

УДК 091.31:096.1](477.83/.86)“10/12”

ТЕРАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ЗАСТАВКАХ ТА ІНІЦІАЛАХ РУКОПИСНИХ КНИГ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ (друга половина XI – початок XIII століття) ¹

Лариса Ганзенко

У статті розглянуто тератологічний візерунок як унікальне загальноконтинентальне явище, що поєднало простір держав візантійського ареалу та романської традиції і знайшло відображення в культурі слов'янських народів. Побутування його в книжковій ілюмінації Галицько-Волинської Русі є свідченням інтегрованості регіону в контекст європейської культури на етапі високого середньовіччя, зокрема у період Хрестових походів (1095–1270).

Ключові слова: книжкова ілюмінація, тератологічний візерунок, плетінка, рослинна орнаментика, кінноварний тип оздоблення, художній простір, Середземномор'я, Північна, Центральна та Південна Європа, Передня Азія, Галицько-Волинська Русь.

В статье рассматривается тератологический узор как уникальное общекультурное явление, объединившее художественное пространство государств византийского ареала и романской традиции и получившее отображение в культуре славянских народов. Бытование его в книжной иллюминации Галицко-Волынской Руси свидетельствует об интегрированности региона в контекст европейской культуры на этапе высокого средневековья, в частности в период Крестовых походов (1095–1270).

Ключевые слова: книжная иллюминация, тератологический узор, плетенка, растительная орнаментика, кинноварный тип оформления, художественное пространство, Средиземноморье, Северная, Центральная и Южная Европа, Передняя Азия, Галицко-Волынская Русь.

The teratological pattern is considered in the article as an exceptional all-continental phenomenon which has comprised the spaces of states of both the Byzantine region and the Roman tradition. Its existence in book illumination of Halychyna-Volyn Rus is an evidence of the region's integratedness into context of European culture in the stage of the high Middle Ages, particularly at the period of the Crusades (1095–1270).

Keywords: book illumination, teratological pattern, plaiting, plant ornamentation, vermilion model of adorning, artistic space, the Mediterranean, Northern Europe, Central Europe, Southern Europe, Halychyna-Volyn Rus.

Походження тератологічного візерунка та плетінки в середньовічному мистецтві, зокрема в ілюнуванні рукописних книг, доніні не набуло форми завершеної концепції, хоча історія дослідження цієї проблеми триває понад сто років. Ще в XIX ст. Ф. Буслаєв в оздобленні рукописних книг виділив тип візерунка, у якому «гнучкі лінії ламаються різкими кутами, нижні бруньки на гілках дерева, наче довгі й тонкі бородавки, витягнені в кострубаті пагони, то незграбно стирчать пучком на стовпчиках літер, то змішуючись із візантійськими перлами на смужках візантійського джгута, перетворюються в зуби

або в гіпертрофоване жало страхітливої голови» [6, с. 102, 103] [переклад укр. – Л. Г.]. Дослідник назвав цей тип візерунка тератологічним. Генеза такого виду декорування стала предметом наукової дискусії й розглядалася в руслі з'ясування його можливих іконографічних, художньо-стилістичних та образно-символічних першоджерел. Так, Ф. Буслаєв [5; 6], В. Щепкін [45; 46] та А. Некрасов [28] висловлювалися про запозичення тератології від південних слов'ян. Мистецтвознавці Й. Стржиговський і В. Борн – представники віденської школи – стверджували, що Русь сприйняла тератологічний ві-

зерунок від мистецької традиції Скандинавії й Північної Германії [49; 50; 54; 55]. Однак Ф. Буслаєв указував на те, що амплітуда формальних запозичень могла бути значно ширшою: низка фігур в орнаментуванні руських рукописів ведуть своє походження з давнього іранського Сходу [6, с. 12, 13]. Цей висновок Ф. Буслаєва ґрунтувався на фактичному матеріалі, представленим колекцією орнаментів, що їх підібрав і опублікував В. Стасов [40]. Н. Кондаков уважав, що тератологічні мотиви були введені болгарськими книжниками, які запозичили їх у східно-грецьких рукописах X–XI ст., створених у православних монастирях Синаю, Палестини та Сирії [19; 20]. Л. Ремпель розглядав тератологію як наслідок східного впливу в Європі, а посередниками в поширенні його називав кочовиків [31]. Багатий порівняльний ряд для такого висновку було зібрано в зоні дотичності культур античного світу й кочовиків Центральної й Середньої Азії та описано М. Ростовцевим [33]. А. Арциховський [3], Б. Рибаків [35; 36; 37] і М. Каргер [15; 16] визнали розвиток тератологічної орнаментики в давньоруській рукописній книзі самобутнім явищем, що пов'язане з ужитковим мистецтвом та місцевими художніми традиціями.

Жодне з пропонованих рішень про генезу цього візерунка не було ні підтверджено, ні спростовано конкретними спостереженнями. Слід зазначити, що в авторському розумінні (за Ф. Буслаєвим) термін «тератологічний візерунок» означав саме певну традицію в ілюмуванні рукописних книг, а надалі для встановлення «етимології» цього художнього явища почали долучати твори інших видів мистецтва: скульптуру, художній метал тощо. Тож постало питання про гранично допустиме коло пам'яток, методологічні засади й принципи їх систематизації.

М. Кисельов означив вади існуючих концепцій походження тератології, причину появи яких він убачав у недостатності порівняльного матеріалу, тому вдався до виявлення нових пам'яток. У книгосховищах СРСР за описами, мікрофільмами та натурними обстеженнями він дослідив 115 об'єктів (в альбомі В. Стасова їх було

представлено лише 36). Науковий метод дослідника полягав у тому, що на прикладі заставок та ініціалів у болгарських і руських рукописах XI–XIII ст. він, по-перше, вивів за межі дослідження реалістичні зображення тварин, по-друге, відібрав для аналізу лише умовні, фантастичні, позбавлені будь-якої конкретної природної видової характеристики зразки, запропонував їх систематизацію за принципом класифікації композиційної будови. Як підсумок роботи, дослідник виокремив дванадцять різновидів ініціалів та чотири типи заставок [17].

Проведені за два останні десятиліття дослідження мистецтва кельтів, германців, скандинавів значно розширили коло порівняльних зразків для встановлення витоків тератології та плетінки [23; 32; 39]. Було підкреслено певний відголос романської скульптури XII ст. в книжному мистецтві латинської традиції [29], порушено питання про походження тератології з богомільського середовища [24], виявлено іконографічно-подібні мотиви в оздобленні культових предметів і вжиткових речей південних слов'ян [41; 30]. А. Джурова досліджувала походження тератології від візантійської та південнороманської традиції (середземноморської романіки) [10; 11], І. Шпик розглянув проблему спорідненості тератологічних орнаментів та плетінки в болгарських і українських книгах XIV–XV ст. [44].

Низку досліджень останньої чверті XX – початку XXI ст. було присвячено розкриттю семантичної структури окремих тератологічних композицій. Так, було встановлено їхній зв'язок з прадавнім індоєвропейським міфом [43; 47; 48]. Походження чудовиськ в іконографії середньовічного мистецтва дослідила С. Лучицька. На її думку, ще стародавні греки «сублімували» багато інстинктивних страхів в образах міфологічних чудовиськ – грифонів, сирен, а також «раціоналізували» їх поза релігійною сферою, вигадавши раси потворних людей і тварин, якими вони «заселили» Далекий Схід [25, с. 578–582]. Чудовиськ в іконографії християнського (романського) мистецтва епохи Хрестових походів XII–XIII ст. дослідниця пов'язує з тим, що тоді хроністи захоплювалися описом казкових тварин, яких на-

ІСТОРИЯ

чебто хрестоносці відкрили у Святій Землі. С. Лучицька вважає, що подібні образи стають невід'ємною частиною енциклопедичних трактатів – «Imago Mundi» (Образ світу) та «Speculum» (Зерцало). Автори цих творів намагалися відтворити історію Світу від дня Творіння. До тих трактатів зазвичай вводили розділи про далекі країни з описами чудовиськ: «De monstris» («Про чудовисько») та «De India et eius mirabilibus» («Про Індію та її чудеса»). Ці літературні першоджерела переосмислювалися як у скульптурному декорі романських храмів, так і на сторінках латинських кодексів. Напис «Ідіть по цілому світові та всьому створінню Євангелію проповідуйте» (Від Марка: 16, 15), розміщений у тимпані базиліки Св. Магдалени м. Везеле (Боргундія, Франція), прояснює інтерпретацію цих монстрів у західній християнській іконографії [25].

Однак і донині не існує усталеної концепції щодо місця виникнення, етапів художньої стилізації та семантичного наповнення образного ряду тератологічного візерунка в оздобленні рукописних книг.

Найдавнішим з обраних для нашого дослідження галицько-волинських рукописів є Слова (13) Григорія Богослова, що датуються другою половиною XI або початком XII ст. (?) [12, с. 162, 164; 26, Ч. I, с. 90–91]. По тексту рукопису деінде трапляються окремі глаголичні літери, що, очевидно, стало наслідком неухважності писаря при копіюванні (перекладі?) з глаголичного оригіналу. Ці деталі є ознакою не тільки мовних особливостей рукопису, але й указують на ймовірне першоджерело його декорації – давньоболгарський протограф X ст. Увесь оздоблювальний ряд, напевне, був виконаний каліграфом на ім'я Чоголь, котрий лишив про себе згадку в приписці на арк. 101. У доборі ілюстративного ряду проглядає його весела й трохи дивакувата вдача. Він про себе написав: «Чьгьле, крива главо, пиши право» [12, с. 164]. Індивідуальність майстра виявляється в зацікавленні зооморфними мотивами. У його роботі вони присутні і в ініціалах, і в самому тексті. Так, до стовбурів рядкових літер «р»

підвішені за шийку смішні маленькі пташки (арк. 334 зв., 335, 348, 370).

Рукопис містить дванадцять заставок, досить простих за композиційним вирішенням та орнаментальними мотивами: геометричними, плетінчастими та тератологічними (арк. 253, 324). На арк. 1 та 231 зв. – заставки писано фарбами. Решта – чорнильні.

На арк. 162 зв., 203, 232, 375 розміщено ініціали з тератологічними мотивами. Особливої уваги заслуговує ініціал «Р» на арк. 232, виконаний фарбами. Усі його структурні елементи окреслено «подвійним контуром». Літера має вертикально видовжений стовбур, який є своєрідною рамкою, куди вписано плетиво з двох ремінців. Від нижнього краю стовбура ініціала відходять два аканфові листки; між ними випинається велика брунька. Голова хижого птаха з великим гострим дзьобом утворює петлю «Р», а маленька пташка з чубчиком сидить на верхівці стовбура літери, причепившись до дзьоба хижого птаха «лещатками», які каліграф прималював їй замість ніжок. Перед її дзьобиком зображено маленьку чашу-потир.

Використані художником рослинні та зооморфні мотиви осяяні традицією грецького мистецтва ще ранньо-македонської пори; вони були засвоєні слов'янськими книжниками одночасно з поширенням грецьких протографів IX–X ст., перекладених слов'янською мовою. У моделюванні петлі літери «Р» з шиї, голови та дзьоба великого птаха (гачок на шиї; дужка на дзьобі), у розробці форм тілець маленьких пташок (деталізація крил подібна до підготовки бронзових поверхонь під емалеві інкрустації) простежується відголос мистецтва кельтів. У Середні віки (точніше – у VII–IX ст.) симбіоз цих культур (античної та кельтської), зокрема стилістичних тенденцій у розвитку кельтського мистецтва (новокельтський стиль), акумульованих в ілюмінації латинських книг, став основою формування романської традиції в мистецтві Центральної та Південної Європи, а також – окреслення романо-візантійського культурного ареалу, що поєднав південь Італії, північне узбережжя Адріатики та Середземномор'я. Оздоблення рукопису

Слова (13) Григорія Богослова засвідчує, що подібні інтеграційні тенденції були притаманні й розбудові слов'янської книжної традиції. Кирило, Мефодій і їхнє оточення, вільно пересуваючись Центральною, Південною Європою та Передньою Азією, засвоювали традиції ілюмінування книги від зразків, що зберігалися в бібліотеках монастирів, де їм доводилося працювати. Зведення різнопланових художніх тенденцій (греко-східної та романо-візантійської) – типова ознака ілюмінації глаголических книг. Найдавніший центр їх продукування було засновано в Моравії. Припускають, що скрипторій і школа розміщувалися в Нітрі, на горі Зобор. Церковний устрій Моравія отримала в кінці 20-х – упродовж 30-х років IX ст. від німецького духовенства [42]. Це означає, що до приходу слов'янських книжників та налагодження переписування глаголических книг на тих теренах набули поширення латинські кодекси. Другий центр продукування глаголических книг було створено в Македонії, яка входила до культурного ареалу Північної Адріатики. Там інтеграційні процеси поєднали мистецькі традиції романо-візантійського заходу і грецького сходу.

У Словах (13) Григорія Богослова деінде застосовано монохромне розфарбування елементів декору то циноброю, то коричневим чорнилом. Поступово ця тенденція набиратиме виразніших типологічних рис: циноброве (кіноварне) оздоблення – одна з новітніх тенденцій у мистецтві книжної ілюстрації на зламі XI та XII ст., яка згодом розпалася на два різновиди: червоно-контурний та червоно-тловий. Червоно-контурні зображення підкреслено графічні, у другому варіанті домінує живописний підхід. Нерідко вони поєднуються в рамках одного ілюстративного циклу. Так, в ініціалі на арк. 232 – стовбур обведено контуром, а тло між ним і плетивом заповнене однорідним барвником. Уведене в стовбур ініціала тло «розпластує» плетінку на поверхні, підкреслюючи площинність пергаментного аркуша.

Наступний кодекс пропонованого до уваги ряду – Типографське євангеліє № 6.

За палеографічними ознаками рукопис датується першою половиною XII ст. В архів пам'ятка потрапила у складі рукописного зібрання бібліотеки Синодальної типографії [26, I, с. 92–93]. Найвиразнішим акцентом у художньому оздобленні кодексу є велика кіноварна, прямокутної форми заставка (арк. 1), що складається з трьох клейм, уписаних у рамку, окреслену «подвійним контуром» та декоровану пунктирними рисками і «війками» (мотив з крапочок, що умовно складаються в лінію – типова ознака в орнаменті латинської книжної традиції). Центральне клеймо – вужче, прямокутне, два бічних – ширші, квадратні. Над верхньою перекладною рамкою, по центру та на кутах – пророслі пагони. Перед середнім пагоном стоять два птахи. Під цим пагоном, нижче, у центральному клеймі – орел у німбі. У бічних клеймах назустріч один одному виступають два могутні леви (молодий і старий). За межами рамки, на нижній перекладні – ще двоє молодих звірів з плямистим хутром, як у леопардів або новонароджених левенят. Відповідно в добу поширення геральдики (XII ст.) подібні зображення називали «левенятами». Вони сидять на задніх лапах, хвостами чіпляючись за пагони, що відходять від нижніх кутів заставки. Кожний із цих молодих звірів передньою правою лапою ніби шкребе обідок заставки.

Птахи та звірі, введені в композицію заставки, зберігають анатомічну цілісність і лише обплітаються пагонами, не втрачаючи своїх реальних абрисів. Вони наділені образними характеристиками, тому сприймаються як персоніфіковані образи, а не як елементи орнаменту. Малюнок повністю виконано циноброю, однак у ньому відсутня площинна стилізація, яка є прикметною ознакою кіноварного типу оздоблення.

У заставці можна розпізнати роботу досвідченого каліграфа, добре обізнаного з широким колом джерел. Його кругозір охопив новітні для XII ст. течії європейської культури. У запропонованій ним заставці віддзеркалюється широта художнього досвіду.

Попарні зображення птахів або звірів відомі за грецькими ілюмінованими рукописами як IX–X ст., так і XI–XII ст. Такі

ІСТОРИЯ

малюнки зазвичай представлені обабіч пророслого пагона (хреста або чаші), що центрує композицію заставки. Подібні іконографічні схеми в декорванні рукописної книги візантійської традиції були широко-вживаними, особливо в період македонської династії. Так, можна згадати сповнені відголосків античних часів ілюстрації до Слів Григорія Назіанзіна 941 року (Бібліотека монастиря Св. Іоанна Богослова, Патмос, Греція, № 33, арк. 3) та іншого Манускрипту IX–X ст. (Бібліотека монастиря Св. Іоанна Богослова, Патмос, Греція, № 70, арк. 378 v) [52, 53, с. 280–282, 375].

Зображення двох левів у середнику заставки Типографського євангелія № 6 більше тяжіють до скульптурності форм, ніж до площинності книжної ілюстрації. Схожі пари левів є традиційним мотивом романської скульптури: південний портал кафедрального собору м. Модена, 1167 р.; північний портал собору м. Пьяченца, XII ст. Цих левів представлено в спокої (вони наче дрімають з розплющеними очима, що є символічним свідченням пильності). Імовірно, вапняний камінь від portalу чернігівського Борисоглібського собору (перша третина XII ст.) є фрагментом типологічно подібної фігури лева. Зображення левів у заставці Типографського євангелія № 6 та в скульптурі романської традиції близькі за характером осмислення форми тулубів, способом графічної розробки пасом левиної гриви (сітка з ромбів, штриховка) та образно символічним потрактуванням (доброзичливий настрій). Однак певні ознаки тератологічного осмислення форми в малюнках левів наявні: кінці їх ретельно укладених хвостів завершуються чи то пташиною, чи то зміїною головою з оком – стилізованою деталлю, що є однією з атрибутивних ознак розвиненого тератологічного візерунка.

Іконографія молодого лева з лівого клейма заставки нагадує зображення крокуючого крилатого звіра – Лева Іуди, символу євангеліста Марка, родовід якого ведеться з коліна Іудиного. Крокуючі леви трапляються в гербах багатьох міст Середземноморського ареалу, таких провідних центрів паломницького руху, як Венеція, Сантьяго-де-Компастела, Рим, Єрусалим.

Зображення здиблених звірів (левенят) відповідають іконографії gribe-dyg «звіра, що хапає», у мистецтві норманів (VII–X ст.). А. Гуревич розглядає такі зображення як один з поширених мотивів в образотворчому мистецтві вікінгів і зауважує, що основні риси цієї моделі поступово ускладнювалися плетінням та вузлами [9]. У руслі романської традиції мотив gribe-dyg розійшовся Південною, Західною і Центральною Європою. «Звірина варта» від XII ст. – досить поширений елемент декору храмових порталів і дверей у культових спорудах Західної та Центральної Європи. К. Вьорман виділяв подібні моделі як зразки нормано-арабо-візантійського мистецтва, центром якого було м. Палермо в Сицилії та його околиці: від Монреалю до Чефалу та Мессіни. Наприклад, зображення левів у подібній іконографії використано в оздобленні portalу «Ворота Раю» кафедрального собору в Трані (1175), західних і північних бронзових дверей собору в Монреалі (1174–1179) [7].

У XII–XIII ст. романська скульптура з'являється в Галицько-Волинському регіоні: у Перемишлі та Галичі (церква Св. Пантелеймона), згодом (у XIII ст.) знаходить продовження вже в м. Володимирі (на Лузі) та, як припускає В. Александрович, на ґрунті новозбудованого Холма – центру держави Данила Романовича [1, с. 888]. Точних відповідників до «середземноморських левів» поміж збережених скульптурних виробів XII–XIII ст. в Південно-Західній Русі не збереглося. Подібні леви представлені в білокам'яному різьбленні Володимиро-Суздальської Русі: церква Покрова на Нерлі (1165 р.), Дмитріївський собор (1194 р.) у Володимирі (на Клязьмі), Георгіївський собор (1230–1234 рр.) в Юрієві Польському, церква Різдва Богородиці в Суздалі (1230–1240 рр.). Однак відомо, що розвиток білокам'яного різьблення в Галицько-Волинському князівстві та в Північно-Східній Русі вкладався в русло однієї традиції – романської, вірогідно, західно-балканської, південнослов'янської тяглості, яка в Русь потрапила по Дунаю, через Угорське королівство, Галицько-Волинською державою й досягнула Північно-Східної Русі. До нашого часу дійшли

тільки дві княжі печатки з періоду Галицько-Волинської держави, на яких присутні зображення левів. А. Гречило розглядає крокуючого лева як територіальний герб Львова, що його міг запровадити ще Данило Галицький, а лева, що спинається на задні лапи, як одного з геральдичних символів галицько-волинських князів [8].

Композиційна схема заставки (поділ середника рамки на аркоподібні клейма) нагадує прийом побудови декору на срібних ритуальних браслетах (наруччях), виконаних у техніці черні [14]. Такі прикраси відомі, зокрема, за археологічними розкопками в Чернігові та Києві, на південно-західних теренах (поблизу Галича, у м. Сокаль на Львівщині в 1974 р.), на північному сході Русі (у Старій Рязані) [22, с. 120–122]. Виготовлення браслетів було налагоджено в княжих майстернях, де поряд працювали емальювальники, сріблярі, каліграфи, зберігалися художні зразки (посуд, ілюміновані рукописи, тканини), перебували іноземні ремісники. У таких осередках у рамках спільного культурного середовища відбувався обмін художніми ідеями. У першій половині – середині XII ст. провідним центром чорного ремесла був Київ, саме звідти воно потрапило в Чернігів (можливо, у Любеч), Рязань та Володимир (на Клязьмі). Зв'язок з Галицько-Волинськими землями був міцніший: саме туди перейшли київські майстри [27, с. 91, 95].

Автор цього Євангелія не був копіїстом. У його малюнку не повторюється жодний з відомих зразків, скоріше простежуються загальні естетичні враження, що збагатили його художній досвід. Основним джерелом цих вражень могли стати паломницькі подорожі.

Серед рукописів галицько-волинського родоводу точно датованою пам'яткою є Добрилове євангеліє (1164 р.) [12, с. 189, 194, 195]. Вихідні мініатюри з портретами євангелістів (арк. 1 зв., 41, 106, 159), як можна гадати, були виконані ізографом, що пройшов вишкіл в грецькому монастирі. Текст переписано одним почерком, за винятком кіноварних заголовків, які явно були виве-

дені іншим каліграфом. У мініатюрах імена євангелістів позначив сам ізограф. Отже, над рукописом працювало щонайменше три майстри: каліграф, ізограф, та, імовірно, ще художник, який намалював заставки, ініціали й підписав заголовки до розділів.

У рукопису чотири заставки П-подібної форми (арк. 2 зв., 41 зв., 106 зв., 159 в.), монохромні, декоровані то рослинними, то плетінчастими мотивами; усі вони виконані циноброю. Так, заставка на арк. 106 зв. за композиційною будовою й використаними рослинними мотивами належить до візантійської традиції. Її композиція структурується ремінцями, виведеними «подвійним контуром». Переплітаючись, вони утворюють круглі «віконця» й ніби прикріплюються до рамки заставки. У ті «віконця» вкомпоновано пророслі пагони та крини. Подібні рослинні мотиви заповнюють також проміжки, вільні від плетива. Композицію подано на червоному тлі. Заставці відповідає ініціал, розміщений на тій самій сторінці. У ньому стовбур – простий «подвійний контур», до якого симетрично з обох боків приєднано дужечки та кружечки.

Другий тип заставки розміщено на арк. 2 зв. П-подібний каркас виплетено «подвійним контуром», де перегини плетива доповнено маленькими кружечками. Кінці плетива зведено на кутах заставки простим клином (без тератологічних або рослинних завершень).

В ініціалі «В» на арк. 2 зв. каркас та деякі деталі прокладені «подвійним контуром» (проміжки між контурами не розфарбовано), а тло самої заставки залито червоною фарбою. Пластичні видовжені лінії рослинного пагона утворюють каркас літери та обплітають його. Найпотужніший пагін завершується головою дракона. Від кінця його «рила» та (деінде) повздож тіла (посередині «подвійного контура») прокладено лінію з червоних крапочок. Цей ініціал тяжіє до традиції кельтської орнаментики, найпоширенішим мотивом якої були стилізовані зображення птахів і тварин, серед яких трапляється дракон. У кельтській міфології дракони – джерело сили. Їхня іконографія добре znana (маленькі вуха, мигдалеподібне око, витягнуте

ІСТОРИЯ

«рило», борідка). Зазвичай ці істоти «перекушують» власне тіло – видовжене стебло плетива. Тератологічні мотиви відзначаються високим рівнем стилізації (арк. 7, 177 зв., 178 зв., 179).

А. Джурова звернула увагу на мотив крилатого змія (дракона) в Дівошовому євангелії (з ризниці монастиря Св. Петра Цетинського, Чорногорія) та сформулювала тезу про те, що виникнення цього мотиву пов'язане з репертуаром книжної ілюстрації ранньохристиянських часів, де дракон відігравав роль охоронця мудрості та езотеричного знання. На думку дослідниці, формально стилістично ця тенденція була розроблена в доіконоборські часи на півдні Італії в італо-грецьких монастирських скрипторіях. Звідти вона поширилася Середземномор'ям, а в X–XI ст. потрапила в східногрецьке монастирське середовище й далі, через Константинополь (як столичний центр) – розійшлася по всьому візантійському світові, зокрема в долину ріки Лім, де в ті часи розміщувалися історичні території південнослов'янських держав [10; 11, с. 276].

Розглядаючи ініціали Добрилового євангелія, можна побачити, що застосовані тут мотиви кельтської орнаментики переосмислені не в романо-візантійській традиції (як було у Словах (13) Григорія Богослова), а за правилами романського мистецтва XI–XII ст. На тій самій сторінці (арк. 2 зв.) подається другий ініціал «В» – стовпчикоподібний, виведений «подвійним контуром», плетінчастий, де кінці ремінців завершуються півкрином. Прикметним є те, що перегини плетива, так само, як і в заставці на цій сторінці, доповнюються маленькими кружечками.

Слід відмітити, що заставки, подібні до тієї, що в Добриловому євангелії, представлені на арк. 165, прикрашають Діяння апостолів (Британська національна бібліотека, Лондон, (Harley MS 5537). Манускрипт походить з монастирського скрипторію Нікомидії – давнього міста в Малій Азії, яке розташоване в області Віфінія поблизу Константинополя на узбережжі Мармурового моря [57, р. 113], що вкотре підтверджує спільність художньо-мистецьких

процесів у Галицько-Волинській Русі та в Середземномор'ї.

Пам'яткою, в оздобленні якої плетінчасті й тератологічні мотиви є визначальними елементами художнього декору, є Життя святих Ніфонта Констанцького і Феодора Студіта («Виголексинський збірник»), кінець XII ст. [12, с. 203–204; 26, с. 96, 97].

Манускрипт прикрашено двома заставками, виконаними чорнилом. Перша має вигляд півциркульної арки з розширеними п'ятами-опорами (арк. 1). Над завершенням арки зображено вписаний у коло хрест, утворений перекрученими пагонами. Нижче симетрично зображено двох павичів, що ніби піднімаються по схилу арки назустріч один одному. Подібна композиція заставки перед тим використовувалася в оздобленні Повчань Кирила Ієрусалимського, кінець XI ст. (Державний історичний музей, Москва, Росія, Син. 478). Декор арки та її опор у заставці «Виголексинського збірника» стилістично не збігаються. Сама арка розроблена орнаментом візантійського стилю, укрупненого рапорту, проте писаного без трафарету, тому виконаного досить вільно й розкуто. Тут застосовано прийом утворення округлих «віконець», виведених «подвійним контуром», уписання в них рослинних мотивів та заповнення проміжків між ними кринами та візантійськими квітками дещо іншої модифікації. П'яти арки заповнено стеблами, які то хаотично в'ються, то, потовщуючись і звужуючись, «проростають» на кінцях потужними пагонами. Важливою ознакою цього декору є те, що плетиво всередині п'ят не торкається контура заставки й нагадує орнаментуку рунічних каменів (так зване «плетиво вільного руху»). У п'ятах арки пагони знаходять один на одного, «відриваються» від поверхні аркуша, хоча площинне розуміння декору в їх потрактуванні все ж таки превалює: тому сприяє чорнильне розфарбування, що «заливає» як арку, так і її п'яти. Такі прийоми вимальовування плетива часто трапляються в латинських манускриптах. На теренах Північно-Західної Русі зразки

подібного плетеного візерунка з елементами тератології було знайдено в Новгороді. Ідеться про дубові різані півколони кінця XI ст. Одну з них прикрашають плетиво, зображення грифона та кентавра, у другій плетиво поєднується з рослинним орнаментом і з великою пальметою (Світлим деревом) посередині. Гадають, що ці пам'ятки походять із церкви Св. Олава (Олафа) в Новгороді, збудованої вихідцями зі Швеції [2; 21]. Різьблення в декорі цих півколон відмічено впливом північно-романського мистецтва. Це плетиво нагадує також капітелі Борисоглібського собору в Чернігові, XII ст., що так само має романські витoki.

Поряд з одним із павичів, у верхньому лівому (від глядача) куті арк. 1 рукопису, показано дивовижне створіння, зображене зі спину, – страхітлива істота, з тулубом і ногами птаха. Голова створіння втрачена, але можна припустити, що це дракон. Тіло цієї істоти переходить у зміїний хвіст, що складними путами зв'язує передні кінцівки, нагадуючи окремі мотиви орнаментики скандинавського мистецтва, зокрема – різьблення церкви в Урнесі (нині – Луестер, Норвегія), де обплетення тварин і змії ремінцями складається в розгорнуту асиметричну композицію. Для стилю декорації згаданої церкви характерні рівномірні розширення та звуження «ремінців», без різких переходів. Цей стиль віртуозно використовується на багатьох рунічних каменях. У Швеції він отримав назву «стилю рунічних каменів», або «Урнес». Той самий прийом потовщення та звуження «ремінців» простежується в плетиві на п'ятах арки в заставці досліджуваного рукопису.

Друга заставка «Виголексинського збірника» на арк. 33 зв. – прямокутна, заповнена «регулярним» плетивом з нерозфарбованих «ремінців», введених «подвійним контуром» і представлених на чорнильному тлі. Цей декор, подібний до хорватської триремінцевої плетінки «через ряд», наявний на ранніх середньовічних мармурових виробках, представлених, наприклад, у Музеї християнства при соборі Санта Марія Ассунта м. Чивідале дель Фріулі, Італія. Несподіваний аналог подібної плетінки пред-

ставлено в орнаментуванні церкви, віднайденої у 2008 році в Іллінському розкопі в Новгороді. На думку А. Рибіної, її декорація має найближчі паралелі в художній продукції з ганзейських міст – об'єданого культурного простору Північної Європи [38, с. 129–133]. Так само можна відмітити подібність цього декору до введеного в камені плетива на виробках південних слов'ян, що проживали на північному узбережжі Адріатики.

Варто зауважити, що ряд мотивів у декорації заставки нагадує декор виробів скандинавського ремесла, у пізній його модифікації, яка звала традиційні для мистецтва норманів плетінку та стилізовані звірині мотиви з візантійською рослинною орнаментикою. На кутах і по центру верхньої перекардини заставки – пророслі пагони. Обабіч центрального пагона зображено стилізованих крилатих істот з головою та тулубом лева (різновид грифонів). У них піднято по одній передній лапі, якою вони тягнуться до пророслого пагона. Крила та хвости переходять у рослинні мотиви. Задні лапи, наче відростки пагонів, закручуються під тулуб. У тому мотиві простежується подібність до іконографії виробів скандинавського ремесла в стилі «ренгеріке», як, наприклад, флюгер X – першої половини XI ст. із церкви в Сьодерале (Історичний музей, Стокгольм, Швеція) [40; 37].

У тому самому ключі (сполучення різнохарактерних традицій) виконано й ініціали. У рукописі їх тільки три. На арк. 1 – «Т» – старовізантійського типу. На арк. 33 – «Б» – тератологічний. Це обплутаний ремінцями дракон. На арк. 33 зв. – «Н» – плетінчастий.

У Національному музеї у Львові зберігається Бучацьке євангеліє, створене наприкінці XII – на початку XIII ст. [12, с. 208, 210; 26, 2, с. 77]. Дослідження рукопису показало, що над ним працювало три писарі. Приписка на арк. 75 свідчить, що одного з них звали Іванко [12, с. 208].

О. Колесса вважав, що цей кодекс було написано в Богородичному монастирі с. Городище поблизу Володимира-Волинського, а пізніше зберігалося в Хрестовоздвижен-

ІСТОРИЯ

ському василіанському монастирі в Бучачі [18]. Уціліло тільки 160 аркушів. Перший аркуш, на якому могла бути представлена заставка, утрачено. Рубрикація тексту здійснюється за допомогою виділення заголовків циноброю та підфарбуванням у цих рядках початкових літер. Головною оздобою рукопису є двісті десять укрупнених (заввишки п'ять або сім рядків тексту) ініціалів. Це літери «В», «Р» та зрідка – «О». У них плетиво нерегулярне, а малюнок далекий від каліграфічно відточених форм. Натомість ці ініціали вирізняються збалансованістю конструкції, монументальністю та надзвичайною потугою. Майстер творив свої літери наче навмання: за уявленою ним формою виплітав «ремінці» та впевнено вкладав вузлики.

В. Свенціцька поділила ініціали Бучацького євангелія на дві стилістично відмінні групи. До першої вона віднесла ті, які утворені винятково з плетива, що за її висловлюванням, нагадувало тенета, зав'язані у найрізноманітніші способи [39]. Таких ініціалів у рукопису – 48. Друга група об'єднує плетиво з рослинними мотивами. Викручені пагони завершуються пальметою, що поточнює форму літери, укладаючись у заокруглену форму петлі (арк. 33 зв.). Невелику групу складають антропоморфні ініціали (правиця, що тримає каркас літери то «Р», то «В» (арк. 65). Їх п'ять. Цей мотив широкоживаний у грецьких та латинських рукописах.

В. Свенціцька вважала, що теретологічні ініціали в Бучацькому євангелії відсутні [39]. Однак подекуди на кінцях пагін модифікується в «зміїну» голову зі щелепами (арк. 27, 33 зв.).

Слід зазначити, що подібне логічно вбудоване плетиво притаманне оздобленню кельтських, каролінзьких манускриптів та скандинавських рунічних каменів. Розфарбування складових елементів ініціала в різні кольори – традиція ілюмінування латинських рукописів. Майстер Бучацького євангелія був добре обізнаний з прикрасами західно-європейських книг IX–XI ст. Однак у своїй практиці він творчо переосмислював також ідеї, запозичені ним із грецьких книг, імовірно, римо-візантійської традиції.

Тератологічна орнаментика зафіксована й у декорації Типографського євангелія № 7, датованого XII – початком XIII ст. (?). За характеристиками почерку самого каліграфа (південнорусизми) та почерку, яким зроблено приписку в тексті на арк. 93–94 зв., у якій ідеться про продаж Євангелія в 1600 році (південноруський скоропис початку XVII ст.), можна припустити, що кодекс історією створення та побутування до XVII ст. був пов'язаний з Південно-Західною Руссю [12, с. 211, 213; 26, 1, с. 78]. Пам'ятка так само, як і Типографське євангеліє № 6, в архів потрапила у складі рукописного зібрання Синодальної типографії. На підставі аналізу стилістики художнього оформлення кодексу Т. Ільїна зарахувала його ілюстративний ряд до тератологічної орнаментики і вказала на Галицько-Волинське походження [13; 14].

Оздоблення рукопису складається з однієї заставки та трьохсот трьох ініціалів. Напевне, сам каліграф написав по тексту кіноварні заголовки підрозділів і був автором малюнків. Рука його дуже вправна. У заставці очевидні багатий досвід художника та широкий арсенал його вмінь.

Заставка на арк. 1 відкриває Євангеліє. У ній продемонстровано складність роботи та продуманість кожного її етапу. Так, форма заставки – П-подібна, виділена рамкою, виведеною контурною кіноварною лінією. Не перериваючи її, на кутах та над верхньою перекладаючою рамки майстер випишує пророслі пагони. Далі первісний контур повторюється чорнильною лінією, яка оживлюється то війками, то гачечками. Наступний етап роботи: кіноварною контурною лінією окреслюється внутрішнє поле-середник заставки, у яке вводиться плетиво з двох «ремінців», виділених «подвійним контуром», між його лініями – ще дві: контурна чорнильна та намічена «крапочками». Далі каліграф домальовує пророслі пагони, збагачуючи їхню форму: по центру – великий пагін з мотивом хреста в основі; обабіч – дві візантійські квітки. Ці домальовані деталі також декоруються чорнильними лініями та завитками. Завершальний етап роботи: у полі рамки проміж-

ки між «ремінцями» (тло) зафарбовуюється циноброю.

Ініціали рукопису поділяються на типологічно відмінні групи: старовізантійські (рослинні, стовпчикоподібні – арк. 20 зв., 31), антропоморфні (арк. 34, 163) та тератологічні (їх у кодексі переважна більшість). Ряд ініціалів поєднує форми вже названих груп. Іконографічне різноманіття вражає, тому важко звести представлені в кодексі ініціали до двох-трьох моделей. Майстер наче засвоїв певну «мову графічного втілення» чудовиськ і в своїх ініціалах доволіно «режисує» їхню поведінку та фіксує рухи. У тому фантазія й винахідливість художника здається нескінченною. Здебільшого ці істоти мають пташині тулуби зі зміїними хвостами, а то й просто тіла плазунів. У них голови драконів з маленькими округлими вушками, виразним «рилом» і борідкою. Драconi то вгризаються у власну шию (арк. 4, 10), то зростаються між собою витягнутими, як хоботи, «рилами» (арк. 6), а то з пащі вивергають пагін (арк. 5). Подекуди драконів зображено попарно: біля великого – малий (арк. 4 зв.) або два драconi, переплівшись шиями, зображені «голова в голову» (арк. 1, 5 зв.). Трапляються також зображення павичів (арк. 9, 151).

Схожих чудовиськ можна побачити серед містичних істот, вирізаних з каменю і представлених на капітелях колон та на порталах переважної більшості романських споруд XII–XIII ст. в Південній і Центральній Європі. Серед них такі, як внутрішня обхідна галерея саду (claustrum) кафедрального собору Св. Марії, XII ст., у м. Тарагонна, Іспанія; базиліка єпископської резиденції у фортеці Валер, XII–XIII ст., у м. Сьон, Швейцарія; собор Сент-Поль-Серж, XII ст., у м. Нарбон, Франція; арка, що також проходить з Нарбона й нині експонується в Клойстерсі – філіалі Метрополітен-музею (Інв. №: 22.58.1a. – Вашингтон, США) та ін.

О. Попова зауважила, що монстри є звичними для європейського середньовічного мистецтва, натомість в орнаментах грецьких рукописів птахи і звіринки завжди натуроподібні, і якщо й не буквально схожі на справжніх тварин, то все ж таки зазвичай мають природну переконливість форми [29].

Однак подібні образи дивовижних істот притаманні й декору грецького рукопису XII ст. (Національна бібліотека Франції, Париж, Coislin 3). Вишукане мінукульне письмо дозволяє припустити, що манускрипт був переписаний у грецькому скрипторії. Заставки тут рослинно-геометричні на червоному тлі (163 r, 165 r, 228 r), пророслі пагони на їх кутах виведені каліграфічно загостреною лінією. Ініціали в кодексі – старовізантійські, антропоморфні та перехідної манери, що поєднує рослинні стовпчикоподібні каркаси із зображенням фантастичних істот. Стилізація ще не розвинена, але мотиви тератологічного візерунка наявні. Так, на арк. 228 r у зображенні грифона дзьоб витягується у страхітливий хобот, а на боках показано велике «око»; на арк. 187 v в ініціалі «К» стовпчикоподібний каркас переходить у тулуб змії.

Стилістична подібність Типографського євангелія № 7 та манускрипту Coislin, 3 указує на належність обох творів до грецької традиції. Репертуар засобів художньої виразності, застосований у декорації, утримує різні варіації художнього осмислення зображень у кіноварному стилі. Серед малюнків трапляються й такі, що подані на червоному тлі. Другу групу становлять прозорі контурні малюнки без червоного тла, в яких кіноварна лінія (чітка й каліграфічно відточена) є головним формоутворювальним елементом.

Іншим (ближчим) аналогом до оздоблювального ряду Типографського євангелія № 7 є ілюстрації до Юрїївського євангелія 1119–1128 років з колекції Державного історичного музею в Москві (Син., 1003), що потрапила в архів з того-таки рукописного зібрання бібліотеки Синодальної типографії, що й Типографські євангелія № 6 та № 7. Припускалося київське походження пам'ятки. Я. Запаско вважав, що каліграф був угорським слов'янином [12, с. 180, 181]. На всьому декорі рукопису відчувається почерк однієї руки, однієї волі, одного задуму та одного стилю виконання. Знання іконографічних моделей та базових елементів орнаменту в художника досконале: виконання малюнків доведено до автоматизму.

ВИСНОВОК

Приклади використання тератологічних мотивів у манускриптах галицько-волинського походження, створених у XII – на початку XIII ст., дозволили Я. Запаску висунути гіпотезу про те, що саме ті землі стали одним з осередків, де відбувався процес формування візерунка цього типу. Дослідник стверджував, що рукописний тератологічний орнамент, який у XIII–XIV ст. розквітнув у Північній Русі, мав витoki в межах південного регіону, на теренах Галицько-Волинських земель. Його джерелами він називав місцеве художнє ремесло та латинські кодекси [12, с. 40]. Це припущення Я. Запаска зберігає свою актуальність. Можна лише додати, що в тому процесі знайшли відображення тенденції, спільні для культурного простору, що поєднав величезні обшири Євразійського континенту.

Художньо образне потрактування та іконографія тератологічних зображень поступово акумулювалися культурними традиціями різних етносів. У їхній інтерпретації віддзеркалилася здатність до абстрагування та художнього узагальнення форми на різних етапах цивілізації (від первісної доби до середньовіччя).

Результатом цього симбіозу стала гібридність художньої форми, яку нерідко розглядають як прикметну ознаку мистецтва перехідних епох, однією з яких була доба Хрестових походів XI–XIII ст. Тоді в активному обігу одночасно перебували мистецькі твори кількох попередніх періодів. Це були ювелірні вироби доіконоборських часів: літургійні та світські предмети виразно антикізуючого стилю, предмети іконоборського періоду, оздоблені за арабськими зразками, літургійні предмети (або їхні копії) македонської доби, що вирізнялися широтою сюжетних композицій християнської тематики та культивуванням давніх художніх традицій. Одночасно в обігу перебували витвори каролінзького та романського мистецтва, скандинавські зразки (що представляли ретроспективу художніх стилів північного рододову: Борре – VIII–IX ст., Йеллінг – X ст., Рингеріке та Урнес – XI ст.). Паралельне побутування в мистецтві різночасових та

відмінних за географічним походженням художніх явищ, взаємопроникнення стилів були цілком закономірними на тлі безупинного переміщення не тільки майстрів, але й творів мистецтва, ідей та ремісничих умінь. У європейському мистецтві того періоду простежуються певні еклектичні традиції. Працювали в цій стилістиці ремісники по всій Європі та в Передній Азії: у кожному центрі розробляли власні прийоми у їх за-своєнні та на свій лад переробляли іконографічні моделі. Залежно від зразків, що потрапляли до майстрів, виникали перехідні форми, іноді гротескні, надзвичайної сили, фантазії та виразності. Саме такі гібридні форми стають початковим етапом формування своєрідності художньої мови національних шкіл європейського мистецтва. У добу Хрестових походів тератологічний візерунок став загальноконтинентальним явищем (таким собі «lingvo internacia»), що поєднало мистецькі течії художніх культур держав візантійського ареалу та романської традиції. Подібна концепція була окреслена в дослідженні А. Джурової, яка назвала тератологічний орнамент «певним містком» між Сходом і Заходом та «відвела йому роль» посередника між ранньою візантійською та поствізантійською орнаментикою [11, с. 276].

Галицько-Волинська Русь стала одним з інтеграційних центрів європейської культури з давніх часів. Широке запозичення, поява нових естетичних ідей та концепцій, варіювання художніх прийомів і технік від кінця XI ст., протягом XII – початку XIII ст. стали характерними рисами продукції книжників та майстерень. Водночас поліфонія художньої мови є переконливим доказом того, що формування тератологічного орнаменту в продукції місцевих книжних осередків було багатогранним явищем і віддзеркалювало як зовнішні чинники, так і унікальне культурне середовище, що виникло на тих теренах і було зумовлене розбудовою художнього простору на пограниччі різних епох та культурних впливів. Так, відомо, що етноісторичний процес слов'ян на землях Галицько-Волинської Русі відбувався в безпосередніх контактах із фракійцями, германцями, кельтами, які залюднили довколишні території

ще перед тим, як там у середині I тис. н. е. з'явилися слов'яни. Переселенські рухи германців з півночі і заходу й зустрічні їм потоки сарматів з південного сходу та фракійців з півдня лише змінювали політичну обстановку, приводили в рух місцеві племена, «привносили свої нові елементи в їхню матеріальну культуру» [4]. У добу Великого переселення (IV–VII ст.) прихід готів з Півночі та вторгнення гунів зі Сходу привели до нових етнічних зрушень та оновлення культурної традиції. Тобто культура слов'ян (зокрема предків українського етносу), що проживали на тих землях, від витоків розвивалася на тлі різнопланових традицій. Надалі, у добу високого середньовіччя (XI–XIV ст.), цей регіон, розміщуючись на перетині водних і суходільних шляхів, відігравав помітну роль у європейських інтеграційних процесах, єднуючи північні країни з Причорномор'ям, Скандинавію і Прибалтику з Візантією та Передньою Азією. Динамічні зрушення в політичній історії Галицько-Волинської Русі (шлях від перших державних утворень до розбудови могутньої об'єднаної країни та активних міждержавних стосунків із сусідами, з католицьким Римом, Тевтонським орденом і Вселенським патріархатом) зумовили «багатоголосся» місцевої художньої традиції.

У галицьких та волинських скрипторіях каліграфи на свій лад сміливо і творчо переробляли найрізноманітніші моделі, запозичені з книг (східногрецької монастирської, італо-візантійської, слов'янської та романської традицій) та виробів ремесла (такі предмети могли накопичуватися в княжих скарбницях і церковних ризницях). Водночас досвід каліграфів, імовірно, акумулював враження від побачених під час подорожей найрізноманітніших зразків, таких як різьблені в камені огорожі, скульптура порталів романських храмів, навіть флюгери. Якщо спробувати окреслити географію формальних і художніх запозичень, то постають величезні обшири територій від Передньої Азії до держав на північних теренах Європи.

Новітні ідеї могли бути привнесені запрошеними артілями майстрів або поодинокими мандрівними художниками. Проте зібрати таке розмаїття джерел можна було

лише пройшовши дорогами, якими пересувалися купецькі каравани, прочани, лицарі-хрестоносці, духовні та дипломатичні місії, та побачивши все на власні очі. Ці шляхи пролягали повз такі західні прикордонні міста, Дорогочин (нині – територія Польщі) і Луцьк, не оминаючи столичних – Володимир, Галича та Холма.

Примітки

¹ *Слова* (13) Григорія Богослова, друга половина XI ст. – початок XII ст.(?). – Російська Національна бібліотека (Санкт-Петербург, РФ), фонд Q.п.1.16.

Добрилове євангеліє, 1164 р. – Російська державна бібліотека (Москва, Росія), Відділ рукописів, ф. 256: Румянцев Николай Петрович (1754–1826), № 103.

Життя Нифонта Констанцького і Федора Студита («Віголексинський збірник»), кінець XII ст. – Російська державна бібліотека (Москва, РФ), Відділ рукописів, ф. 178: Музейне зібрання, № 1832.

Типографське євангеліє № 6, перша половина XII ст. – Російський державний архів давніх актів (Москва, РФ), ф. 381, оп. 1, № 6.

Типографське євангеліє № 7, XII – початок XIII ст. – Російський державний архів давніх актів (Москва, Росія), ф. 381, оп. 1, № 7.

Бучацьке євангеліє, XII – початок XIII ст. – Національний музей ім. Андрея Шептицького (Львів, Україна), ф. РК. 702.(F.688/38912).

Джерела та література

1. *Александрович В.* Скульптура та архітектурний декор / В. С. Александрович // *Історія українського мистецтва* : у 5 т. – К. : ІМФЕ, 2010. – Т. 2 : Мистецтво середніх віків. – С. 887–904.

2. *Архіпова Є.* Монументальна скульптура та архітектурний декор. Кінець X – перша половина XIII ст. / Є. І. Архіпова // *Історія українського мистецтва* : у 5 т. – К. : ІМФЕ, 2010. – Т. 2 : Мистецтво середніх віків. – С. 525–577.

3. *Арциховский А.* Археологические данные по варяжскому вопросу / А. В. Арциховский // *Культура древней Руси* : Сб. ст., посв. 40-летию науч. деятельности Н. Н. Ворониной / отв. ред. А. Л. Монгайт (АН СССР. Ин-т археологии). – М. : Наука, 1966. – С. 36–41.

4. *Баран В., Баран Я.* Історичні витoki українського народу / В. Д. Баран, Я. В. Баран. – К. : Генеза, 2005. – 208 с.

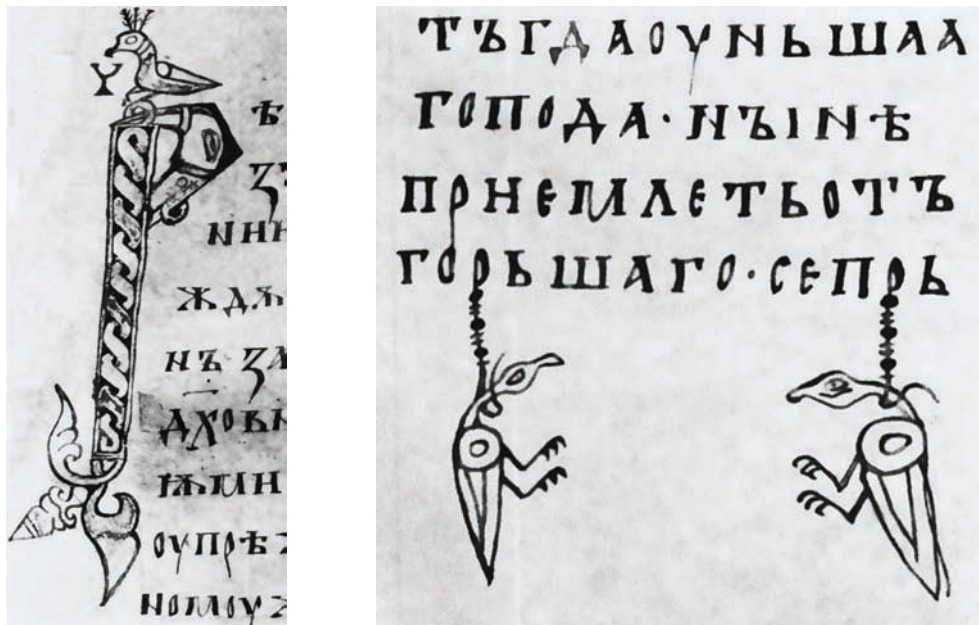
5. *Буслаев Ф.* Русское искусство в оценке французского ученого / Ф. И. Буслаев // *Сочинения Ф. И. Буслаева* : в 3 т. – Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1930. – Т. 3. – С. 1–75.

6. *Буслаев Ф.* Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени / Ф. И. Буслаев // *Сочинения Ф. И. Буслаева* : в 3 т. – Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1930. – Т. 3. – С. 75–144.

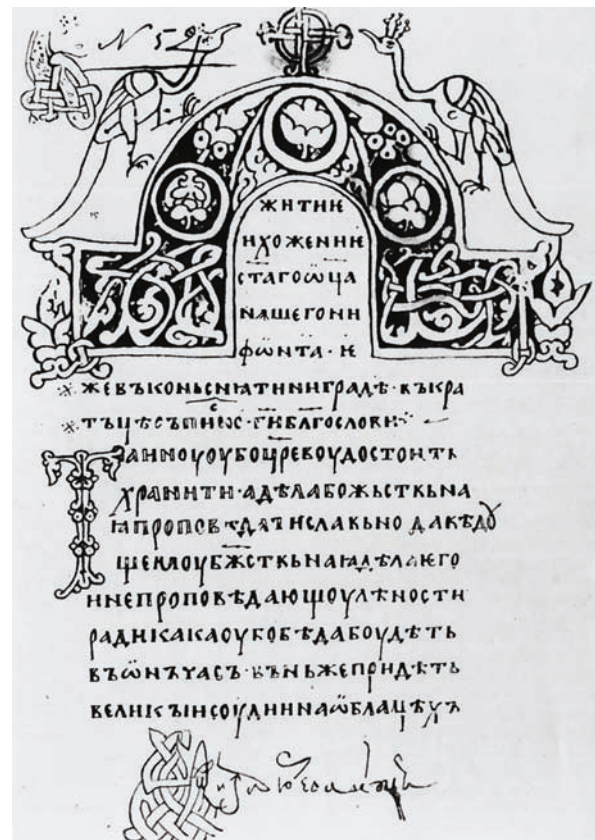
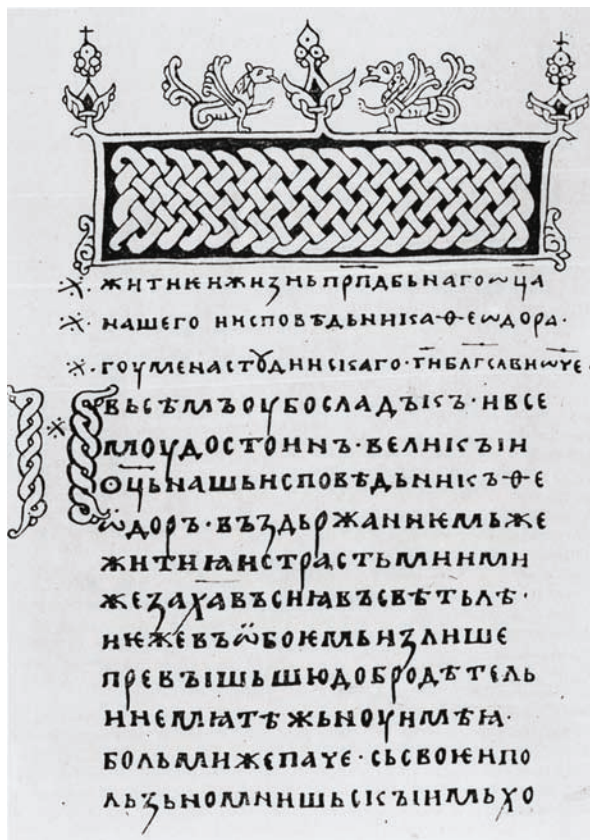
ІСТОРИЯ

7. *Вёрман К.* История искусства всех времен и народов : в 3 т. / Карл Вёрман ; перевод с нем. А. И. Сомова и Д. В. Айналова. – С.Пб. : Полигон, 2000. – Т. 2. – 944 с.
8. *Гречило А.* Територіальні символи Галицько-Волинської держави другої половини XIII – початку XIV століть / А. Гречило // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Л., 2000. – Т. 240. – С. 255–263.
9. *Гуревич А.* Древние германцы и викинги / А. Я. Гуревич // Гуревич А. Избранные труды : в 2 т. – М. ; С.Пб. : Университетская книга, 1999. – Т. 1. – 352 с.
10. *Джурова А.* Към въпроса за славянската тератология (Cod. gr. Sabas No 248 от гърцката патриаршия в Ерусалим и Радомировият псалтир) / Аксиния Джурова // Археографски прилози. – 1995. – № 17. – С. 19–46.
11. *Джурова А.* Реинтерпретация на крилата змия (дракон) в християнската традиция (по повод украсата на Дивошевото евангелие) / Аксиния Джурова // Сборник радова Византолошког института № 43. – Београд, 2006. – С. 265–279.
12. *Запаско Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга / Я. П. Запаско. – Л. : Світ, 1995. – 480 с.
13. *Илина Т.* За графичната украса в българските, сръбските и руските ръкописи на Ленинград и Москва / Т. В. Илина // Известия на Института за изобразителни изкуства. – София, 1962. – Кн. 5. – С. 89–110.
14. *Ильина Т.* Декоративное оформление древнерусских книг. Новгород и Псков. XII–XV вв. / Т. В. Ильина. – Ленинград : Изд-во Ленинградского ун-та, 1978. – 176 с.
15. *Каргер М.* Очерки по истории материальной культуры древнерусского города : в 2 т. / М. К. Каргер. – М. ; Ленинград : Из-во АН СССР, 1961. – Т. 2 : Памятники киевского зодчества X–XIII вв. – 572 с.
16. *Каргер М.* К характеристике древнерусского летописца / М. К. Каргер // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР. – Т. 11. – С. 59–71.
17. *Киселев Н.* Из опыта классификации тератологических композиций в памятниках южнославянской и русской письменности XI–XIII вв. / Н. А. Киселев // Карпато-Дунайские земли в средние века : сборник статей / Академия наук СССР. Институт славяноведения и балканистики ; Академия наук МССР. Институт истории ; ред. кол. : Я. Гросул (отв. ред.) и др. – Кишинев : Штица, 1975. – 342 с.
18. *Колесса О.* Південно-Волинське городище і городиські рукописні пам'ятки XII–XVI ст. / О. М. Колесса // Науковий збірник Українського університету у Празі. – Прага : Держ. друкарня в Празі, 1923. – Т. 1. – С. 45–49.
19. *Кондаков Н.* Зооморфические инициалы греческих и глаголических рукописей X-го – XI-го ст. в Библиотеке Синайского монастыря / Н. П. Кондаков. – С.Пб. : Тип. И. Н. Скороходова, 1903. – VIII, 8 л. илл.
20. *Кондаков Н.* Македония. Археологическое путешествие Н. П. Кондакова / Н. П. Кондаков. – С.Пб. : Тип. Императорской академии наук, 1909. – 308 с.
21. *Конещкий В., Самойлов К.* О деревянном храме скандинавского типа в Новгороде / В. Я. Конещкий, К. Г. Самойлов // Древнерусская культура в мировом контексте: археология и междисциплинарные исследования. – М., 1999. – С. 134–137.
22. *Корзухина Г.* Русские клады IX–XIII вв. / Г. Ф. Корзухина. – М. ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – 156 с.
23. *Кроуфорд Г.* Резной орнамент ирландских каменных памятников христианского периода / Генри Секстон Кроуфорд ; перевод с англ. С. В. Иванова. – С.Пб. : БЛИЦ, 2007. – 176 с.
24. *Кутковой В. С.* Тератология и гротеск как отражение православного и католического мировоззрений в изобразительном искусстве [Электронный ресурс] // Православие.ru Интернет-журнал. – 2004. – 5 мая. – Режим доступа : <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/121.htm>.
25. *Лучицкая С.* Чудовища / С. И. Лучицкая // Словарь средневековой культуры / под ред. А. Я. Гуревича. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 632 с.
26. *Любашенко В.* Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII–XIVст. : Спроба узагальнення / Вікторія Любашенко // Княжа доба : Історія та культура / [Нац. акад. наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича]. – Л., 2011. – Ч. 1. – № 4. – С. 65–99; 2011. – Ч. 2. – № 5. – С. 73–115.
27. *Макарова Т.* Черное дело Древней Руси / Т. И. Макарова ; отв. ред. Б. Рыбаков. – М. : Наука, 1986. – 155 с.
28. *Некрасов А.* Очерки из истории славянского орнамента: Человеческая фигура в русском тератологическом рукописном орнаменте XIV века / Алексей Некрасов. – С.Пб. : Тип. М. А. Александрова, 1914. – 76 с., X табл.
29. *Попова О., Захарова А., Орецкая И.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века / О. Попова, А. Захарова, И. Орецкая. – М. : Гамма-Пресс, 2012. – 468 с.
30. *Пуцко В.* Ілюмування рукописної книги / В. Г. Пуцко // Історія українського мистецтва : у 5 т. – К. : ІМФЕ, 2010. – Т. 2 : Мистецтво середніх віків. – С. 951–977.
31. *Ремпель Л.* Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств / Л. И. Ремпель. – М. : Советский художник, 1978. – 404 с.
32. *Розсдаль Э.* Мир викингов: Викинги дома и за рубежом / Эльсе Розсдаль ; пер. с дат. Ф. Х. Золотаревой. – С.Пб. : Всемирное слово, 2001. – 270 с.
33. *Ростовцев М.* Эллинизм и иранство на юге России / М. И. Ростовцев. – Пг. : Огни, 1918 (переиздание: М. : Книжная находка, 2002). – 152 с.
34. *Рыбаков Б.* Русское прикладное искусство X–XIII веков / Б. А. Рыбаков. – Ленинград : Аврора, 1971. – 118 с.
35. *Рыбаков Б.* Ремесло Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : 2-я тип. Акад. наук СССР, 1948. – 792 с.
36. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1987. – 782 с.

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТЕРАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ЗАСТАВКАХ ТА ІНІЦІАЛАХ РУКОПИСНИХ КНИГ...

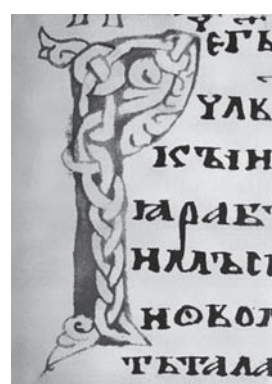
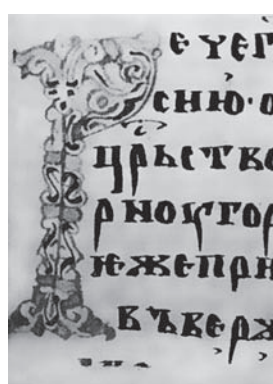
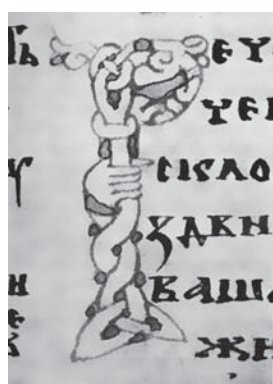
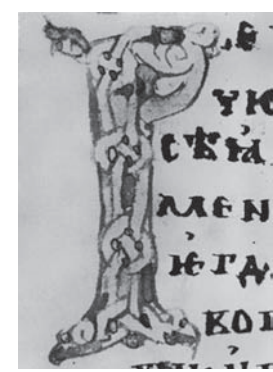
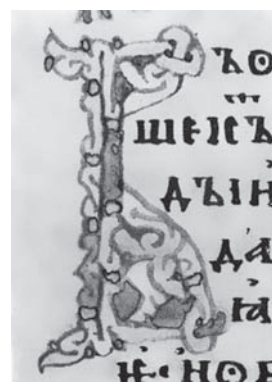


Ініціал та рядкові літери Слів (13) Григорія Богослова.
Друга половина XI ст. – початок XII ст.(?)
Галицько-Волинська Русь (за: Запаско, 1995)



Заставки та ініціали Житія Нифонта Констанцького і Федора Студита («Виголексинський збірник»)
Кінець XII ст. Галицько-Волинська Русь (за: Запаско, 1995)

ІСТОРИЯ



Ініціали Бучацького євангелія. XII – початок XIII ст.
Галицько-Волинська Русь (за: Запаско, 1995; Свенціцька, 1983)

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТЕРАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ЗАСТАВКАХ ТА ІНІЦІАЛАХ РУКОПИСНИХ КНИГ...



Заставки та ініціали Добрилового євангелія. 1164 р.
Галицько-Волинська Русь (за: Запаско, 1995)

ІСТОРИЯ



Заставка Типографського евангелія № 6 (арк. 1).
Перша половина XII ст.
Галицько-Волинська Русь
(за: *Запаско*, 1995)



Заставка та ініціали
Типографського евангелія
№ 7 (арк. 1).
XII – початок XIII ст.
Галицько-Волинська Русь.
(за: [rgada.info/...](http://rgada.info/))



ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТЕРАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В ЗАСТАВКАХ ТА ІНІЦІАЛАХ РУКОПИСНИХ КНИГ...

37. Рыбина Е. Цера из раскопок в Новгороде / Е. А. Рыбина // Новгород и Новгородская земля: История и археология: Материалы научной конференции по археологии Великого Новгорода [Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Центр по организаци и обеспечению археологических исследований]. – Новгород, 1994. – Вып. 8. – С. 129–133.
38. Свенцицкая В. Художественное оформление Бучацкого евангелия / В. И. Свенцицкая // Древнерусское искусство. – М. : Наука, 1983. – С. 113–121.
39. Симпсон Ж. Викинги. Быт, религия, культура / Жаклин Симпсон; перевод с англ. Н. Ю. Чехонадской. – М. : Центрполиграф, 2005. – 460 с.
40. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени / собрал и исследовал Владимир Стасов. Издано с Высочайшего соизволения Императора Александра II. – С.Пб. : Картогр. завед. А. А. Ильина, 1887. – [8], 78 с., 156 табл. цв. лит.
41. Турилов А. Межславянские культурные связи эпохи средневековья и источниковедение истории и культуры славян : Этюды и характеристики. – М. : Знак, 2012. – 808 с.
42. Успенский Ф. История Византийской империи Ф. И. Успенского : в 5 т. / Ф. И. Успенский. – М. : АСТ : Астрель, 2002. – Т. 3 : Период Македонской династии (867–1057 гг.). – 797 с.
43. Ухова Т. К вопросу о сущности и генезисе славянской книжной тератологии (чудовищного стиля) / Т. Б. Ухова // Средневековая Русь : [сб. статей памяти Н. Н. Воронина]. – М. : Наука, 1976. – С. 244–253.
44. Шпик І. Спорідненість тератологічних орнаментів болгарських та українських книг XII – поч. XVI ст. / І. Шпик // Проблеми слов'язнознавства. – 2009. – Вип. 58. – С. 206–213.
45. Щепкин В. Русская палеогеография / В. Н. Щепкин ; отв. ред. М. В. Щепкина. – М. : Наука, 1967. – 225 с.
46. Щепкин В. Болгарский орнамент эпохи Иоанна Александра / В. Н. Щепкин // Сб. статей по славяноведению, посвященных профессору М. Дринову. – Харьков : Электрическая типо-лит. С. А. Шмерковича, 1904. – С. 153–158.
47. Щепкина М. Тератологический орнамент / М. В. Щепкина // Древнерусское искусство. Рукописная книга. – М. : 1974. – Сборник второй [Т. 8]. – С. 197–335.
48. Щепкина М., Протасьева Т. Сокровища древней письменности и старой печати: Обзор рукописей русских, славянских, греческих, а также книг старой печати Государственного исторического музея / М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева ; отв. ред. Т. В. Дианова. – 2-е изд., испр. – М. : Советская Россия, 1995. – 104 с. – (Труды ГИМ. – Вып. 30).
49. Born W. Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei / W. Born // Seminarium Kondakovianum, V Praga : Политика, 1932. – С. 63–95; VI Praga : Institut Kondakov Тип. «Политика», 1933. – С. 89–108.
50. Born W. Vor-und frühgeschichtliche Voraussetzungen der Tierornamentik in Russland / Wolfgang Born. – Wien : Wiener Prähist. Ges., 1931.
51. Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece / Marava-Chatzinicolaou, Anna; Toufexi-Paschou, Christina (Authors) – Vol. 1, Manuscripts of the New Testament Texts 10th–12th Century. Athens : Publications Bureau of the Academy of Athens, 1978. – 245 p.
52. Jacopi G. Le miniature dei codici di Patmo: Cimeli del ricamo, della pittura e della toreutica nel tesoro del monastero di Patmo. Immagini scelte di ceramiche rodie del tipo detto di Lindo. – Giulio Jacopi. – Rodi : Istituto storico-archeologico, 1932. – 848 p. : ill. – (Clara Rhodos : studi e materiali ; 6).
53. Sevcenko N. Illustrated Manuscripts' / Original English text by N. Sevcenko ; trans. David A. Hardy // Patmos: Treasures of the Monastery / ed. A. D. Kominis. – Athens : Ekdotike Athenon, 1988. – 383 p.
54. [Strzygowski J.]. Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas Heidenisches und christliches um das Jahr 1000 / Herausgegeben Josef Strzygowski. – Wien : Krystall-verlag, 1926. – 304 p.
55. Strzygowski J. Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte // Acta academiae Aboensis. – Åbo : Akademie, 1923. – P. 3–45.
56. Summary Catalogue of Greek Manuscripts. – London : British Library, 1999. – I. – P. 102.
57. Wright C. Fontes Harleiani: A Study of the Sources of the Harleian Collection of Manuscripts in the British Museum / Cyril Ernest Wright. – London : British Museum, 1972. – 480 p.

SUMMARY

The teratological pattern, a plaiting, as well as a vermilion model of adorning, was an exceptional phenomenon which has accumulated the traditions of different ages and nations. The result of such a symbiosis was a hybridism of artistic form which is quite often considered as a distinctive feature of transitional period's art. And such an interim period was the period of the XIth–XIVth centuries Crusades. The then European art was distinguished by certain eclectic trends. The hybrid forms became an initial stage of forming the originality of artistic language of the national schools of European art. The teratological pattern became the all-

ІСТОРИЯ

continental phenomenon and combined the stylistic trends of artistic cultures of the Byzantine region and the Roman tradition.

A bit of historical memory imprinted in the miniatures and initials of the manuscripts which are under study affirms that by then the terrain of Halychyna-Volyn Rus has become one of the integration centres of European culture. The polyphony of artistic language is now a conclusive proof of the fact that the formation of teratological pattern in production of local book centres was a manifold phenomenon and mirrored both the exterior factors and the exceptional cultural environment which has arisen on those territories and has been determined by constructing the artistic space at a frontier of different epochs and cultural influences. In local Halychyna and Volyn scriptoria, the calligraphers boldly and creatively, in their own ways, remodelled the patterns having been borrowed from the books (of the Greek-Orthodox monastic, Italo-Byzantine, Slavonic, or Roman traditions) and artisanal wares (such articles could have been stored in princely treasure houses and church sacristies). At the same time the experience of calligraphers rather accumulated the impressions from observing the diverse patterns (e.g., carvings on a fence's stone wall, sculptures of portals of the Roman churches, even weathercocks). If one attempts *to outline a scope* of any formal and artistic borrowings, he will discover the huge expanse of the territories from the Near East up to the states in the Northern zone of Europe.

The then newest concepts might have been introduced in local artistic space by the engaged crews of masters and individual vagrant painters. However, collecting such a variety of sources may have been only owing to passing along the ways on which travelled the merchant caravans, pilgrims, knights-crusaders, spiritual and diplomatic missions and seeing all with one's own eyes. These paths lay by the western frontier cities: Dorohochyn (now pertaining to Poland), Lutsk, not skirting the capital cities Volodymyr, Halych, and Kholm.

Keywords: book illumination, teratological pattern, plaiting, plant ornamentation, vermilion model of adorning, artistic space, the Mediterranean, Northern Europe, Central Europe, Southern Europe, Halychyna-Volyn Rus.