусім його очевидна асиметричність, таки дозволяють звзвити історико-культурне коло пошуків. Так, з достатньою впевненістю можна стверджувати, що названі прикмети однозначно виводять аналізовану пам'ятку, скажімо, з мистецького кола культур епохи бронзи, почасти раннього залізного віку (культура гальштату, скіфів і сарматів), а також зі спадку середньовічних слов'ян-язичників вітчизняних теренів. Доступні нині скульптурні зразки цих культур демонструють принципи образотворення, що у своїй сукупності мають мало спільного з аналізованою пам'яткою. Проте ці уточнення не усувають усіх існуючих дилем атрибутів. Лишаються, як альтернативні, можливості зближення бушанського рельєфу принаймні з творами пізньоримського часу, розвинутого Середньовіччя і раннього Нового часу.

З огляду на такий стан речей, питома художній лад бушанського рельєфу заледве чи можна вважати вагомим, тим паче – визначальним показником його походження. Для кінцевого з'ясування цього питання необхідні, увіч, додаткові уточнюючі показники історико-культурного виміру. Такими, за результатами наших розшуків, є ряд іконографічних прикмет і деталей зображення (насамперед поза і профільна постава<sup>10</sup>, оголеність, довге волосся і борода фігури старця-молільника, прискалок-опора під його коліньми; безлистість дерева, рельєфна рамка таблиці), а ще більшою мірою – певні набори / комбінації (дво-, три- і чотиричленні) основних іконографічних компонентів, що утворюють доволі сталі, як показують компаративістичні студії, мотиви (своєрідні іконографічні формули) різного ступеня складності. Ідеться про такі комбінації: а) укляклий молільник → дерево (з листям і без нього), молільник → олень-ро-

гань, дерево (безлисте / всохле) → пташка на гілці; б) укляклий молільник → дерево (безлисте / всохле) → пташка на гілці, укляклий молільник → дерево → олень-рогань; в) молільник → дерево (безлисте / всохле) → пташка → олень-рогань. Воднораз до визначальних показників належить зміст і характер графіки розпізнаних і дешифрованих частин напису на обрамленій таблиці. Саме результати історико-порівняльних студій іконографічних особливостей досліджуваного рельєфу та епіграфічного розбору напису на ньому з достатньою переконливістю дозволяють зарахувати названу тримірну пам'ятку до старожитностей раннього етапу Нового часу (у межах кінця XVI – кінця XVIII ст.) [32; 33; 34; 35; 36; 40]. Заразом корекція таких часових рамок із відомими подіями соціально-політичної та культурної історії Буші і в цілому Східного Поділля (колишнього Брацлавського воєводства) дозволяє конкретизувати датування твору в межах або першої половини (найвірогідніше, 20-х – початку 60-х років) XVII ст., або 20–30-х років уже наступного XVIII ст. і, врешті, визнати за цілим рядом фактів і характеристик пріоритетнішою останню із запропонованих дат [38]. У світлі такого достатньо вузького датування присутній характер бушанського рельєфу (як змістовий, так і формальний) отримує нарешті конкретний історико-культурний вимір. У системі наведених історичних координат реальнішим стає об'єктивніше оцінювання його художніх якостей та визначення належного йому місця в історії вітчизняного мистецтва.

Окреслені часові межі датування дають усі підстави вважати досліджуване монументальне зображення витвором не кваліфікованого скульптора, який знався на всіх тонкощах свого фаху і працював у руслі сучасних йому стильових принципів, а радше різьбяр-ремісника (найвірогідніше, містечкового чи мандрівного, хоча, припустимо, і сільського), нехай і достатньо вишколеного й талановитого <sup>11</sup>. На це вказують певні недоліки формотворення, композивання і певна архаїчність як для першої половини XVII ст., а тим паче для 20–30-х років XVIII ст., виражальних засобів, а саме: деякі прорахун-

ки пропорційної побудови фігури людини й оленя (властиво непомірна довжина ніг молільника і укороченість передніх кінцівок тварини, які до того ж неприродно «приставлені» до тулуба, дещо збільшені – проти природи – розміри голови з рогами і вухами), масштабна невідповідність між фігурами людини і оленя (друга з них надто зменшена порівняно з першою), спрощене потрактування форм і об'ємів (що особливо явно простежується в характері відтворення дерева і частково постаті молільника) і воднораз подекуди надмірна увага до окремих дрібних анатомічних деталей, певне перебільшення їхніх натурних розмірів (див., наприклад, пристопову кісточку на нозі укляклого персонажа), що є одним з проявів так званого «наївного реалізму», урешті, використання не підготовленої спеціально для скульптурної роботи площини каменя (автор-виконавець зображення прямо по природній, не вирівняній попередньо поверхні брили). Щодо архаїчності, то вона виявляється в застосуванні переважно (якщо не винятково) техніки площинного барельєфного різьблення і до того ж з активним використанням контурного (лінійного) ритмування. Автор-виконавець мислив категоріями не глибини, багатоплановості, пластичної багатомірності, а навпаки – площини, одного (найближчого) плану, контурної лінії. Скульптурні об'єми переважно плескаті й вуглуваті, пластична розробка форм майже відсутня, що викликає враження деякої їх сухості й жорсткості. Тут тектоніка побудови, графічність, силуетність і площинність цілковито переважає над пластичністю. Попервах рельєф дещо оживляла, гадається, імовірна поліхромія розфарбування, але заледве, щоб вона сама вирізнялася доволі багатою палітрою барв, а головне, судячи за аналогами, – тоновими переходами-нюансами.

Воднораз слід підкреслити, що за означеною і неодноразово наголошеною деякими авторами спрощеністю і площинністю об'ємів, певною скутістю форми стоїть, вочевидь, не «індивідуальний почерк» майстра-ремісника, чи відверта наївність різьбяр-самоука. Зважаючи на вивіреність і виразність обрисів фігур тварин (особливо півня), на сміливу стилізацію, а присутньо –



## ІСТОРИЯ

схематизацію форми безлистоного дерева, на узагальнене, доведене до певної графемної знаковості, потрактування постаті молільника, тут маємо справу радше з виявом певних норм формотворення, а разом і вивірених іконографічних формул, за якими вгадується стала традиція. Коріння останньої, судячи за доступною фактографією, сягає далекого минулого (недаремно попередні дослідники зближували бушанський рельєф з пам'ятками як раннього залізного віку, так і раннього Середньовіччя). Проте найближчими за подобою хронологічними попередниками аналізованої скульптури виступають твори пізнього і розвинутого етапів Середньовіччя. У межах вітчизняних теренів за приклади можуть слугувати рельєф дракона (XIV ст.?) з Новомалинського замку [12, с. 164, 166, 167], сюжетні рельєфи на шиферних плитах з київських споруд XI–XII ст. [9, с. 261, 267, 271, 272, 278], зображення лева (барса?) (IX–X ст.) на плиті із середньовічного Херсонеса / Херсона [42, с. 73, [иллюстр.] 529] та здибленої левиці (?) на одній із граней різьбленої купелі кінця 30-х – початку 40-х років XV ст. з-під Алушти [65а, с. 154–159, рис. 8: 2; 46а, с. 36, 37], різьблений образ 1409 р. св. Георгія Змієборця з башти консула Лукіно ді Фієскі ді Лованья Судакської [53а, с. 219] (ілюстр. 2: д; 3: а-г) (ілюстр. 2: д; 3: а – г). Значна кількість відповідників фіксується й на інших європейських землях. З-поміж найближчих за територіальною локалізацією – рельєфне відтворення дракона на одвікру південного проходу до крипти св. Леонарда так званого «другого» кафедрального собору XI–XII ст. на Вавелі (Краків, Польща) [64, с. 282, [иллюстр.] 123], рельєф XIV (?) ст. лежачої козулі чи лані (олениці?) з монастиря Негру-Воде в Кимпулунзі (Румунія) [58, с. 6, 7], ряд рельєфів тварин з території Болгарії, зокрема лева і мавпи на плитах архітектурної оздоби XIII ст. з Варни, собаки і голуба на частині передвітарної огорожі XIII ст. з Цепіна (?) [17, с. 479–480, [иллюстр.] 97/103, 99/105, 105/110], ін. У світлі таких паралелей наскельне бушанське зображення є продовженням стилістичного русла середньовічної плоскорізьби Південно-Східної Європи,

представленого, з одного боку, романською, а з другого – візантійською / візантинізуючою традиціями тримірного образотворення. І в такому образно-стильовому перегуку між названими творами різних епох, у такій історичній тяглоті окреслених стилістичних рис немає нічого дивного і надзвичайного. Мистецька спадщина минулого рясніє прикладами практичного використання (подекуди доволі тривалого) набутків художньої мови, засобів виразності однієї епохи впродовж наступних періодів. При цьому їх історична стійкість (живучість) чималою мірою залежала, слід гадати, від рівня складності цієї мови: чим вона була простішою і навіть економнішою в засобах виразності, а отже, і доступнішою для тиражування, тим тривалішим був її вік. (До слова, як свідчать факти з історії мистецтв, аналізована скульптура – не єдиний вітчизняний витвір раннього Нового часу, що демонструє такі самі збіжності. Подібними рисами наділено, скажімо, фігури ланей на різьбленому обрамленні вітваря (?) XVIII ст., яке походить з Волині [11, с. 6, 19, 29]) (ілюстр. 3: д). Характерно й те, що нерідко таке «постіснування» продовжувалося вже в руслі художньої культури нижчих соціальних рівнів, властиво в системі так званої третьої і / чи традиційної (так звано популярної / народної) культури<sup>12</sup>. Одним із виявів саме такої закономірності постає (у світлі запропонованого датування та історико-культурного визначення) рельєф з Буші. Утім, будучи стадіально близьким до середньовічної традиції, він не позбавлений цілком художніх ознак свого часу. Останні виявляються насамперед у характерній асиметрії і відповідно аритмії композиційного укладу зображень, у зміщенні візуального центру, у відзначеній деякими попередніми дослідниками пластичній свободі потрактування образу молільника (властиво в поданні його фігури чітко в профіль), у питомо горельєфному, а отже, і максимально об'ємному потрактуванні деяких скульптурних форм тієї-таки постаті головного персонажа (зокрема, у виразному заокругленні нижнього краю передпліччя святого). Проте остання прикмета не є цілком однозначною у плані датування; цілком припустимо, що вона – наслідок пізнішого часткового «поновлення»

скульптури<sup>13</sup>. Так чи дещо інакше, але досліджувана пам'ятка тримірною образотворення належить до тих витворів минулого, у яких присутній стильовий контрапункт [47, с. 71–78]. Рельєф – зразок пристосування давньої стилістики площинного рельєфного різьблення, успадкованої безпосередньо від середньовічної епохи, до смаків і художніх норм раннього Нового часу з їхнім внутрішнім драматизмом та зовнішньою динамікою і буйством барокових форм, інакше кажучи – зразок поєднання чи узгодження двох різних за походженням, а головне – характером мистецьких традицій. І саме ця різностильність, цей очевидний контрапункт є головним, визначальним чинником самобутності досліджуваної пам'ятки, а разом і маргіальності (як історичної, так і культурно-типологічної) її для художнього середовища епохи раннього Нового часу, насамперед і головне західноукраїнських земель, з його пізньоманьєристичним і провідним бароковим формотворенням.

Визначення рельєфу з Буші пам'яткою ремісничого кола мистецької культури раннього Нового часу (інакше кажучи – витвором третьої культури зазначеного періоду) жодним чином не применшує видимих позитивів і самобутності його художньої складової. Кожен зображальний мотив рельєфу за формальним виявом є надзвичайно виразним, а отже, і значеннєво переконливими. Особливо показні тварини, насамперед фігура птаха. Відтворено його з високо піднесеною головою (на якій видніється великий гребінь, а знизу – сережки), граційно вигнутою шиєю і випнутими грудьми, розпущеним і піднесеним хвостом з двома довгими пір'їнами-косицями. Не менш вишукано і характеристично подано фігуру благородного оленя з тонко проробленими гіллястими рогами, що увінчують голову на довгій і вигнутій шиї. Щодо лаконічності пластичного потрактування скульптурних об'ємів (зокрема, їхньої «сплюсненості»), обмеженості лексики форм, то вони компенсуються в аналізованій скульптурі тією-таки чіткістю і виразністю силуетів зображень, що робить кожне з них безпомилково упізнаваним. Щобільше, у випадку дерева і постаті молільника, зважаючи на очевидну спроще-

ність і навіть певну схематизацію / геометризацію їхніх форм (котре виявляється, зокрема, в акцентованості непоодиноких кутастих елементів – «зламів» форми: більші й менші гілки, лікті – коліна – п'яти), реально говорити про наближення цих зображень до рівня своєрідних образів-знаків. До слова, ці та інші «гострі» деталі зображальних мотивів (у тому числі й чітка прямокутна «геометрія» обрамленої таблиці) у поєднанні з характерною «ребристістю», «ламкістю» об'ємів, що спричиняють контрастну гру світла й тіні, надають усій поверхні твору напруженого, неспокійного ритму скульптурних площин. Воднораз просте, економне у виконанні формотворення з його чітким архітектонічним співвідношенням величин якнайкраще втворює характеру натурної пластичності довоколишніх скельних мас, а це у свою чергу сприяє органічному поєднанню скульптури із середовищем цілого напівприродного-напіврукотворного комплексу. Щоправда, до цього значною мірою спричинилася ще й корозія поверхонь, зокрема втрати – повна чи часткова – окремих об'ємів зображень, тобто зміна первісного вигляду як скульптури, так і довоколишніх мас пісковикової породи<sup>14</sup>. У результаті складається враження, що зображення не вирізьблені на скельній породі, а ніби самостійно з неї проступають крізь товщу моноліту, що скульптура є «породженням самої природи» (перифразовуючи вислів Дж. Вазарі<sup>15</sup>), проявом стихійних сил матеріалу. Говорячи про характер відтворення персонажів зображення, слід констатувати і єдність їх образного вирішення. За відсутності динамічного зовнішнього руху, при очевидній статичності поз, їм притаманна, натомість, внутрішня напруга, глибинний неспокій, що має виразний смисловий вимір. Для їх визначення найточнішими видаються такі контрастні за змістовим наповненням словосполучення, як «тектонічна динаміка» чи «екстенсивна напруга». Чи не найбільше вони виявляються в постаті старця, уляклого в традиційній позі адорації. Не помилимося, якщо ствердимо і спільність певного настроєвого стану персонажів, який можна охарактеризувати як застигле очікування. Динамічною рівновагою відзначається також композиційний лад різьби. Асиметричне

## ІСТОРИЯ

згромадження більшості скульптурних мас у лівій частині художнього простору твору доволі успішно врівноважується великою паузою між фігурою святого молільника та оленя. Цьому певною мірою сприяє таблиця з написом, що, подібно до замкового каменя арочних конструкцій, утримує баланс різних частин (сторін) зображення. Назагал авторів-виконавців слід віддати належне за ряд вдало застосованих художніх прийомів, які в підсумку роблять рельєф достатньо цілісним і виразним твором монументального звучання. Насамкінець варто відзначити сильні сторони питомо образного ладу пам'ятки, що покликаний донести духовний сенс представленої події. Цей лад вибудований значною мірою (якщо не переважно) на знакових, символічних координатах, адже ні образу безлистоного (сухого) дерева, ні півня, ні оленя-роганя церковне життє Онуфрія Великого не містить. Окрім напівреальної-напівлегендарної особи названого святого, представлено глядачеві в момент його найвищого й найінтимнішого духовного подвижництва – єднання у відданій молитві з Богом, решта образів – питомі символи, які в сукупності представляють цілком нову (доволі ускладнену) для іконографічної традиції християнства концепцію ідейно-образного виміру святого старця-пустельника<sup>16</sup>. На це «працює» і спосіб представлення теми. Сцена моління не зорієнтована безпосередньо на глядача. Композиція її розгортається ніби паралельно навколишньому середовищу, точніше середовищу центрального приміщення скельного комплексу. Воднораз вона лишається відкритою для «входження» глядача не лише в її ідейно-образне, а й структурне поле, для емоційного та візуального єднання із зображенням. Хоча ми сприймаємо персонажів в основному збоку (зважаючи на профільне відтворення майже всіх образів, за винятком оленя, представленого частково в  $\frac{3}{4}$  розвороті), але за рахунок максимальної наближеності їх до переднього плану і відтворення майже всіх фігур в натуральну величину ми стаємо ніби безпосередніми свідками, співучасниками події, закарбованої в рельєфі. Глядач мимоволі втягується в силове поле змістового плану зображення, піддаючись його духовним

сенсам. Це тим вірогідніше, якщо зважити на культовий характер твору і орієнтацію його на духовну і психічну (емоційну) налаштованість віруючих людей, особливо монахів-відлюдників – сповідників пустельного подвигу Онуфрія Великого, творців (одних із творців?) / замовників і осадників-мешканців бушанського скельного комплексу. Насамкінець укажемо і на достатньо високий рівень технічного виконання рельєфу. Площини скульптурних об'ємів оброблено гладко і повністю (чисто), ритовані контурні лінії – несхибні й чіткі. Такі реалії недвозначно виказують в авторів-виконавців достатньо вправного рисувальника і досвідченого різьбяра.

## Примітки

<sup>1</sup> Докладний огляд історіографії див. [32, с. 310–315].

<sup>2</sup> Див., напр. [61, с. 11 (С. 31 загальної нумерації); 46, с. 680; 2, с. 17; 15, с. 119; 72, с. 11; ін.]. Такої позиції притримувався свого часу і автор цієї публікації [28а, с. 59–61; 28б, с. 136]. Крайнім виявом цієї позиції є формальне зближення (до слова, вибіркове і в багатьох нюансах неточне) зображення людського персонажа рельєфу з жіночими статуєтками мізинської (XV–XX тисяч років тому) і/чи трипільської (IV тис. до н. е.) археологічних культур, представлене в доколонукових публікаціях С. Піддубного [60, с. 23; 59, с. 27].

<sup>3</sup> Щодо датування гальштатської культури в Україні див. [25, с. 27–33, 185–191; 8, с. 36–39; 29, с. 22].

<sup>4</sup> Подібну думку названий автор висловлював і раніше [19, с. 116]. До речі, цей перегук послугував науковцю основною підставою для критики зближення рельєфу з традицією романської та готичної скульптури Поділля, запропонованого А. Формозовим [18, с. 124, 132].

<sup>5</sup> Визначення опуклості побіля підборіддя людського персонажа плоскорізьби зображенням «плеча» є помилковим. В оману автора ввела світлина В. Антоновича, на якій зображення відтворене при сильному боковому освітленні.

<sup>6</sup> Див. також [69, с. 113; 67, с. 137]. На переконання дослідника, на обширах Поділля, та й цілої України, немає зразків скульптури I–III ст. чи навіть IX–X ст., які можна було б назвати попередниками бушанської пам'ятки. Традицію, без якої створення рельєфу було неможливим, демонструють натомість «романские и готические статуи католицької Подолии» [68, с. 109].

<sup>7</sup> На необхідності узгодження нинішніх формально-стилістичних характеристик пам'ятки, визначень її «стилю» зі станом збереженості (інакше – з рівнем корозії матеріалу), наголошували свого часу М. Брайчевський, А. Формозов і Д. Степовик [15, с. 119; 68, с. 106; 66, с. 30].

<sup>8</sup> Проте саме ці пошкодження і засвідчують реальність такого припущення, адже за однакових умов зберігання найбільш піддаються корозії, як свідчить практика, найтонші й найдрібніші деталі пластичного моделювання поверхні матеріалу.

<sup>9</sup> На відміну від попередньої композиції тут вершника зображено між двома деревами.

<sup>10</sup> До речі, профільна постава центрального персонажа рельєфу зближує його із цілим рядом фігуративних скульптурних зображень XVI–XVII ст., зокрема з деякими зразками надгробків (насамперед однопланових) з укліяними постатями, що набули особливого поширення в Речі Посполитій упродовж XVI – першої половини XVII ст. Див., зокрема, [48, с. 41, 42, 54–55; 86, гус. 8, 9, 22, 26, 34, 35].

<sup>11</sup> Про структуру так званої популярної (народної) культури див., зокрема [13, с. 24–122]. Див. також до теми [79, с. 9–29].

<sup>12</sup> Пор. теорію «опускання» (і збереження / культивування) форм високої культури в середовищі культури низької. Див., зокрема [13, с. 24–30, 131].

<sup>13</sup> Це скруглення явно відрізняється від характеру моделювання інших частин тієї-таки фігури молільника; крім того, стосується воно лише однієї і порівняно незначної частини фігури. До речі, означене скруглення виявляється лише під одним кутом зору: зліва і дещо знизу. При огляді скульптури en face, чи з правого боку і згори воно не фіксується. Такі реалії і змушують припускати ймовірність пізнішої його появи.

<sup>14</sup> Про корозію пам'яток скульптури XVIII ст., зокрема наскельної (на прикладі творів М.-В. Брауна з комплексу Кукс у Чехії), як вияв однієї з визначальних світоглядних концептів епохи бароко, а саме: тлінності й марноти фізичного світу, уже констатовано в науковій літературі.

<sup>15</sup> До такого метафоричного звороту Дж. Вазарі вдався при характеристиці будов маньєристичного архітектора Б. Перуці [22, с. 314].

<sup>16</sup> Часткове висвітлення цієї теми [40, с. 53, 56–57].

## Література

1. *Айналов Д. В., Воронин Н. Н.* Искусство Киевского периода / Д. В. Айналов, Н. Н. Воронин // История русской литературы. – М.; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1941. – Т. I. – С. 25–39, илл.

2. *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1955. – Т. III: Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. – 430, (160) с., илл.

3. Альбрехт Дюрер. Гравюры / Вступление Алена Боре. – М.: МАГМА, 2001. – 560 с., илл.

4. Античная скульптура Херсонеса: Каталог / Каталог составили: А. П. Иванова, А. П. Чубова, Л. Г. Колесникова. При участии А. Н. Щеглова и Ю. А. Бабинова. – К.: Мистецтво, 1976. – 343 с.: илл.

5. Античные государства Северного Причерноморья / Ответственные редактора тома: Г. А. Коше-

ленко, И. Т. Кругликова, В. С. Долгоруков. – М.: Наука, 1984. – 392 с., илл. (Археология СССР).

6. *Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии / В. Б. Антонович // Труды VI археологического съезда в Одессе (1884 г.). – О., 1886. – Т. I. – С. 86–100, илл.

7. *Антонович Д. В.* Скорочений курс історії українського мистецтва / Д. В. Антонович. – Прага: Видання Українського ун-ту, 1923. – 340 с., ілл.

8. Археология Украины: в 3 т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т. 2. – 592 с., илл.

9. *Архипова Е.* Резной камень в архитектуре древнего Киева (конец X – первая половина XIII вв.) / Елизавета Архипова. – К.: Издательский дом «Стилос», 2005. – 286 с., илл.

10. *Асеев Ю. С.* Джерела: Мистецтво Київської Русі / Ю. С. Асеев. – К.: Мистецтво, 1980. – 214 с., ілл. (Нариси історії українського мистецтва).

11. Барви народного мистецтва. Український іконопис, різьблення, старовинні музичні інструменти XVII–XX ст.: Каталог виставки / Упорядники та автори вступної статті О. Адамович, Л. Черкаський, І. Шульц. – К.: Нац. Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2000. – 34 с., ілл.

12. [Бендюк М.] Скульптура / Микола Бендюк // 150 святинь Великої Волині / Ідея, автор проекту та фотографії – Олександр Харват. Тексти статей, наукова атрибуція експонатів – Віктор Луц, Микола Бендюк. – [Рівне, б. р.]. – 224 с., ілл.

13. *Берк П.* Популярна культура в ранньомодерній Європі / Пітер Берк. – К.: УЦКД, 2001. – 352, 16 с., ілл.

14. *Білецький П.* Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі / Платон Білецький. – К.: Мистецтво, 1974. – 192 с., ілл.

15. [Брайчевський М. Ю.] Мистецтво стародавніх східних слов'ян / М. Ю. Брайчевський // Історія українського мистецтва: у 6 т. – К.: АН УРСР; УРЕ, 1966. – Т. I. – С. 112–132, ілл.

16. *Вагнер Г. К.* Скульптура Древней Руси / Г. К. Вагнер // Триста веков искусства: Искусство европейской части СССР. – М.: Искусство, 1976. – С. 236–267, илл.

16а. [Василенко В. М.] Искусство древних славян / В. М. Василенко // История искусства народов СССР. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – Т. 2: Искусство IV–XIII веков. – С. 317–326, илл.

17. *Василиев А.* Каменна пластика / Асен Василиев, Татьяна Силяновска-Новикова, Николай Труфешев, Ива Любенова. – София: Изд-во на Българската академия на науките, 1973. – 528 с., илл. (Българско художествено наследство).

18. *Винокур І. С.* Дослідження бушанського скельного комплексу / І. С. Винокур // Археологія. – 1994. – № 3. – С. 122–135, ілл.

19. *Винокур І. С.* Історія та культура черняхівських племен Дністро-Дніпровського межиріччя II–V ст. н. е. / І. С. Винокур. – К.: Наук. думка, 1972. – 180 с., ілл.

20. *Винокур І. С.* Черняхівська культура: витоки і доля / І. С. Винокур. – Кам'янець-Подільський: Абетка; Оіом, 2000. – 376 с., ілл.



## ІСТОРИЯ

21. Виставка «Культ святих у православній церкві»: ікони, рукописи, стародруки, церковне начиння: Каталог / Відповідальний за випуск Є. І. Ковальчук. – Луцьк: Редакційно-видавничий відділ Волинського облполіграфвидаву, 1990. – [32] с., ілюстр.
22. *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / Виктор Власов. – С.Пб.: Азбука-Классика, 2006. – Т. V: Л–М. – 768 с., иллустр.
23. *Врангель Н. Н., барон.* История скульптуры / барон Н. Н. Врангель. – М.: Издание I. Кнебель, [б. г.]. – 416 с., иллустр. (*Грабарь И.* История русского искусства. Т. V).
24. *Голубець М.* Українське мистецтво. (Вступ до історії) / Микола Голубець. – Л., К.: Шляхи, 1918. – 31 с., ілюстр.
25. *Граков Б. Н.* Ранний железный век (Культуры Западной и Юго-Восточной Европы) / Б. Н. Граков. – [М.]: Изд-во Московского ун-та, 1977. – 232 с., иллустр.
26. *Греков Б. Д.* Киевская Русь / Б. Д. Греков. – [Ленинград]: Государственное изд-во полит. литературы, 1953. – 568 с.
27. [Гульдман В. К.] Памятники старины в Подолии. (Материалы для составления археологической карты Подольской губернии). Собрал и написал В. К. Гульдман (член-корреспондент Императорского Московского археологического общества и член-секретарь Подольского губернского статистического комитета) / В. К. Гульдман. – Каменец-Подольский: Тип-я Подольского губернского правления, 1901. – VIII, 402, LVII, 3 с.
28. *Д. А[нтонович].* Кам'яні баби / Д. А[нтонович]. // Сяйво. – К., 1914. – Ч. 5, 6, трав., черв. – С. 173, ілюстр.
29. Давня історія України: у 3 т. – К.: Ін-т археології НАН України, 1998. – Т. 2: Скіфо-антична доба. – 495 с., ілюстр.
30. Давня скульптура і пластика України: від пізнього палеоліту до розвинутого Середньовіччя. – К.: Родовід, [2009]. – Т. III: Доба бронзи. – 176 с., ілюстр.
31. *Забашта Р.* Бушанський рельєф: гіпотези і факти (до проблеми атрибуції) / Ростислав Забашта // Третя академія пам'яті професора Володимира Антоновича / 11–12 грудня 1995 р., м. Київ. Доповіді і матеріали. – К. [б. в.], 1996. – С. 310–321.
32. *Забашта Р.* Бушанський рельєф у світлі нових іконографічних досліджень / Ростислав Забашта // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2001. – Вип. 8. – С. 176–186, ілюстр.
- 32а. *Забашта Р. В.* Рельєф з Буші – видатна пам'ятка давньослов'янської скульптури / Р. В. Забашта // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 6. – С. 57–60, ілюстр.
33. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (1) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Чис. 3. – С. 62–69, ілюстр.
34. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (2) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2004. – Чис. 3 (7). – С. 21–41, ілюстр.
35. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (3) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2005. – Чис. 1 (9). – С. 29–48, ілюстр.
36. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (4) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1 (25). – С. 17–24, ілюстр.
37. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (5) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2 (34). – С. 20–39, ілюстр.
38. *Забашта Р.* До питання атрибуції бушанського наскельного рельєфу (аналіз обрамленої таблиці з написом) (6) / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі (у друці).
39. [Забашта Р.] Монументальна скульптура [Мистецтво скіфів] / Р. Забашта // Історія українського мистецтва: у 5 т. – К., 2008. – Т. 1: Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. – С. 184–193, ілюстр.
40. *Забашта Р.* Образ оленя у християнському мистецтві зарубіжжя і України / Ростислав Забашта // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 1 (17). – С. 46–75, ілюстр.
41. *Забашта Р., Малєєв Ю.* Касперівський горельєф св. Онуфрія Великого / Ростислав Забашта, Юрій Малєєв // Родовід. – К., 2002. – Чис. 1–2 (18–19). – С. 76–81, ілюстр.
- 41а. *Іванова А. П.* Скульптура и живопись Боспора: Очерки / А. П. Иванова. – К.: Издательство академии наук Украинской ССР, 1961. – 153, 71 с., иллустр.
42. Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1977. – 2: Искусство эпохи иконоборчества. Искусство IX–XII веков. – 156 с., иллустр.
43. Искусство этрусков и Древнего Рима / Авторы текста Ю. Д. Колпинский, Н. Н. Бритова. – М.: Искусство, 1983. – 112, 340, LXIV с., иллустр.
44. Кам'яні статуарні пам'ятки Надчорноморщини періоду ранньої та середньовічної доби / Автор вступної статті Н. Д. Довженко. – К.: Родовід, [2009]. – Кн. 1. – Т. III: Доба бронзи. – 176 с., ілюстр. (Давня скульптура і пластика України: від пізнього палеоліту до розвинутого Середньовіччя).
45. *Карпюк Л.* До питання авторства творів «Волинського іконописця 1750 р.» / Людила Карпюк // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: Матеріали VII міжнарод. наук. конф. з волинського іконопису, м. Луцьк, 2000. – С. 58–59, ілюстр.
46. *К. М[ельник].* Путевые очерки Подолии (окончание). Гл. X. / К. М[ельник]. // Киевская старина. – 1885. – Т. XII. – С. 651–683.
- 46а. *Когонашвили К., Махнева О.* Алустон и Фуна / К. Когонашвили, О. Махнева. – Симф.: Издательство «Крым», 1971 – 94 с., иллустр.
47. [Лихачев Д. С.] Контрапункт стилей как особенность искусства // Лихачев Д. С. О филологии / Д. С. Лихачев. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 71–78.

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...

48. *Любченко В. Ф.* Львівська скульптура XVI–XVII століть / В. Ф. Любченко. – К. : Наук. думка, 1981. – 216 с., ілюстр.
49. [*Магомедов Б., Забашта Р.*] Черняхівська культура / Б. Магомедов, Р. Забашта // *Історія українського мистецтва* : у 5 т. – К., 2008. – Т. 1 : Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. – С. 580–611, ілюстр.
50. *Майская М. И.* Пизанелло / М. И. Майская. – М. : Искусство, 1981. – 208, 1 с., ілюстр.
51. *Макаренко М.* Скульптура і різьбярство Київської Русі передмонгольських часів / Микола Макаренко // *Київський збірник історії й археології, побуту й мистецтва*. – К., 1930/1931. – 36. I. – С. 27–96, ілюстр.
52. *Моздир М.* Кам'яні свідки мистецьких зв'язків / Микола Моздир // *Родовід*. – 2002. – Чис. 1–2 (18–19). – С. 82–93, ілюстр.
53. *Моздир М.* Українська народна меморіальна скульптура / Микола Моздир. – К. : Наук. думка, 1996. – 132 с., ілюстр.
- 53а. Національний заповідник «Софія Київська» / Н. Куковальська та інші. – К. : Балтія-Друк, 2011. – 224 с., ілюстр.
54. *Некрасов Н.* Древнерусское изобразительное искусство / Н. Некрасов. – [М.] : ОГИЗ, ИЗОГИЗ, 1937. – 398 с. : ілюстр.
55. *Новицкий А.* История русского искусства с древнейших времен / А. Новицкий. – М. : Изд-е В. Н. Линд, 1903. – Т. I. – 384 с., ілюстр.
56. *Олійник В.* Скульптура святого Онуфрія в Касперівцях – пам'ятка мистецтва XVIII століття / Василь Олійник // *Інформаційно-методичний вісник УТОПІК: Матеріали IV Республіканської науково-практичної конференції «Пам'ятки народної культури і музеї»*. – К., 1991. – № 3/8. – С. 76–79.
57. *Ольховский В. С., Евдокимов Г. Л.* Скифские изваяния VII–III вв. до н. э. / В. С. Ольховский, Г. Л. Евдокимов. – М.: [б. и.] 1994. – 188 с., ілюстр.
58. *Опреску Г.* Румынская скульптура / Г. Опреску. – Бухарест : Изд-во литературы на иностранных языках, 1957. – 160 с., ілюстр.
59. *Піддубний С.* Код України Русі / Сергій Піддубний. – Тернопіль : Мандрівець, 2012. – 304 с., ілюстр.
60. *Піддубний С.* Найдавніші пам'ятки України. Древнейшие памятники Украины / Сергій Піддубний. – Кіровоград : Поліграф-сервіс, 2011. – 102 с., ілюстр.
61. Рефераты заседаний VI Археологического съезда в Одессе (Из газеты «Новороссийский Телеграф»). – О. : Типо-литография «Нов. Тел.»..., 1884. – [104 с.] (отдельная брошюра).
62. *Рідуш Б. Т.* До питання про культові печери слов'ян у Подністров'ї / Б. Т. Рідуш // *Археологічні студії*. – К. ; Чернівці, 2000. – С. 184–193, ілюстр.
63. *Ромм А. Г.* Русские монументальные рельефы / А. Г. Ромм. – М. : Искусство, 1953. – 207 с., ілюстр.
64. *Свеховский З.* Романское искусство в Польше / Зигмунт Свеховский. – [Warszawa] : Аркады, [1982]. – 299 с., ілюстр.
65. *Сецинский Е.* Археологическая карта Подольской губернии / Е. Сецинский // *Труды одиннадцатого археологического съезда в Киеве 1899*. – М., 1901. – Т. I. – С. 197–354, карта.
- 65а *Сидоренко В. А.* Памятники каменной пластики средневековой Таврики / В. А. Сидоренко // *Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии*. – Симф. : Таврия, 1993. – Вып. III. – С. 145–161, 9, ілюстр.
66. *Степовик Д.* Скарби України / Дмитро Степовик. – К. : Веселка, 1990. – 192 с., ілюстр.
- 66а [*Толстой И. и Кондаков Н.*] Русские древности в памятниках искусства издаваемые графом И. Толстым и Н. Кондаковым. – С.Пб. : [б. изд.], 1889. – Вып. 2 : Древности скифо-сарматские. – 161 с., ілюстр.
67. *Формозов А. А.* Еще раз о наскальном барельефе у с. Буша в Поднестровье / А. А. Формозов // *Археология*. – 1994. – № 3. – С. 1994. – С. 136–138.
68. *Формозов А. А.* О наскальном рельефе близ с. Буша в Поднестровье / А. А. Формозов // *Советская археология*. – М., 1968. – № 2. – С. 103–110.
69. *Формозов О. О.* Про наскальний барельєф поблизу с. Буша в Подністров'ї / О. О. Формозов // *Матеріали Другої Подільської історико-краєзнавчої конференції*. – Л., 1968. – С. 112–113.
70. *Хом'як Л.* Меморіальна різьба нараївських каменотесів / Лідія Хом'як // *Родовід*. – 2002. – Чис. 1–2 (18–19). – С. 142–151.
- 70а. *Цончева М.* Художественное наследство на тракийските земи / Мара Цончева. – София : Държавно издателство «Наука и изкуство», 1971. – 291 с., ілюстр.
71. *Чаговец Т. П.* Основні віхи в історії культури каменю на Вінниччині / Т. П. Чаговец // *Тези доповідей десятої Вінницької обласної історико-краєзнавчої конференції: 6 вересня 1991 р.* – Вінниця, 1991. – С. 78–79.
72. *Чарновський О.* Українська народна скульптура / Олег Чарновський. – Л. : Вища школа, 1976. – 144 с., ілюстр.
73. *Широцький К.* Стародавнє мистецтво на Україні / Кость Широцький. – К. : Вид-во Тов-ва «Криниця», [1918]. – 23 с., ілюстр. (Окремий відбиток з вид.: *Дорошкевич О. і Білецький Л.* Хрестоматія по історії української літератури. – К., 1918. – Т. I. – Вип. I).
74. *Шумилович Б.* Християнські ремінісценції у ранньослов'янському мистецтві / Богдан Шумилович // *Київська церква*. – К.; Л. : Видання ЧСВВ, 2001. – № 4 (15). – С. 123–128, ілюстр.
75. *Щербаківський В.* Основні елементи орнаменталії українських писанок та їхнє походження : 2-е вид. / Вадим Щербаківський. – К. ; Оттава, 1990. – 25 (6) с., ілюстр.
76. *Щербаківський В.* Цікаві археологічні відкриття / Вадим Щербаківський // *Визвольний шлях*. – Лондон, 1956. – Р. III (IX). – Кн. 4 (28 / 102), квіт. – С. 445–452, ілюстр.
77. *Щербаківський Д.* Українське мистецтво. II. Буковинські і Галицькі деревляні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці / Данило Щербаківський. – К. ; Прага : Український громадський видавничий фонд, 1926. – XXXVI, (628) с., ілюстр.

## ІСТОРИЯ

78. Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana / Zygmunt Gloger. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1972. – IV. – 530 s., il.
79. Herbst S. Polska kultura mieszczańska przełomu XVI i XVII wieku / Stanisław Herbst // Studia renesansowe. – Wrocław : Zakład im. Ossolińskich ; Wydawnictwo, 1950. – S. 9–29.
80. Kaster G. Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) / G. Kaster // Lexikon der christlichen Ikonographie. – Rom; Freiburg; Basel; Wien, [1990]. – Achter Band : Ikonographie der Heiligen meletius bis zweieundvierzig martyrer Register. – S. 84–88, il.
81. Kębłowski J. Renesansowa rzeźba na Śląsku / Janusz Kębłowski. – Poznań : [Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967. – 302 s., il.
82. Olędzki J. Wota srebrne / Jacek Olędzki // Polska sztuka ludowa. – [Warszawa], 1967. – Rok XXI. – Nr 2. – S. 67–92, il.
83. [Rouche M.] Abendlandisches Frühmittelalter / Michel Rouche // Geschichte des privaten Lebens. – Frankfurt am Main : Fischer Verlag GmbH, 1989. – Band 1 : Von Römischen Imperium zum Byzantinischen Reich. – S. 389–513, il.
84. Sadurska A. Archeologia starożytnego Rzymu / A. Sadurska. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1980. – T. 2 : Okres cesarstwa. – 517 s., il.
85. Szabó M. A kelták nyomában magyarországon / Szabó Miklós. – [Budapest] : Corvina Kiadó, [1971]. – 88, 48 s., il.
86. Tatarkiewicz W. Nadgroby z figurami klęczącymi / Władysław Tatarkiewicz // Studia renesansowe. – Wrocław : Zakład im. Ossolińskich ; Wydawnictwo, 1950. – S. 274–331, il.
87. [Walker J.] National Gallery of Art Washington by John Walker director emeritus. – New York : Herry N. Abrams, inc., [1975]. – 696 p., il.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У дискусії щодо походження монументального рельєфу, вирізьбленого на скелі в с. Буша Ямпільського району Вінницької області, прибічники язичницької версії (на відміну від прибічників альтернативної – християнської), часто апелюють до питомо художніх рис названого твору як до достатньо надійних показників його стародавності, належності дохристиянському культурному спадку. Утім, фактографія історії мистецтв недвозначно засвідчує, що такі стилістичні прикмети бушанського скульптурного зображення як спрощене, дещо умовне пластичне формотворення, при якому об'єми відтворюються технікою сплющеного невисокого рельєфу в поєднанні з ритованою контурною лінією для проробки деталей, а також асиметричний композиційний укладу не є питомо локальним явищем. Такі характеристики мають достатньо широкий просторовий (територіальний) і часовий, а отже, й етнокультурний, вимір, зокрема і в координатах вітчизняної культурної спадщини. Через це художній лад досліджуваної пам'ятки не може вважатися (усупереч думці цілого ряду попередніх дослідників) вагомим, а тим паче – визначальним чинником у справі її атрибуції. Натомість таку роль відіграють окремі іконографічні риси зображення і показники епіграфічного аналізу залишків напису на обрамленій таблиці. У комплексі вони і дозволяють достатньо впевнено датувати рельєф з Буші в межах першої половини XVII чи 20–30-х років наступного XVIII ст. З огляду на означену хронологічну атрибуцію, особливості художнього ладу досліджуваної скульптури виказує в ній витвір дещо архаїчний для свого часу з виразними прикметами середньовічної традиції, водночас ряд специфічних конструктивних і стилістичних прикмет – зразок ремісничого кола мистецької культури раннього Нового часу (інакше кажучи – зразок тримірного образотворення так званої третьої культури).

*Ключові слова:* атрибуція, Буша, наскельний рельєф, художні властивості, композиційний уклад, стилістика, формотворення.

In discussion on the origin of a monumental bas-relief carved on the rocky surface near the village of Busha, Yampil region, Vinnytsia oblast some followers of a Pagan version (in contrast to supporters of alternative, i.e. Christian one) often turn their minds to artistic qualities of a mentioned artwork as sufficiently firm proofs of its antique state and belonging to pre-Christian era. At the same time general art history brings – owing to its databases of facts – an unequivocal point that certain stylistic peculiarities of Busha sculptural image as simplified, somewhat conventional plastical formation by which the volumes are recreated in technique



РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...



а



б  
г



в



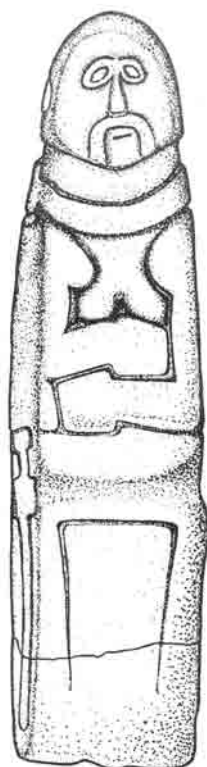
Ілюстр. 1. Бушанський рельєф: а – вигляд зображення з правого боку (світлина автора, 2009 р.); б – постать молільника (викадровка зі світлини 1883 р.); в – фігура півня на гілці дерева (світлина автора, 2011 р.); г – фігура оленя (світлина автора, 1987 р.)



ІСТОРИЯ



а



б



в



г



д

Ілюстр. 2: а – антропоморфна стела (чільний бік). XVIII–XVI ст. до н. е., околиця с. Верхоріччя, Крим (за: Кам'яні статуарні пам'ятки...); б – статуя-напівфігура (чільний бік). Кінець VII – початок VI ст. до н. е., Середня Наддніпрянщина (за: *Ольховський В. С., Евдокимов Г. Л.*); в – стела Менона, сина Амінія (фрагмент). 130 р., Боспор (Керч), Крим (за: *Иванова А. П.*); г – рельєф коня (фрагмент Збруцького ідола). X – перша половина XI ст. (за: *Василенко В. П.*); д – рельєф боротьби Геракла (?) з левом (різьблена плита балюстради?) (Київ). XII ст. (за: *Макаренко М.*)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...



а



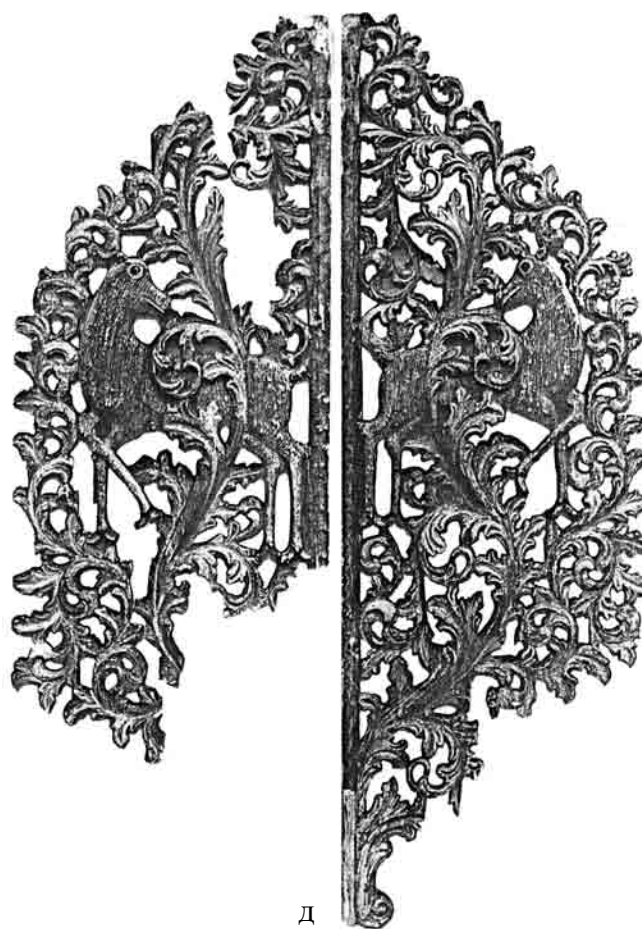
б



в



г

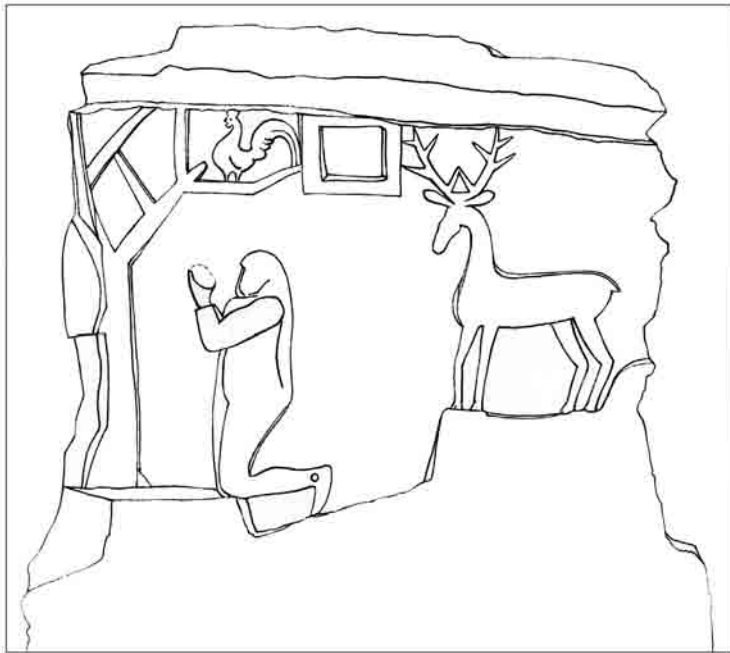


д

Ілюстр. 3: а – рельєф лева (барса?). IX–X ст., Херсонес, Крим (за: *Искусство Византии...*); б – рельєф дракона (фрагмент). XIV (?) ст., Новомалинський замок, Рівненська обл. (за *Бендюк М.*); в – рельєфна ікона із зображенням св. Георгія Змієборця. 1409 р., Судакська фортеця, Крим (за: *Національний заповідник...*); г – рельєфне зображення левиці (?) вписане в коло плетінки (фрагмент різьбленого оздоблення купелі). 30-і – початок 40-х рр. XV ст., поблизу Алушти, Крим (за: *Когонашвили К., Махнева О.*); д – різьблене обрамлення вітваря (?) з фігурами олениць. XVIII ст., Волинь (за: *Барви народного мистецтва...*)



ІСТОРІЯ



а

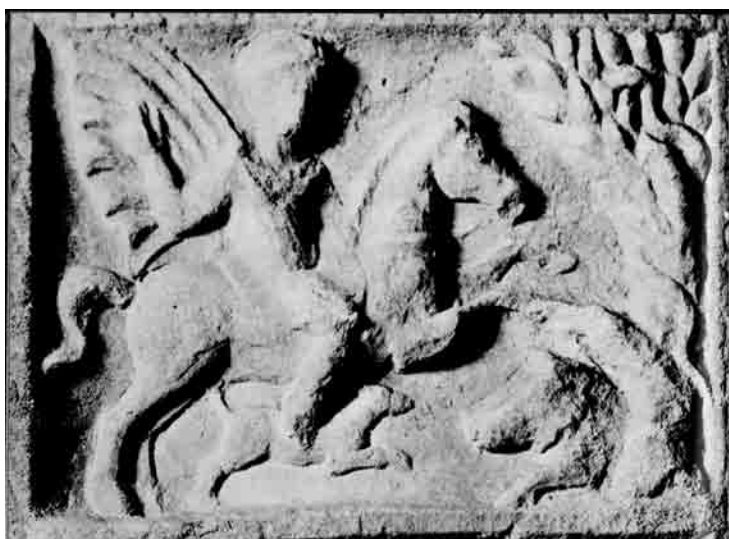


б



в г

д



Ілюстр. 4: а – бушанський рельєф (схема композиційного укладу); б – стела з присвятним написом. 104 р., Танаїс (Боспорське царство), Крим (за: Античные государства...); в, г – карбоване зображення вершника (фрагмент поховального вінця). III ст., Боспор (Керч), Крим (за: Античные государства...; Толстой И., Кондаков Н.); д – рельєфне зображення вершника (так званій «тракійський вершник», фрагмент надгробної стели). III ст., Гоце Дельчевсько, Болгарія (за: Цончева М.)



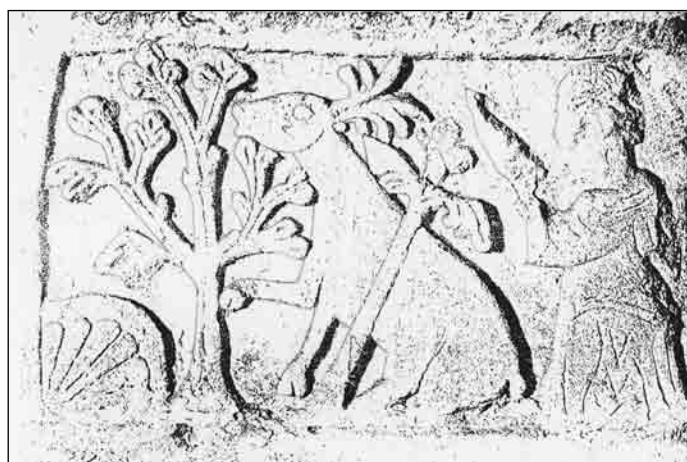
а



б



в



г

Ілюстр. 5: а – карбонава сцена з Меркурій (денце патери). Кінець I ст. до н. е. – початок I ст. н. е., Бертувіллі, Італія (за: *Искусство эртусков...*); б – рельєфне зображення імператора Антонія в образі Сильвануса. 130–138 рр., околиця Ланувіума, Італія (за: *Sadurska A.*); в – сцена жертвоприношення (?) (фрагмент рельєфної надгробної стели). Перша половина II ст., Яка, Угорщина (за: *Szabó M.*); г – рельєфне зображення полювання на оленя. XI ст., монастир Нотр-Дам-де-Салаюн, Прованс, Франція (за: *Rouche M.*)



ІСТОРИЯ



а



б



в



г

Ілюстр. 6: а – надгробок Г. Губрігової. Після 1550 р., Вроцлав, Польща (за: *Kęłowski J.*); б – надгробок Гаунолода. Між 1550 і 1560 рр., Вроцлав, Польща (за: *Kęłowski J.*); в – Пізанелло. Реверс медалі на честь Доменіко Новелло Малатеста. 1445 р., Флоренція, Італія (за: *Майская М. И.*); г – карбоване зображення укліятого шляхтича на воті. Середина XVIII ст., фарний костел м. Хелмно, Польща (за: *Olędzki J.*)

РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...



Ілюстр. 7: а – Франческо ді Джорджіо. Св. Ієронім у пустелі. 1475–1485 рр., Сієна, Італія (за: Walker J.); б – Дезідеріо да Сеттіньяно. Св. Ієронім у пустелі. 1461 р., Флоренція, Італія (за: Walker J.)

а



б



ІСТОРИЯ



Ілюстр. 8: а – Ян Госсаерт (Флеміш). Св. Ієронім у пустелі. 1512 р., Фландрія (за: Walker J.); б – Альбрехт Дюрер. Св. Ієронім у пустелі. Близько 1496 р., Німеччина (за: Альбрехт Дюрер); в – Альбрехт Дюрер. Св. Ієронім у пустелі. Близько 1506 р., Німеччина (за: Альбрехт Дюрер); г – св. Онуфрій Великий в пустелі. XVIII ст., с. Ставки, Волинська обл. (за: Виставка «Культ святих...»)



РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. БУШАНСЬКИЙ РЕЛЬЄФ...

of flattened, mainly low relief in connection with deepened contouring line for processing the details as well as asymmetrical compositional arrangement do not appear as an exclusive local phenomenon. These characteristics possess, nevertheless, broad enough spatial (territorial) and temporal, thus ethnocultural dimension, particularly in coordinates of cultural heritage. In accordance with the above approach the artistic appearance of studied artifact cannot be considered (in spite of numerous previous scholars' conclusions) as firm and – all the more – decisive factor in the problem of its attribution. This role has been played by some separate iconographic details of the image and the results of epigraphic analysis in the remnants of inscription on the framed tablet. As a complex these traits have enabled quite convincing dating of Busha bas-relief within the period of the first half XVII and '20s-'30s of the next XVIII cc. In the light of present chronological attribution several features of studied sculpture witness the claim that here we have an artifact executed in somewhat archaic for its time stylistic manner, a creation with evident echoes of Medieval artistic traditions while a series of errors in anatomy of figures (e.g. in those of kneeling old man and a deer) are specimens of craftsmanship belonging to early Modern epoch (in other words/ this is a specimen of three-dimensional Fine Art of so-called Third Culture).

*Keywords:* attribution, Busha, rock bas-relief, artistic qualities, compositional system, stylistics, form-creation.

В дискуссии о происхождении монументального рельефа, высеченного на скале в с. Буша Ямпольского района Винницкой области, сторонники языческой версии (в отличие от сторонников альтернативной – христианской), часто апеллируют к художественной стороне названного произведения как к достаточно надежному показателю его древности, принадлежности дохристианскому наследию. Вместе с тем фактография истории искусства недвусмысленно свидетельствует, что такие стилистические приемы бушанского скульптурного изображения как упрощенное, несколько условное пластическое решение, при котором объемы воспроизводятся техникой уплощенного в основном невысокого рельефа в сочетании с углубленной контурной линией для проработки деталей, а также ассиметричный композиционный уклад не представляет собой исключительно локальное явление. Такие характеристики имеют достаточно широкое пространственное (территориальное) и временное, а следовательно, и этнокультурное измерение, в частности и в координатах отечественного культурного наследия. В следствии этого художественный строй исследуемого памятника не может считаться (в отличие от предположений целого ряда предыдущих исследователей) надежным, а тем более – определяющим фактором в деле его атрибуции. Однако такую роль играют отдельные иконографические детали изображения и результаты эпиграфического анализа остатков надписи на обрамленной таблице. В комплексе они и позволяют достаточно убедительно датировать рельеф с Буши в рамках первой половины XVII или 20–30-х годов следующего XVIII ст. В свете предложенной хронологической атрибуции особенности художественного строя исследуемой скульптуры указывают на то, что перед нами изваяние с несколько архаической для своего времени стилистикой, произведение с явными отзвуками традиции средневекового искусства, вместе с тем ряд конструктивных и стилистических черт изображений – образец ремесленного круга художественной культуры раннего Нового времени (иначе говоря – образец трехмерного изобразительного искусства так называемой третьей культуры).

*Ключевые слова:* атрибуция, Буша, наскальный рельеф, художественные свойства, композиционная система, стилистика, формообразование.