ТИПОЛОГІЗАЦІЯ У КАМ'ЯНОМУ ХРЕСТОРОБСТВІ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ПРИЙОМ

Малина В., кандидат мистецтвознавства,
член Національної спілки художників України

Анотація. Питання типізації і типологізації у кам'яному хресторобстві є одним з найбільш дискусійних у теорії мистецтва і ставрології. Існує потреба в загальноестетичному підході до наукового вирішення питань, поставлених релігійно-мистецькою практикою, аби культивувати особливе в усталеному, випадати за формами в межах типологічної норми, по-різному проговорювати біблійні епізоди.
Ключові слова: тип, типологічний образ, кам'яне хресторобство, *stavros*, архетип, функція, образна стилістика.
Аннотация. Малина В. Типологизация в каменном крестоделании как художественный прием. Вопрос типизации и типологизации в каменном крестоделании является одним из наиболее дискуссионных в теории искусства и ставрологии. Существует потребность в общеэстетическом подходе к научному решению проблем, поставленных религиозно-художественной практикой, чтобы культивировать особенное в традиционном, выпадать по формам в границах типологической нормы, по-разному проговаривать библейские эпизоды.
Ключевые слова: тип, типологический образ, каменное крестоделание, *stavros*, архетип, функция, образная стилістика.
Summary. Malina V. Typology in stone crosscrafting as artistic device. In stone crosscrafting typification and typology are mostly debating in fine arts theory and in staurology. There is a need in general aesthetic approach to scientific solving of religion-art activity problems thus cultivating individual in collective, falling out of shape within typological standard, speaking out biblical scenes in different ways.
Key words: type, typological image, stone crosscrafting, stavros, archetype, function, image stylistics.

Постановка проблеми. Духовний світ сучасного українця складний і багатогранний. Формується і розвивається під дією багатьох чинників, найважливішим з яких є художньо-естетичний. Найменш вивченим у структурі колективної та індивідуальної свідомости є питання кореляції мистецтва і релігії.

Особливість художньо-естетичних цінностей полягає в тому, що вони виступають по відношенню до людини, як предмет безкорисливого любування. Ритуалізована релігійна світоглядність базується на вірі в існування Творця світу і Провідника теофанії, котрий перебуває за межами природного і є недоступним для розуміння, пояснення й відтворення.

Гносеологічні корені християнського мистецтва вможливлюють відрив думки від дійсности, ширяння її в позаземних обширах при спогляданні віруючим конкретного священного предмета і формування з естетико-психологічних оцінок умоглядних образів, що стягують світ речей докупи. У цьому випадку загальне поняття відокремлюється від маркованого ним об'єкта, перетворюється в конкретне одухотворене створіння, аби з часом трансформуватись у планетарне.

Онтологічні корені релігійного пам'ятникарства України сягають глибин історії, коли наші прародичі почали зводити кам'яні антропоморфні стовпи на честь «галузевих» язическьких богів. Давньоукраїнський пантеон формувався протягом тривалого часу, еволюціонуючи разом зі світобаченням його творців. Одні боги змінювали інших, не залишаючи на українському Олімпі вакансій і не допускаючи двовладдя. Головним у цьому аспекті залишалися критерії сакрального й секулярного та їх взаємодія. Ієрофанія каменю відбувалася при вітісуванні боввана, його встановленні й освяченні. За межами капища діалог язичника з небом був неможливий, як і неможливим було слово про втілене у стовпі божество.

Давньоукраїнське кам'яне пам'ятникарство мало в арсеналі зображально-виражальні засоби, що висвітились у процесі становлення художніх форм, однак їх догматично-канонічний характер вступив у суперечність з потребою професіонального хрестороба підсилити суб'єктивний момент творчости, з бажанням художника сформувати більш гнучкий апарат образної стилістики. Була розроблена потужна система засобів художнього вираження, як-то: типологізаця хрестів за геральдичними ознаками; задіяння символіки з інших традицій; перекодування суто вербальних біблійних текстів у пластичні відповідники тощо.

Мета статті. В умовах становлення Української Помісної Церкви важливо визначити хрестову типологію, спориднивши матеріал, тип хреста, оздоби, структуру функцій з давньоукраїнською народною традицією. Церква за всіх часів залучала мистців, аби ті художньо правдиво втілювали в рамках церковного канону християнизовані фольклорні образи.

Соціальні корені кам'яного хресторобства гарантують стабільний зв'язок релігійної громади і кожного її члена з Богом через Його предикати. *Stavros* сприймається віруючими як рупор ідей до Творця. Суспільно-корисна функція пам'ятника проявляється через мистецько-релігійний канон. Разом з тим церква залишає право за окремою релігійною спільнотою, кожним вірянином уявляти образ утіленого Бога в залежності від місцевих традицій.

На поглибленому етапі взаємин між Богом і віруючими знаками порозуміння стають тип кам'яного хреста та його оздоби. Тільки з виокремленням самодостатньої особистості могло сформуватись індивідуальне бачення світу та авторська манера його вираження в художніх образах. Професіоналізація у пам'ятникарстві, естетичні вподобання замовника супроводжуються ускладненням пластичного мовлення. Кам'яний хрест з розп'яттям спрймається як апогей розвитку всієї пластичної культури. Наприкінці XVIII ст., на злеті барокової традиції в Україні, з'являється потреба в індивідуаліації кожного пам'ятника в межах християнського віровчення. Цим самим вирішувалося завдання давати знання не тільки про оточуючий світ, але й про рівень його сприйняття, усвідомлення й відтворення його каменярем.

Хресторобство набуває особистісний характер, а персоніфікований талант і вміння закріплювались у кожному новому лапідарії, проявляючись

через матеріал, конструкцію, форми, пропорції, оздоби і т. інш. Тип хреста стає одним із чинників самоідентифікації, як майстра, так і релігійної громади.

Виклад основного матеріалу з аналізом публікацій. У творах, в яких доволі умовно й схематично відтворюється дійсність, художній образ із типового трансформується в типологічний. Втрачаючи долю ізоморфности, він залишається у кам'яному хресторобстві конкретним, хоча й у вигляді «контурного зображення». Як відомо, разом з почуттєвою безпосередністю поодинокого явища може існувати й логічна конкретність. Середньою ланкою тут має бути конкретний мистецький витвір. Якщо типове у хресторобстві визначає чуттєву конкретність, то типологічне — понятійну. «Типологічний образ, — пише Гулига, — школа не тільки думки, але й переживань; що більше виявиться симпатії й фантазії при сприйнятті образу, то гострішими й багатшими виявляться емоції».[1]

Типологічний образ виявляє ритуальну природу мистецтва. Хрестороб має пам'ятати, що він бере участь в умовній ситуації; вироблений ним *stavros* — це не справжній хрест Ісуса Христа. З іншого боку, каменяр, творячи символічне знаряддя спасіння людського духу, має вірити в те, що *stavros* є релігійною істиною, відтвореною в художньому матеріалі. Так само проявляється правда подій і правда мистецтва для споглядальника. Розглядаючи хрест з рельєфним зображенням розіп'ятого Богочоловіка, з достовірно відтвореними знаряддями спокутування, усвідомлюємо умовність зображеного; ніхто не знімає кам'яне розп'яття, не виймає списа з боку Спасителя, хоч усі вірять утіленому.

Формування типологічного образу передбачає одивнення ситуації, в якій функціонує або має функціонувати комеморативна споруда; варто лиш спонукати перцепта до химерних видінь, скажімо, у ритуалі зведення хреста, уявивши події на Голгофі. Структура одивнення передбачає образне мислення; щоб розпізнати містичне розпинання, треба не тільки знати біблійні події, але й мати ключ до шифру пластичної оповіді. При цьому інакомовлення може виступати у вигляді недомовок і вмовчань, тобто хрестороб, зображаючи фізичну смерть Сина Божого, ніколи не показує вмерлого духом Христа.

Вихідним моментом дивовини, наприклад, епізоду страти Ісуса, є порушення логіки подій, що мали місце 2 тисячі років тому, відхилення від реальної правдоподібности між зображеннями за масштабами, пропорціями, місцем на пам'ятнику тощо. Фантазуючи, хрестороб порушує логіку подій і взаємин між Богом і людьми; на хресті біля розіп'ятого Спасителя з'являються зображення людей — сучасників каменяра.

Одивнення за структурою нерідко схоже на загадку, тобто мистецька традиція вдається до перестановки властивостей предмета; у християнстві — це любов і віра. Відомо, що десять заповідей Господніх були розділені на дві скрижалі, тому що в приказаннях містилося два різновиди любови: до Бога й свого ближнього: «*Люби Господа, Бога твого, всім твоїм серцем, усією твоєю душею і всією думкою твоєю. Люби ближнього твого, як себе самого*» [Мт.: XXII.37, 39]. «*Хто не любить, той у смерті перебува*» [1Ів.: III.14].

З одного боку, благочестивий не повинен зневажати власну плоть, більше того, він має її всіляко пестити, аби бути достойним Бога; з іншого, він має любити щиро своїх батьків, близьких і ближніх, але все це робити заради Бога. Всевишнього ж він має любити в ім'я Всевишнього, для Нього самого. Найменше, за Св.Письмом, вірянин має любити себе, а найбільше — Бога. Всі інші об'єкти сердечної прихильности мають перебувати десь посередині. Важко уявити, як можна менше любити своїх батьків, дружину, власних дітей, ніж Того, Хто Скрізь і Ніде: «*Хто любить батька або матір більше, ніж мене, той недостойний мене. І хто любить сина або дочку більше, ніж мене, той недостойний мене"* [Мт.: Х.37].

Якраз за межами здорового глузду й починається мистецтво, коли радієш існуванню близької людини, ніжно торкаєшся її, голубиш і коли тебе охоплює страх у випадку навіть удаваної присутности Бога. Замість Істоти Вищої Реальности з усіма її космічними вимірами, благочестивий мріє зустрітися з Богом не на «цьому», а на «тому» світі. Він усіляко демонструє повагу до Божества, творячи зрозумілі і прийнятні для земного життя психологічні образи, сумірні за пропорціями із самим чоловіком. Хресторобщиро вірить у те, що він творить у камені образ Христа, а споглядальник — що він бачить перед собою найправдивіший знак Божої волі серед парафіян його громади.[2] Тобто хрест будь-який за формою, але усвідомлений віруючими, як спасенний, і є типологічним образом Голгофського Хреста.

При творенні образу знаряддя спокутування майстри йдуть різними шляхами. Одні вивчають спадок, відбираючи й узагальнюючи поодинокі враження; інші надають абстрактній думці зображальности. І тільки при формуванні типологічного образу хресторобищи вибирають для відомого біблійного сюжету людей, імена, зображення, котрі можна зіставити з реальними; тут головне — мистецька правда події, явища, а не документалізм.

Артист-каменяр і споглядальник, кожний зі свого боку, можуть, не усвідомлюючи, дивним чином створювати другу природу, насичену інтелектуально-містичними образами, тотожними за структурою з реальністю. Одивнення — прерогатива не тільки сучасного мистецтва. Цим прийомом користувалися творці кам'яних сфінксів, крилатих биків Вавилона, давньоіранських сенмурвів, потвор у мистецтві західноєвропейського Середньовіччя. Ефект дива дивного проявляється у кам'яному хресторобстві своєрідним чином; *stavros* — це знак межових подій у житті кожної парафіяльної спільноти, кожного українця. Каменяр зображає те, що властиве природі, проте дозволяє суміщати на площинах надгробка несумісне в реальному житті, деформуючи образи, узгоджуючи їх масштаби на власний розсуд. Хресторобзображає те, чого насправді немає в дійсності, однак існує в уяві, що може проступити уві сні тощо. Фантастичні створіння виявляються поряд з реально існуючими, старозавітні події — з новозавітними.

Виходячи з принципу структуризації одивненого образу, можна зробити висновок стосовно кам'яного хреста як витвору сакрального мистецтва.

Першою ознакою є інакомовлення, тобто метафоричний опис подій; аби сприйняти осмислено *stavros,* перцепт повинен мати достатню релігійно-мистецьку підготовку. Важливим аспектом при цьому є відповідна художня інтуїція, в якій естетичне начало має спрягатися з інтелектуальним.

Другою рисою структури одивненого образу є його ущільнення; тут інакомовлення може виступати як умовчання. Хрестороб немовби натякає глядачу на можливий шлях пізнання артистичної істини, але не описує його. Завдячуючи цьому хрест набуває багатозначности в тлумаченні. Біблійна історія стає знаряддям одивнення християнського образу, а самий *stavros* трансформується в знаряддя одивнення історії релігії.

У проясненні — третьому елементі структури мистецького образу — порушення правдоподібности усвідомлюється як звід правил релігійного культу. У хрестоздвиженні вихідним моментом одивнення стає воскресіння людського духу в прозорому тілі; дата кончини, за логікою одивнення образу, є насправді датою воскресіння того, чиє гріховне тіло покоїться під стоячим каменем.

Останній елемент структури одивненого образу — вторинна наочність — передбачає споглядання втіленої у камені абстрактної думки. Отож маємо пам'ятати, що типологізація і типізація в кам'яному хресторобстві — обічпокладені версії смислової конструкції пам'ятника; їх поєднує і роз'єднує єдина природа архітектонічного мовлення; тільки в одному випадку *stavros* ховає власну умовність (розіп'ятого Спасителя, наприклад), в іншому — виставляє її напоказ (скажімо, знак усевидячого ока).

Внутрішня будова художнього образу суттєво відрізняється у різних видах мистецтва — в залежності від матеріалу (вербальний, інтонаційний, архітектонічний, пластичний, пантомімічний); просторово-часової характеристики (статичний, динамічний) і т.інш. Таке структурне багатоманіття можна звести до двох висхідних начал — репрезентативного відбору й асоціативного спряження. До першого тяжіє художній образ у зображальних мистецтвах, коли предмет реконструюється з урахуванням одних ознак і виключенням інших. До другого начала тяжіє художній образ у виражальних мистецтвах: інакомовлення в поезії, контрапункт у музиці, конструкція в архітектурі, функція у хресторобстві. На ідейно-смисловому рівні цим двом структурним принципам відповідають два різновиди художнього узагальнення — тип і символ.

М. Каган пропонує визнати вихідною класифікаційною ознакою мистецтва онтологічну площину[3], тому що художній твір твориться, існує і постає перед сприйняттям, перш за все, як деяка матеріальна конструкція з відповідними параметрами. Він залишається таким навіть тоді, коли його не видно, коли він заритий у землю. *Stavros* не зводиться, безумовно, до цієї матеріальної конструкції, але він не існує і за її межами, окремо й незалежно від неї. Кам'яний хрест, як духовне утворення, іманентний даній конструкції; знаходиться в ній і лиш через неї сприймається. Проте в межах хрестоподібної конструкції *stavros* може бути типовим і нетиповим християнським

пам'ятником. Відмова від типізації не означає руйнування художнього образу; останній тільки видозмінюється, стає типологічним.

У символічній формі мистецтва, за Гегелем, ідея шукає справжнього мистецького втілення, бо є абстрактною в самій собі; хрестороб має провести ідею як духовну індивідуальність у гармонію з її тілесною реальністю. Зовнішнє існування хреста не має самостійности по відношенню до смислу, який художня форма має виражати. І, навпаки, внутрішній зміст лапідарія в образі, створеному для осягання, показує лиш самого себе і ствердно співвідноситься в ньому із собою.

Типологізація, як засіб абстрагування, може використовуватись у науковому пізнанні, коли завдання полягає не в знаходженні, а в конструюванні загального. Приміром, маючи три кам'яні хрести з нюансними відхиленнями форми, визначити загальний тип можна за ознаками, що властиві всім виробам. Типологічний образ у хресторобстві — це багатопланове, з розкритою структурою, репродукування хреста; воно менш схематичне, ніж типовий образ і, разом з тим, більш ємне. Конкретність у типологічному образі не стільки зникає, скільки втрачає долю наочности.

Якщо вжити метод структурного аналізу, то всі кам'яні хрести в Україні можна класифікувати в залежності від їхньої здатности репродукувати нові форми; остання визначається рівнем розкладности конструкції хреста. Прості форми, як відомо, народжуються неплідними. Наприклад, форма грецького хреста без оздоб є непродуктивною для новоутворень, у той час як складні за будовою шести-, семи-, восьмираменні хрести залишаються протягом багатьох століть сіменястими на ґрунті українського ставротворення.

Застосувавши принцип аналогії через ізоморфізм, можемо дещо прояснити самий феномен творення за аналогією. Так, хрест з візантійським орлом тотожний за структурою двоголовому орлу, «розіп'ятому» на хресті. Внаслідок пластичної заміни спочатку крил, лап, розтятих навпіл голови й тулуба, з'являється нова форма, аналогічна до попередньої — у вигляді орла. Тобто одна прикмета орла витіснилась іншою, прийнятнішою до нових умов за пластикою; зрештою виникла інша за семантикою структура.

А тепер проілюструємо вищезазначений принцип на прикладі одного з найвиразніших кам'яних хрестів в Україні. До появи хреста з візантійським орлом існували незалежно: двоголовий орел, латинський хрест, його конкурент — хрест візантійський і новотвір — хрест з розтятим орлом. З'явилася форма, в якій пластичною домінантою стали розпростерті на раменах хреста крила геральдичного орла. Пізніше з пам'ятників цього типу римсько-візантійський птах поступово зникає, а його місце, відновивши архітектонічну регулярність, займають форми, що можуть асоціюватися з піднятими догори-вбоки руками, лапами якоря, півмісяцем, списом і жердиною, деревною розсохою тощо.

Тут уподібненням ми не доводимо, а тільки пояснюємо доведене, бо аналогія скеровує думку на таке припущення. У християнському пам'ятникарстві досліджується один хрест, а висновок робиться про інший. *Stavros,* що є

безпосереднім об'єктом дослідження, має назву моделі, а той, на який переноситься здобута в процесі вивчення моделі інформація, йменується зразком, оригіналом, прототипом. Оскільки мова йде про перенесення відношень з моделі на протопласт, аналогія через ізоморфізм у кам'яному хресторобстві є насправді аналогією відношень, тому що існує типологічна спільність, як у моделі, так і в прототипі. Причому переносяться не заздалегідь окреслені взаємозв'язки, а відношення, що проявились у взірці через актуалізацію структури функцій хреста.

Stavros складається з багатьох частин, але за смислами і функцією він — деяка поодинокість, що не може поділятися. Хрест виявляється багатоманітним лиш тому, що на одному з етапів його функціонування ми протиставляємо його іншому; «інше» тут не є просто чимось новим, але іншим з багатьох.

Певно художня форма свідчить про те, що факт існування хреста тотожний його будові. Рівночасно мистецький факт відрізняється від власної конструкції, тобто наявність не наділяється будь-якою формою, а форма не є тотожною власній праформі. [4] У зв'язку з цим кожний *stavros,* аби стати артефактом, передбачає неповторну архітектоніку. Якщо розглядати у кореляції факт існування хреста і його форму, то вони є цілком тотожні, однак за смислами — це абсолютно різні речі. Тобто форма відрізняється від ставротворення за смислами. Дійсно має бути або тотожність, або відмінність. Приміром, два лапідарія розрізняються між собою настільки, що вони не зіставляються між собою за смислами і тоді маємо говорити не про два, три християнські пам'ятники, а про деяку дискретну чисельність абсолютно непорівнюваних речей. Філософія пам'ятникарства передбачає, щоби кожний *stavros* був споріднений з іншим і відрізнявсь од нього.

Користуючись методою Олексія Лосева про взаємозв'язок між художньою формою і прообразом, можна припустити у взаємодії тотожностей, що, з одного боку, форма кам'яного хреста завбачає деякий первообраз, котрий служить для нього архетипом; з іншого — кам'яний надгробок існує за межами власного первообразу, бо є самим архетипом. Далі, художня форма *stavros'a* є первообразом самої себе, бо творить саму себе як власний архетип.

За другою антиномією, художня форма лапідарія передбачає існування незалежного від неї, але існуючого як прообраз, протопласта. В тезі цієї передпосилки йдеться про те, що існує окремо від форми слупа до народження хреста, про його космологічну сутність.

У синтезованій матерії, на переконання О.Лосєва, немає авторства; вона має сприйматись і усвідомлюватись як те, що творить саме себе. Художня форма зумовлює існування незалежного від неї первообразу, котрий за своєю структурою визначає себе й залежить від самого себе. [5] Вона також передбачає надформальну каузальність. Хрестороб, у нашому випадку, — це медіум теургічних сил, котрі йдуть через нього поза його волею; каменяр витесав хрест, однак не він є автором. Художня форма хреста — самочинна, самообумовлена, ні від кого й ні від чого не залежить.

Хресторобництво — провідник вищої волі. За законом тотожности, художня форма хреста не існувала до того, як перший майстер створив пам'ятник. Відповідно до цієї дефініції, хрестокамінь є креативною формою і в ній закарбована душа автора. Як висновок, художня форма — не взірець самої себе; вона постає як необхідність первообразу, або як вільно й необхідно існуючий протопласт. Хрест, як і Божество, — синтез необхідности і свободи. «Не розуміючи художню форму, ми не сприймаємо її, — зазначає О.Лосев. Хто лише «відчуває», однак не «розуміє», той і не відчуває по-справжньому художню форму, бо почуття — це свого роду розуміння взагалі».[6]

Безперервність ставротворення вимагає не тільки стабільного архітектонічного мовлення, але й латентні можливості для аналогічних утворень. Тому помилковою є думка, що формотворчість починається від моменту зародка нового хреста; його елементи існували передвічно, в потенції, а їх утілення відбулося не завдяки бажанню каменяра витворити той чи інший тип хреста, а через актуалізацію даної форми в кам'яному пам'ятникарстві взагалі. Можна говорити, у зв'язку з цим, що майстер виконав замовлення з неба, бо настав час цієї форми.

Резюмуючи, доходимо висновку, що аналогія в кам'яному хресторобстві сама по собі є тільки фактом інтерпретації, тобто проявлення тієї діяльности, котра дозволяє розрізняти морфологічні одиниці, аби з часом їх використати для оновлення; з цієї причини з'являється привід стверджувати, що пластично-просторова аналогія — явище цілком граматичне й синхронне. Слід лиш усвідомити зв'язок між архетипом і новотворами, що визначають інновації та встановити відношення між прикрасами на хресті і конструкцією, за допомогою якої майстер висловлюється «для порозуміння». Саме пластичне мовлення здійснюється завдяки принципу аналогії. При висіканні хреста маємо підсвідомо порівнювати матеріали, покладені до скарбниці архітектоніки; тут креативні форми розкладені відповідно до синтагматичних та асоціативних взаємовідношень.

Справжній секрет хресторобства полягає в тому, щоби формою лапідарія знищити його вербальну конструкцію; хіба не вивітрюються будовою хреста ті почуття богомольного, коли він читає біблійний епізод Христового розпинання? Каменяр ніби навмисно підбирає для обробки такий матеріал, щоб сильно опирався його старанням. Що твердішим, стійкішим для обробки, «ворожішим» до конструкції буде камінь, то вдячнішим має бути й перцепт, коли стикнеться з таким виробом. Майстер має подолати опір матеріалу, аби переконливо, тобто «мовою легкого дихання», передати жахливі подробиці голгофської трагедії, змусити дзвеніти події двотисячолітньої давнини.

Сьогодні вже не треба нікого переконувати, що образи хреста творилися не тільки природою, але й людьми — за її «підказкою». Узнаємо з наукових розвідок Тайлора, що скажімо, на островах Полінезії, в Новій Зеландії перші європейці знаходили чимало зображень хреста як магічного знаку вогню, сили, життєдайности. З іншого боку, етнограф пише про еволюцію релігії північноамериканських індіанців під впливом текстів, запозичених від білих,

внаслідок чого сформувалась дуалістична система, в якій, крім доброго божества, з'являється і князь пітьми та господар пекла — диявол.[7]

Головним принципом візантійського мистецтва було наближення до ідеї через подолання видимого світу. Тому одним із засобів художньої творчости стає типізація й типологізація. Предметом мистецтва виявляється не конкретна людина, виріб, а тип, що внаявлює риси людини, властивості предмета, ознаки явища тощо Типізація почала ототожнюватися з дидактизмом. Сакральність монумента, приміром, досягалася двома шляхами: ізоморфністю структури та його ритуалізацією. Щоби створити типовий образ хреста, треба було, з одного боку, відмовивитись від пластичних подробиць, з іншого – актуалізувати архітектонічне кліше, повторюючи на пам'ятниках різним замовникам однохарактерні елементи й декорацію. Типологічний образ надгробка формувався не виконавцем, а перцептами під час несення, зупинок, зведення й стояння хреста.

Художній образ є найважливішою категорією у візантійській естетиці. Для східно-християнської гносеології головним предметом стає не пізнання світу, але його ідеальної первопричини — Божества. Натомість споглядати Творця в собі, в речах і явищах дійсности, за художнім гносисом, можна лише в образах, символах і знаках. Осягання смислів Богових діянь відбувається на емоційно-асоціативному рівні, бо «драбина стилістичної образности» формується відповідними художньо-ієрархічними конструкціями твору сакрального мистецтва[8]. «Принципова особливість цієї «драбини», — пише Г. Вагнер, — полягає в тому, що художні образи все більше віддаляються від своєї праформи, в міру того як вони переміщаються у «світ буттєвости».[9]

Тут варто нагадати, що рівень віддалености втілень Божества від архетипу, коли первісна форма для наступних утворень не може бути ізоморфною, у кам'яному хресторобстві визначити неможливо. Справді, трансцендентне Божество не може бути схожим на ягня, чоловіка, його органи, члени тіла, на птаха, квітку, стовп з написами, розп'яттям тощо. З іншого боку, у сакральному мистецтві не йдеться про здатність, скажімо, зображення проколотого запоясником серця, замінити образ Ісуса, не порушивши структуру первообразу Голгофського хреста. На такому рівні образної стилістики можна говорити тільки про «неподібні» образи, які, приземлюючись за волею артиста-каменяра, поступалися місцем «подібним».

Аби збагнути проблему інакомовлення в кам'яному пам'ятникарстві, треба осягнути самий принцип ізоморфізму в хресторобстві.[10] Східно-християнська гносеологія, при визначенні природи типологічної подібности образів, допускає переживання події у формі «бачення в думці», тобто мистецький гносис; останній збагачується містифікаціями, емоційним екстазом, активним спогляданням. Якраз на цьому рівні образність характеризується винятковою абстрактністю структури. Спочатку дух ніби входить у хрестокамінь, а з часом виходить за його межі «охрищеним», аби досягти вищого вияву. Через це він перестає бути звичайною субстанцією, трансформуючись у предмет самозвеличання, а

простіше кажучи, *stavros,* народившись із власного поняття, формою хреста поглиблює рівень розуміння, як самого хреста, так і поняття про нього. Слово про *stavros* і самий *stavros* стають тотожними.

У тлумаченні тотожности Шеллінг виділяє два аспекти: логічний і прикладний. Перший пов'язується з аксіоматичним визначенням ідеї тотожности, коли поняття про одне й те саме не залежить від фактичного змісту його, від умов і способів адеквації робочих абстракцій. У другому аспекті, навпаки, підстави для використання формальної ідеї тотожности пов'язуються з тим, у який спосіб споріднюються об'єкти дослідження і яким чином окреслюється саме поняття одного й того самого. У цьому випадку схожість хрестів не виводиться з їх фактичної ідентичности, наприклад, за геральдичними ознаками, структурою функцій, матеріалом тощо.

Логічні властивості й атрибути відношення, як складові деякої моделі християнського пам'ятника, взагалі можуть не зближатись. Подібність хрестів у моделі тотожности репрезентують: рефлексивність, симетричність і транзитивність. Остання властивість передбачає рівнозначність кам'яного надгробка з іншими лапідаріями через порівняння у відношеннях елементів хреста; якщо кількість рамен збігається, то, за логікою, всі восьмираменні хрести становлять собою тип, безвідносно до їх функцій, оздоб, форм країв поперечин, матеріалу тощо.

Для Шеллінга важливим є дослідження сутностей в їх внутрішній цілісності й самоадеквації. За сучасними уявленнями, адекватність — це перший ступінь сутности, тобто осягання того, що утворюється в результаті співвідношення буття з ним же самим; його самоспрямованности або, як кажуть, його віддзеркалення в ньому самому. Сутність буття — це не що інше, як саме буття, але взяте з позиції самоспрямованости. Тотожність — поняття, що виражає граничний випадок рівности об'єктів, коли не тільки всі родовидові, але й індивідуальні властивості збігаються. Однак вид може бути й нескінченною сукупністю. Збіжність, нарівні з родо-видовими й індивідуальними властивостями, необхідно приводить до одного об'єкту — хреста або їх сукупности, в якій об'єкти розрізняються лиш умовно-номерично, а кам'яний хрест розглядається в сукупності численних типів хрестокаменя.

Львівські вчені Е.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Е. Станкевич у другому розділі книги «Декоративно-прикладне мистецтво», окреслюючи зміст поняття «типологічна група», звертають увагу на те, що тип у поєднанні споріднених предметів виступає як узагальнений зразок предметів. У нашому випадку, меморій конкретизується локальними й індивідуальними особливостями, що проявляються через конструкційно-функціональні структури. Наприклад, намогильні кам'яні хрести розкривають структуру функцій християнського надгробка завдяки тотожним принципам архітектоніки і регламентам церковного ритуалу. «Кожна така типологічна група творів, — читаємо у навчальному посібнику, — вирізняється сукупністю деяких зовнішніх формотворчих ознак, що сприяють їх розпізнаванню».[11]

Зі свого боку, форма побутування, приміром, хреста на переправі, визначає і його структуру функцій, а через останню — конструкцію розпізнавчого знаку. Взагалі слово «ознака» та його синоніми: риса, прикмета, особливість, якість — усе те, що характеризує кого-, що-небудь, відрізняє від інших, не вживаються без пояснювальних слів і за межами контексту є абстрактним поняттям. Наприклад, вислів «релігійна ознака» вказує на те, що функція речі — сакральна, причому, в конкретній ситуації. Цим самим позначається суб'єктивна мета вилучення тих чи інших властивостей, на потребу нашої допитливости, тоді як інші прикмети відходять на маргінез, опускаються.

Визначення родової, видової, типологічної, образної унікальности, скажімо, кам'яного хреста сприймається багатьма дослідниками, як щось суттєве, об'єктивне, ніби християнські пам'ятники існують виключно для того, щоб їх помітили, виділили завдяки неповторним ознакам. І таке бажання виокремити з-поміж тисяч хрестів один можна було би виправдати, якби кожний новотвір наділявся хресторобом тією пластичною «родзинкою», яку не мали старші за віком стоячі камені. Але ж це неможливо, бо значення окремих елементів *stavros'a* проявляються лише в їх просторово-пластичній зчепності, завдяки якій і формується не уявлення про тип хреста, а про його багатозначний типологічний образ.

За логікою викладу, кам'яне хресторобство має сприйматись як рід творчости, тому що не кожний каменяр може витесати хреста; пам'ятник у цьому випадку виступає родовою ознакою каменярства. З іншого боку, хрести на могили виготовляються не тільки з каменю, але і з дерева, металу; тут хресторобство — видова ознака. Отже, чи варто відносити до одних і тих самих типологічних груп (підгруп) різні за матеріалами, формами, однак спільні за функціями хрести? І навпаки, що спільного в типології між дерев'яним чотириконечним, кам'яним восьмиконечним і залізним кованим шестиконечним намогильними хрестами? Більше того, чи є кам'яне хресторобство видом різьби по каменю? Зрештою, а якщо хрест виготовили з м'якого сорту каменю за допомогою звичайної пилки, чи сокири; адже «випилювання» поряд з «різьбою» є видом художньої творчости і структурною одиницею морфології мистецтва.

На нашу думку, сакральне мистецтво має аналізуватися за іншими критеріями, ніж декоративно-прикладне. Як приклад, християнське пам'ятникарство — це вид пластичного мистецтва; кам'яне хресторобство — його рід; намогильні хрести складають типологічну групу; кожний хрестокамінь є неповторним навіть у межах типологічної групи й має розглядатись як окремий прояв творчої волі майстра. Тобто тип хреста і типологічна група — це різні об'єкти чуттєвого споглядання й наукового пізнання. Якщо типологічна група хрестів формується шляхом ототожнення основної функції, незалежно від конструкційних особливостей кожного з пам'ятників, то тип проявляється поза волею каменяра, як передвічна форма.

Тип (грецьк. τυποζ — відбиток, форма, зразок) у кам'яному хресторобстві — це те, що фактично відрізняє один хрестокамінь від іншого. Типовий кам'яний хрест — це матеріалізований в рамках теургії і сприйнятий за межами поховально-поминального ритуалу символ; має усвідомлюватись як чиста сутність утіленої потенції, як новонароджений чоловік, доля котрого, хоч і визначена наперед, однак стає актуальною в обрядах життєвих зламів.

Типологічний образ хреста формується суб'єктивно на рівні колективної свідомости виключно в ритуальному контексті і є передумовою типологізації реально існуючого корпусу лапідаріїв. Розмаїття типів у християнському пам'ятникарстві стає можливим лиш за умов, якщо кожний новостворений *stavros,* залишаючись хрестокаменем, виявляється неповторним навіть у межах ставрографічного канону. Такий виріб має сприйматись як чергове одкровення Бога, як матеріал для релігійних одкровень. А для наукових дисциплін прикладного характеру актуальними можуть стати регіональні традиції і такі чинники як: матеріал, будова хреста, його оздоби, форми країв рамен, середохрестя, конфігурація голгофи, елементи симетрії і таке інше.

Більшість текстів хреста описується за допомогою моделей, що вироблені теоретиками математичної симетрії, коли остання розглядається як особливого роду геометрична закономірність. У стоячому хресті симетрія виглядає як розмірне, пропорційне розміщення елементів виробу щодо його середохрестя. Асиметрія (антисиметрія) проявляється в конфесійних і «національних» типах хрестів, коли одна з перебоїн виявляється скошеною, праве чи то ліве рамено відсутнє, долішній кінець роздвоєний або сильно видовжений тощо. Правильність і симетрія, як абстрактна єдність, упорядковують доперва кількісний бік, визначають числові параметри хреста. Але образність, що не повністю належить зовнішній формі, вимірюється спряженістю елементів форми у просторі. Що більше архітектонічне начало виходить за межі каменя, то менше воно допускає формування художнього образу за допомогою оздоб; вертикалі й горизонталі у стоячому хресті не зливаються і не переходять у єдність, а немов дисонанси потребують консонансів для розв'язання суперечностей.

Краї рамен виражають тип хреста, зливаються з ним, гармонійно поєднуючи середохрестя з його маргінесом. Кінці надгробка не повинні без міри випинатися, а бути тільки-но однією з передумов цілісности хрещатої конструкції. Просторова гармонія ніби вимагає повноту розбіжностей; рух за горизонталлю (вправо-вліво-від-себе-до себе) й вертикаллю — це не авторські параметри пам'ятника, а гармонійне поєднання просторових утворень, здатних породжувати духовні смисли. Монолітна єдність хреста полягає в однородності матеріалу всередині себе; не органічним виглядає надгробок, зібраний із різносортних кам'яних блоків.[12] Кам'яні хрести вважаються спільномірними, якщо мають одну й ту саму царину визначення і якщо кожна пара аргументів у ній випромінює однакові смисли. Християнські пам'ятники можуть уважатися симетричними, якщо функція хреста поєднуються з його

конверсією, тобто конструкцією і назвою. Тотожними й симетричними можуть виявитися хрести, виготовлені, як синхронно, так і асинхронно.

Кам'яний хрест у своїй зовнішності має вивищуватися над питомою симетрією, тому що пам'ятник — не самоціль, а втілення чогось вищого, котрому він має слугувати. Хрест немов збирає навкруг себе людей, котрі прагнуть поклонятися магічним оздобам, бо самий камінь не повинен привертати до себе увагу. Людський розум легко схоплює архітектоніку виробу і не потребує часу, щоб увійти в оселю духу. Саме тому чоловік почуває себе впевнено поряд зі стоячим слупом.

Перцепцію образу кам'яного надгробка можна порівняти зі сприйняттям музичної просодії; враження від прослуховування кожної музичної фрази нашаровуються, тому що кожний такт має магічну силу абсорбуватись організмом. І хоча твір у ході виконавства ніби зменшується, емоції збільшуються. При сприйманні хреста споглядальник вибирає різні ракурси. Враження від подолання відтинків простору при круговому розпізнаванні перемножуються між собою, тому що кожна просторова одиниця, розрахована на людську спроможність одномоментно охопити поглядом монумент, теж наділена магічною силою всмоктуватись у підсвідомість. Така регуляція при осяганні відрізків хронотопу є органічною, тому що базується на архітектонічній моделі чоловіка; рівність усіх органів проявляється в їх єдності між собою і цілим. Завдяки цьому такт у музиці й ракурс у круглій пластиці знаходять відгомін у сокровенних глибинах душ, зворушують нас. Як пише Гегель, людину хвилює не духовний зміст твору, але абстрактна єдність, внесена суб'єктом у час, тому що до нас звертається не окремішня душа в предметно визначених звуках, а цілий космос в його багатоманітті проявів.

Спробу систематизувати за морфологічними та конфесійними ознаками натільні, наперсні, ручні й привісні до ікон хрести зробив наприкінці XIX ст. О.К.Жизнєвський, випустивши через синодальну друкарню Московського Патріархату РПЦ ґрунтовний каталог з цієї тематики. Усі кам'яні, бронзові, срібні й позолочені хрести IX-X ст. упорядник поділив на два типи: без християнських зображень і з ними. До першого типу, за дефініціями автора, входять декілька видів, зокрема: — прямолінійні; — з прямими кутами середохрестя; — з дугами середохрестя; — із трилопатевими (трилистими, лілеєподібними) кінцями; — з трьома кульками на кінцях; — з трикутними завершеннями рамен.

Другий тип хрестів з колекції Тверського музею об'єднує вироби із християнськими зображеннями; налічує дев'ять груп, кожна з яких уміщує декілька видів. Приміром, чотириконечні прямолінійні мідні хрести XI ст. з розп'яттям бувають: — з прямими кутами середохрестя; — з прямокутними кінцями; — із зображеннями святих ликів, восьмиконечного хрестика з вінком, цатою або без неї; — з копієм і тростиною; — із зображенням семиконечного хрестика; — з вінком на середохресті і таке інше.[13]

Граф Уваров виділяє із своєї колекції кам'яні і срібні хрестики. Висловлює припущення, що форми срібних натільників перейняті від дерев'яних. Вчений класифікує хрестики й енколпіони за морфологічними ознаками, виокремлюючи той чи інший тип. Прямокутнораменні називає «прямолінійними, з прямими кутами середохрестя»; зараховує їх, як і «з променями біля середохрестя», «з кондаком на звороті», «із закругленнями країв рамен», «з променястим колом навкруг середохрестя», «з цатами», «без цат», «з кінцями у вигляді трилисників», «розквітлі», до хрестів найпростішої форми.

Окрему групу збірки складають «вогненосні» хрести, декоровані полум'янистими язиками «з усіх бортів». Промені, що струмують із середохрестя, Уваров називає «якореподібними» і «кульоподібними»; їх форми в XI-XIIIст. ніби мали символічний зміст, але з часом розчинилися в інших оздобах і стали сприйматись як орнаментальні фігури. З-поміж композитних форм граф виділяє, як тип, хрест під канонічною назвою «Процвѣте древо крѣста». Зрештою таку фігуру важко йменувати хрестом; це, скоріше, тетраморф, складений з лілеєподібних елементів, середохрестя якого нагадує астроїду. Уваров дав «учену» назву цій інсигнії — «хрест рівнобедрений, звіздоподібний, з дугами середохрестя й дугоподібними краями лопатів».[14]

Розглядаючи новгородсько-псковські кам'яні хрести відомий російський археолог Олександр Спіцин уперше в історії комеморативістики окреслив кам'яні «русские» хрести як предмет спеціальних досліджень, намітивши ціль: «визначити межі поширення християнських пам'ятників, час виготовлення, типи, розгадати справжнє їх призначення та походження».

Відомості про «достеменно російські» кам'яні хрести були на той час менші, ніж треба, спорадичні; з цієї причини, аби порівняти за формами новгородські хрещаті стовпи з іншими, ототожнити їх за функціями, звертається до українських, білоруських і навіть «естляндських» — «не русской работы» — лапідаріїв. За народними переказами, літературними джерелами, перехрестя доріг, водні переправи, стародавні могили позначались у Древній Русі хрестокаменями ще з XII ст. Серед існуючих в Російській імперії «русских» кам'яних хрестів Спіцин вирізняє три групи: пам'ятні, поклонні й намогильні. Домінантною ознакою при окресленні внутрішньо об'єднаних християнських меморіїв стала структура функцій. І навіть Воймерицький намогильний хрест XII ст. — один з трьох, що зберігся від тих часів — автор відніс до пам'ятних, бо «він безумовно встановлений на спомин якоїсь події». До поклонних хрестів Спіцин зараховує, з одного боку, храмові, тобто вкладені в стіни хрестоподібні плити, а з іншого — придорожні. [15]

Намагаючись приборкати розпорошені польові матеріали, російський професор Іван Шляпкін вибудовує у кам'яному пам'ятникарстві декілька типологічних ніш; хрести, за цією класифікацією, мають відрізнятися між собою кількістю й геометрією рогів хреста, формами завершень його кінців, оздобами, наявністю «словорубия». Отож дев'ять типів кам'яних хрестів, за Шляпкіним:

1. Звичайний чотириконечний, ширина вертикальних і горизонтальних брусів яких збігається.

2. Чотириконечний, в якого горішній кінець і бокові рамена однакової довжини, стикаються між собою під прямим кутом, а долішній кінець подовжений і розширяється донизу.

3. На чотири рамена, кожне з яких звужується в напрямку середохрестя, краї обмежені прямими лініями.

4. Всі чотири кінці розширяються від середохрестя, а їх краї, крім долішнього кінця, загострені двосхило.

5. На чотири лопаті, з прямолінійними краями, крім горішньої, що завершується двосхило.

6. Чотириконечний, з розширеними до країв раменами, а самі краї – округлі.

7. Чотирилопатевий, із закругленими краями, середохрестя нагадує форму астроїди, долішній кінець видовжений, прямолінійний.

8. Дископодібний, утворений з чотирьох лопатей, що зливаються на середохресті.

9. Восьмиконечний, з паралельними прямокутними перебоїнами: середня — найдовша, верхня — найкоротша, долішній кінець розширений до розмірів нижньої поперечки.

Перші шість типів, на думку Івана Шляпкіна, несуть на собі відбиток візантійської хресторобської традиції, а хрест у крузі потрапив у Росію ніби з Ірландії через Германію і Швецію. Вдумливо висловлюється автор, аналізуючи ті поклонні кам'яні хрести, що покривалися різьбленими зображеннями розіп'ятого Христа, пристоячих, Богородиці, небесних істот, святих. Такі лапідарії він іменує православними скульптурними іконами, що трансформувались у складані образи й дерев'яні різьблені ікони.[16]

Чесний хрест з'явився в Україні, за переказами, після відвідин апостолом Андрієм Первозванним київських пагорбів. І хоч тілесне перебування учня Іоанна Предтечи на берегах Дніпра не підтверджене документами, слово хресне і древо хресне апостола виглядають правдивими, бо самий «жанр» святих відвідин не потребує письмових свідоцтв про Богову місію. Тоді, коли перші проповідники Нового Заповіту подорожували світами, кожний з них мав пастирський посох, увінчаний трилисником, аби спираючись на нього, закарбувати християнський слід на землях язичників.

Кость Широцький поділяє українські хрести на «прямі» й «лабчасті», підкреслюючи, що саме такі форми поширеніші серед давніх новгородських хрестів; причиною цього він називає багатовікові зносини Києва з Новгородом. Однак ми так і не узнаємо, де раніше почали зводити кам'яні хрести на могилах: у Києві, чи Новгороді. На думку вченого, намогильний хрест «піднімався» протягом XIII-XVI століть разом з віком (покривкою) кам'яної поховальної скрині, трансформуючись у хрестокамінь-стелу з різьбленими текстами й рельєфними зображеннями хреста. Трохи згодом і самий знак ніби відокремився од стели, котра, в свою чергу, обернулась

у постамент з отвором під об'ємний криж. Версія ця спокуслива, проте малопереконлива. Чим тоді пояснити необмежене побутування на Півдні України в XVIII-XIXст. кам'яних намогильних плит із словосіченнями, християнськими символами на козацьких могилах, гранітних стел і стоячих каменів із зображеннями чотириконечника на похованнях православних українців у XX ст.?

Типовою формою хрещатого стовпа в українській переробці К.Широцький називає хрест, що «має кінці ширшими й ширшими до країв, загострених на куточках». Геральдична ставрографія, як відомо, розглядає дві перехрещені між собою смуги не як предмет християнського культу, символ віри, а за обрисами країв рамен хреста — гострих, лабчастих, трикут-них, прямокутних, круглих, трилистих, лілеєподібних і т.інш. — як «почесну фігуру».[17]

Гнат Колцуняк, посилаючись на книгу К. Широцького «Надгробні хрести на Україні» та релігійні традиції, що в'яжуться з хрестами, звернув увагу головно на форми народних хрестів, уклавши збірку відповідно до розвитку лінійних форм знаряддя спасіння. До складу одноцільних (монолітних) хрестів Г. Колцуняк зараховує прямокутнораменні, трикутнораменні й круглораменні. Хрести з прямокутною поперечкою вважаються найпростішими за формою. Автор робить навіть припущення, що це «не самий хрест, а кілок у подобі списа, котрий, як обов'язковий атрибут, вбивають у землю біля поховального стовпа». Завершення повздовжнього бруса (у Колцуняка — «пня») має подвійну функцію: естетизувати виріб і схороняти його від опадів, надаючи багатораменному хресту стрункість. Монолітні хрести Коломийщини за конструкціями багато в чому збігаються з хрестами Поділля.[18]

Віра Свєнціцка, досліджуючи дерев'яні ручні хрести XVII-XXст., класифікує їх за різними ознаками і поділяє на чотири групи. До першої дослідниця відносить хрести із символічною «нефігурною тематикою в різьбі». З однієї сторони, кожний з таких виробів має зображення знарядь Христових мук, а з іншої — пластичне зображення Розп'яття. Хрести з «випукло-круглавим рельєфом» і реалістично трактованими біблійними епізодами складають другу групу «ручників». До третьої групи В.Свєнціцка зараховує хрести XVIIIст., пласкорельєфно декоровані, із зображенням Розп'яття. До останнього підрозділу входять витвори різьбярів XIX-XXст. Вирізняються з-поміж інших виробів пласкорельєфною різьбою, схематизованими, спрощеними пластично, сюжетними композиціями, декоративною стилізацією. З боків хреста нерідко карбуються кондаки, молитви, хризми, цифри.[19]

На думку Михайла Станкевича, формальні та інформаційно-смислові аспекти типологічного образу хреста забезпечуються відповідними структурами його художнього тексту: «Будова й порядок розташування елементів і мотивів твору, способи налагодження композиційних зв'язків між компонентами і цілим якраз і визначають гетерогенність образу хреста, його смислові й емоційно-художні риси». Учений висловлює припущення, що, не зважаючи на різні властивості матеріалів, з яких виробляються пам'ятники, існує більше десяти

креативних структур художнього тексту об'ємного хреста, кожна з яких зумовлює формування відповідного релігійно-мистецького образу. Однак, читаємо далі, не кожна внутрішня форма, викликає появу типологічної групи, а лишень та, в якій «яскраво виражені тектонічно-стилістичні родові ознаки хреста».[20]

Дослідник уважає, що таких форм в українській хрестології налічується сім і майже кожна з них розшаровується на пласт з первісними формами хрестографем та конструкцій і на пласт з формами та символами, що відображають християнське віровчення. При цьому мистецька традиція не тільки визначає образну стилістику і структуру художнього тексту, але й тип хреста, включаючи «національний». Митрополит Іларіон, у цьому зв'язку, називає тираменний хрест «суто українським», хоча хрест з трьома перебоїнами може бути семи- і восьмиконечним. До того ж останній буває з прямою або зі скісною долішньою поперечкою. Нам зустрічалися так звані «козацькі» кам'яні хрести складних геральдичних типів на чотири, шість і вісім кінців, оздоблених релігійними символами.

Визначення першої, другої і третьої основних структур через функцію — богослужбові, нагрудні, наперсні, придорожні; наявність розп'ятого Спасителя — хрест розп'яття; кількість зображень «фігурантів» у біблійних епізодах на хресті або біля нього — багатофігурна структура художнього тексту хреста, на наше переконання, є дещо надуманим поняттям. Хоча в усіх випадках названі автором відмінності і є ознаками «силуетного» типу хреста. Але мистецька якість хрестокаменя, його типологічний образ визначаються якраз внутрішньою формою, тобто його структурою. Завдання дослідника, у цьому сенсі, полягає в тому, щоби достовірно реконструювати художні тексти старих українських хрестів, в яких закодоване світосприйняття наших прабатьків і за допомогою яких, здобувши відмикачки від вензелів, можемо відтворити християнську духовність.

Маємо знати причини перемін у конструкції хреста, алгоритм сакралізації нововведень. Можливо цикли життя поколінь утримують прийнятні й заборонені форми; можливо люди реагують на сучасні ритми життя. Напевно одним з мотивів прихильности до того чи іншого різновиду хреста, скажімо, при дорозі може стати генетично вроджена система пізнавальних «персональних конструктів», крізь призму яких вірянин сприймає зовнішній світ, інших людей і себе. Тип кам'яного хреста визначається рівнем співвідношення компонентів його тексту, таких як:

- архітектоніка;
- синтаксичний стрій;
- синтагматичні конструкції;
- дистрибутивні структури;
- семантичні одиниці;
- стилістичні фігури;
- пластичні інтонації.

За межами аналізу взаємозалежности цих складників нерідко спотворюються наукові методики опису художніх текстів різних типів організації структур, зникає потреба в розрізненні й ототожненні їх варіантів, каталогізації

пластично-просторових і ментальних структур, що викликають до життя, в одному випадку, тип кам'яного хреста; в іншому — його типологічний образ.

Багатоаспектним виявився мистецтвознавчий доробок відомого дослідника українського народного пам'ятникарства Миколи Моздира. У вступі до своєї книжки «Українська народна меморіальна скульптура» автор зазначає, що «народна меморіальна, або цвинтарна різьба в Україні, за незначними винятками, належить до сакрального мистецтва». В анотації до цього видання читаємо: «цвинтарна різьба це — рід сакрального мистецтва». Узнаємо також, що одним з архетипів сучасних християнських надгробків є пластично-просторовий образ дерева.

Автор пропонує власну методику систематизації й класифікації пам'ятників, створених в Україні протягом XVIII- XX століть, на основі системи, що базується на іконографічно-композиційних особливостях сакральних виробів.[21]

Досліджений ним корпус придорожніх хрестів, поділяється на п'ять груп:

1. Кам'яні й дерев'яні без пластичних компонентів.

2. Кам'яні й дерев'яні з розп'яттям на низьких постаментах.

3. Кам'яні з розп'яттям, пристоячими, на пластично розроблених постаментах.

4. Тесані з тонких кам'яних плит з розп'яттям і пристоячими.

5. Присадибні хрести різних форм з фігурами й без них, виконані з різних матеріалів. [22]

Були поширені на наших землях і придорожні розп'яття, що прийшли на зміну стовпам і хрестам. Ще на початку XXст. на Поділлі, за твердженням Д. Щербаківського, нараховувалося більше 4500 хрестів і «хвігур», а в Галичині на центральних дорогах на відстані одного кілометра траплялося більше десятка хрестів.

Серед причин, що не сприяли поширенню в Україні «фігур», [23] стовпів зі святими (патронами), як питомо просторових знаків народної релігії, слід назвати декілька: по-перше, католицька церква вважала незаконними встановлення будь-де, будь-яких комеморацій, крім хреста латинського типу; по-друге, православна церква невпинно виявляла рішучий спротив зведенню монументальних хрестів з розп'яттям за межами впливу місцевого осередку парафіяльної спільноти; по-третє, традиційна пластична культура українця-схизмата, його уявлення про Богові знаки на землі не дозволяли органічно сприймати християнську скульптуру (Бо, чуже!) у подобі «Скорботного Христа», образів святих на кам'яних придорожніх стовпах у Польщі *(«Słupy przydrożne»)*.

Естетика католицизму та його догматика дають поштовх до створення наприкінці XI ст. на теренах Західної Європи неперевершених просторових композицій. Синтез і взаємодія різних видів архітектонічної творчости, властивих романському стилю й готиці, ніби спонукують мирян до сакралізації обширів не тільки в містах і селах, але й у лісах, степах, біля річок, переправ, мостів, перевалів, уздовж доріг, проходів, стежок, плаїв тощо; християнський знак мав нагадувати про всюдиприсутність Богову. Це стає однією з причин

саморозвитку сакрального мистецтва, виникнення «побутових» жанрів у кам'яному хресторобстві.

Свого часу хрещаті стовпи почали сприйматись німцями не тільки як християнські знаки-символи, але і як родинні тамги, муніципальні герби. Слуп з відповідними написами, пластичними оздобами трансформувався, в одному випадку, в переконливий юридичний документ на право власности на землю, ліс, ставок; в іншому — в ієрогліф державної влади.

У цьому зв'язку слід пам'ятати, що народна комеморативістика як цілісна структура, а не окремі хрести, меморіальні споруди, є сакральною гілкою народного мистецтва України. Хрести на всіх етапах релігійної історії усвідомлювалися віруючими, як знаки Божого гніву й надії на спасіння. Вся народна скульптура виконувалась у стилістиці пластичного примітиву, а причиною цього вважається відсутність зразків «ученого мистецтва», які можна було б наслідувати та пасивність осередків УПЦ і УГКЦ.

Вирішальними типологічними ознаками нагрудних хрестів українських верховинців виступають техніка і технологія виготовлення. Софія Боньковська підкреслює, що не гуцульське мосяжництво, не виливання хрестів з жовтої міді є типологічною групою в українському хресторобстві, а саме виготовлення хрестоподібних інсигній, тобто художнє лиття, а точніше — гуцульське мосяжництво. Авторка вміщує також окремі типоло-гічні групи на кшталт: мідні топірці, ціхи, свічники, пряжки і т.інш. Називає «криж» («крижень») одним з архаїчних типів гуцульських нагрудних відзнак, форма якого, за припущенням дослідниці, була запозичена з так званих «хатніх ікон» — найдавніших витворів західноукраїнської іконографії (у геральдиці цей різновид хреста має назву «розширений»).

Узнаємо далі, що на Гуцульщині традиція цього типу хрестограми має досить глибокі корені і сягає щонайменше давньоруських часів. Це не стало перешкодою тому, аби гліф тотожної форми назвати на цій самій сторінці «графемою грецького хреста» і «символом погашення язичницького культу сонця». С.Боньковська, визначаючи походження гуцульської нагрудної інсигнії, стверджує, що хрест східновізантійської традиції на початок XVIIст. пройшов довготривалий шлях розвитку, причому поступ грецького хреста відбувавсь у напрямі декоративного розвою його рамен і середохрестя.[24]

Оригінальною нам здалась ідея про взаємодію в хресторобстві канонів православної ставрографії і доктрин західноєвропейського богослов'я. Так, під безпосереднім впливом католицької традиції, на колись «грецькому», а з часом «окатоличеному» хресті, з'являється рельєфне зображення розп'яття. За функціями найранішні гуцульські натільні й нагрудні хрести визначались їх носіями, як обереги «у трудній і небезпечній борні опришків проти національного поневолення». В одній публікації авторка називає гуцульський нагрудний хрест як: «знак», «культовий грецький символ», «амулет», «нагрудна інсигнія», «духовно-необхідний елемент», «народний хрестоподібний оберег», «християнська відзнака», «основний християнський символ», «гуцульський

оберег», «хрестограма», «національний християнський символ», «хрестовидний оберег-прикраса», «символ патріотизму». Цим самим засвідчується багатозначність типологічного образу хреста; «культовий» грецький символ, потрапивши у середовище «предвічної» художньої культури Карпат, її виражальних засобів, поступово перетворюється в оригінальний витвір традиційного гуцульського мистецтва — нагрудний мосяжний хрест.[25]

Значний за обсягом матеріал із ставрологічної тематики, пов'язаної з типізацією й типологізацією в кам'яному хресторобстві України, був оприлюднений 1995 року авторським колективом у складі Т. Сапожникова, Ю. Слюсара, Р. Шувалова під багатозначною назвою «Типологія кам'яних намогильних хрестів Південно-Західної України». До основин класифікації християнських пам'ятників були покладені принципи, що найбільшою мірою могли сприяти опису дослідженого корпусу кам'яних надгробків. «Основна мета типології, — читаємо у статті, — розробка уніфікованої системи для опису намогильних хрестів дослідниками в різних регіонах». Тобто, коли хтось з дослідників української комеморативістики йменує конкретний кам'яний намогильний хрест, наприклад, «трилистим» або «патріаршим», то для всіх інших хрестознавців, за логікою авторського колективу, він має проявлятися за відповідними ознаками саме як «трилистий» чи то «патріарший». Правда, миттєво виникає сумнів щодо однозначности дефініцій, бо самі триномінали одеські дослідники поділили на трилисті (у тексті «трьохлистні» і «трилистні») примітивні; класичні, або звичайні і трилисті класичні із сяйвом.

Так само розділеними на три підгрупи виявились і патріарші хрести: шестиконечні (у тексті «шестикінцеві»), шестиконечні із сяйвом і восьмиконечні. Важко прослідкувати хід міркувань істориків з Одеси при визначені, до прикладу, 12 класів кам'яних надгробків, якщо «клас грецьких» (прямих) хрестів уміщує п'ять типологічних груп: звичайні; з променями; із сяйвом; на квадраті; на медальйоні. Клас лапатих (у тексті «лапчатих») розділяється, в свою чергу, на сім типологічних груп, а саме: козацькі; козацькі із сяйвом; степові; акерманські; напівкруглі; круглі; подвійні лапчасті. Більше того, до останньої групи були включені кам'яні надгробки, що поєднували релігійні й геральдичні ознаки; вони й склали три типологічні підгрупи сьомої типологічної групи четвертого класу кам'яних намогильних хрестів: козацько-степові; козацько-акерманські; козацько-лапчато-напівкруглі. [26]

Перспективи подальшого дослідження. У пізнанні кам'яного хресторобства як явища, на відміну від його практики — масиву хрестів, існує подвійна детермінація — об'єктна і суб'єктна, що реалізується, як через суб'єктно-об'єктні, так і через суб'єкт-суб'єктні відношення. Включення хрестороба і споглядальника через *stavros* у каузальні стосунки може спричинити ряд неочікуваних принципових ефектів у порівнянні з процесом взаємодії, що має місце в природі, без участи людини; детермінація стає у цьому випадку цілеспрямованим і керованим процесом, набуває культурно-історичних ознак і характеристик.

Різні способи дослідження кам'яного хресторобства, як складової частини української ставрології, дозволяють знайти форми і пропорції етнорегіонального, конфесійного, що входять до складу загальнохристиянського й упровадити в життя способи й результати пізнавальної діяльності. Сьогодні ми можемо констатувати, що теоретичне й практичне богослов'я Української Православної Церкви має у своєму розпорядженні мистецькі форми й опосередковуючі механізми впливу на суспільну думку. Зокрема визначена роль ідеалів і норм громадського життя, сформульовані філософсько-світоглядні передумови і щаблі функціонування релігійних знань, через які вони впроваджуються у побут, стають нормами соціальної практики. Такі форми причинної зумовленности у суспільстві, коли спільнота поділена на посвячених і непосвячених, можуть бути віднесені до латентних, а соціальна детермінація ніби втрачає сенс, оскільки за цих умов актуалізуються більш тонкі структури та якісно нові взаємозв'язки когнітивного й аксіологічного.[27] На часі — опанування структури релігійно-мистецьких знань, засвоєння її експліцитних та імпліцитних компонентів, тому що саме вони визначають рівень взаєморозуміння поколінь, структуру наукових знань, загальну культуру.

Висновки. Ми намагалися через типологічний образ *stavros'a* збагнути філософію хрестотворення, адаптувати в межах традиції церковного оповіщення зміст канонічного пам'ятникарства до рівня живої культури етнічної єдности. Залишається сьогодні актуальним уміння розпізнавати і приймати загальнолюдське в чужоземному, в одному випадку, якщо прибульці привозять на нові для себе землі вроджені образи пам'яти; в іншому — якщо етнічні українці опиняються серед народів із чудернацькою звичаєвістю. Більше двох тисячоліть ми випростовуємось із обіймів багатобожжя, всотуючи християнську духовність через старозавітні корені українського дерева життя. Саме з цієї причини, щоб відчути дихання вічности, ми раз по раз занурюємося в релігійну історію, сполучаючи в думках — за схематичною моделлю екуменічного хреста — норми поведінки прабатьків і поривання нащадків.

Примітки:

1. *Гулыга, Арсений*. О типологизации в искусстве // Философские науки. — 1975. — № 2. — С.71
2. Релігія, на думку багатьох учених, знаходиться у такому самому співвідношенні з мистецтвом, як і будь-який з вищих інтересів життя. Релігію варто розглядати як матеріал для творчости, рівноправний з матеріалом, що постачається життям для мистецтва іншими сторонами людської діяльности.
3. Онтологічний критерій класифікації мистецтва передбачає, за Каганом, поділ мистецтва на просторово-часове і просторове. Зокрема, кам'яне хресторобство являє собою виготовлення кам'яних хрестів, що мають матеріальну конструкцію, хоча самий християнський виріб до неї не зводиться. Проте хрест не існує за межами каменю. Хрест, як духовне утворення, іманентне даній конструкції, перебуває в ній, від неї невід'ємний і лише через неї сприймається. Тобто, матеріально-конструкційна сторона хреста визначає онтологічний статус, а фундаментальна основа є передумовою його реального існування й безпосереднього чуттєвого образу.

4. Співвідношення зведення хреста як явища з хрестом як таким має форму всередині себе, а це означає, що архітектоніка хрестокаменя є одночасно і його змістом. До фігури хреста слід додавати і факт його зведення, — будемо мати своєрідне подвоєння форми; рефлектована всередину себе, є змістом, а зовнішня залишається неістотною для нього. У кам'яному хресті маємо усвідомити взаємодію між формою і змістом, коли одне перетікає в інше, так що зміст є не що інше, як перехід форми у зміст і навпаки.
5. *Stavros* не може існувати відокремлено від людини, як об'єкт для себе. Скоріше — це втілений діалог Бога з чоловіком. Кожна епоха має свої неповторності, а тому хрестороби звертаються до минулого, щоб узагальнити традиційні інтонації, без чого не буває теургічного ремесла. Разом з тим майстер належить своєму часу, має творити для своїх сучасників у всім зрозумілому образному ключі. Старі українські хрести або запозичені форми від інших народів, не треба поліпшувати; їх треба пристосовувати для «національного» вжитку, робити кожний виріб несхожим на інші, однак у межах хрестокаменя.
6. *Лосев А.Ф.* Форма — Стиль — Выражение. — М.: Мысль, 1995. — С.83-84.
7. *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура. /Пер. с англ. — М.: Политиздат, 1989. — С.426-429.
8. Обряд передбачає реалізацію містеріальної поведінки всіх учасників християнського дійства. Кожний герой релігійної містерії має пам'ятати, що перед ним не голгофський стовп з поперечкою і, разом з тим, сприймати як хрест Ісуса Христа. У мистецтві постійно проступає така двоплановість. Одним з вирішальних чинників формування типологічного образу вважається «ефект одивнення». А. Гулига, розкриваючи його структуру, нагадує, що вперше термін «остраннение» використав 1915 року Віктор Шкловський у статті «Мистецтво як прийом» [*Шкловский.* Тетива. — С.59]. Художній образ, за Шкловським, — це те, що має назву «тип»; він є замковим каменем склепіння, карбований особливим знаком, тобто він є архетипом. За логікою вченого, типовий образ у мистецтві — це неправда життя, незаконна правильність, порушення етичних норм життя [Там само].
9. *Вагнер Г.К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М.: Искусство, 1987. — С.49.
10. Ізоморфність (грецьк. *A*soz — рівний, однаковий, схожий; мпс?Ю — вигляд, форма) — співвідношення між об'єктами однорідної структури. Якщо кожному елементу однієї структури відповідає лиш один елемент іншої, то вони називаються ізоморфними одна одній. Зазвичай, розрізняють структурний і функціональний ізоморфізм; обидва різновиди, за методикою вподібнення, є засобами обґрунтування правомірности перенесення знань, отриманих при вивченні однієї ізоморфної системи, на іншу. На відміну від ізоморфізму, гомоморфізм (грецьк. ьмьж — той самий) не наділений симетричним співвідношенням елементів, умотивовує перенесення знань тільки з гомоморфного, тобто з рівноструктурного образу, на первообраз, але не навпаки.
11. *Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є.* Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів: «Світ», 1992. — С.28.
12. Найпоширенішим видом симетрії є відблиск, коли верцадло достеменно відтворює те, що «бачить», але обертаючи просторовий порядок; права рука у двійника виглядає як ліва, а пальці на ній розташовані у зворотньому порядку. Дзеркальною симетрією наділені створіння, що допускають розтинання навпіл. Кам'яний хрест сприймається як ідеальний відбиток через те, що абсолютним свічадом космосу є прозорий простір без товщини, здатний відображати з обох боків. «Абстрактне дзеркало» — площина відсвіту — в теорії симетрії має назву «елемент симетрії», а відображення — «операція симетрії». Дзеркальна симетрія зустрічається повсюдно: в листях, квітках, в архітектурі, в лінійних і центричних орнаментах, витинанках. Людське тіло, якщо говорити про зовнішній вигляд, наділене теж дзеркальною, хоч і не вповні правильною, симетрією. З-поміж декоративних узорів давнини, особливо серед єгипетських орнаментів, знайдено близько двох десятків

метроритмічних повторностей. Одним з невичерпних джерел, що живлять теорію симетрії, вважається кристалографія. У зв'язку з цим усі пропорції пласких орнаментів і взорів варто шукати у світі видимого.

13. *Жизневский А.К.* Описание Тверского музея: С примечаниями Гр. *А.С. Уварова*. Археологический отдел. — М.: Синодальная Типография, 1888. — С.74-79.
14. Каталог Собрания Древностей Графа *Алексея Сергеевича Уварова*. Отд. VIII-XI. — М.: Без изд.марки, 1908. — С.148-155.
15. *Спицын, Александр.* Заметки о каменных крестах, преимущественно новгородских //Записки Отд. Русск. и Слав. Археол. Имп. Рус. Арх. Общ. — СПб., 1903. Т.5. — С.203-208.
16. Іван Шляпкін навіть у назві статті, маючи на увазі одні й ті самі хрести, називає їх «древніми», «руськими», «новгородськими до XV ст.», «нерухомими», «не церковного вжитку». За функціями виокремлює: — на храмах і богослужбових книгах (требниках); — на престолі (благословляючий) і «за престолом» (воздвизальний); — на грудях церковного ієрарха (енколпій, енколпіон); — на вівтарній перепоні (різьблений); — на ритуальному посуді (карбований) тощо. Крім того дослідник вирізняє хрест «живописний» — на фресках, іконах, богослужбових книжках; «гаптований» — на облаченнях священнослужителів; «нашийний», «натільний». З-поміж «нерухомих» хрестів Шляпкін виділяє намогильні і пам'ятні, або поклонні [*Шляпкин, Иван*. Древние русские кресты. Кресты новгородские до XV в. неподвижные и нецерковной службы //Записки Имп. Рус. Арх. Общ. Т.7. Вып. 2. — СПб., 1907. — С.58, 73-74]. Правда, така «багатоповерхова» класифікація досліджуваного на той час корпусу хрестів не пояснює взаємозалежність конструкції хреста і матеріалу, взаємозв'язок між типом, різновидом і «геометрією» рамен, взаємодію між формою хреста та його оздобленням. Однак поділ хрестів за просторовим принципом — «рухомі» й «нерухомі» — нам здався доцільним; намітилась, у зв'язку з цим, нова методика вивчення українського народного хресторобства.
17. Принцип класифікації хрестів за геральдичними ознаками, визначення конструктивних типів нам здався найприйнятнішим при дослідженні кам'яних надгробків в Україні. Вчений вдало коментує образну еволюцію хреста від найдавніших до сучасних йому форм; намагається визначити риси типового сільського пам'ятника, вказуючи на його параметри. Проте це він робить менш переконливо. Бо, за нашими спостереженнями, навіть на одному кладовищі практично не буває схожих між собою кам'яних хрестів. Незаперечним є те, що К. Широцький одним із перших вказує на складний шлях саморозвитку українського народного хресторобства під дією християнської культури інших народів. Кожна форма хреста, навіть його елемент, на думку вченого, є віддзеркаленням характеру українського етносу, певного настрою майстра-творця. [*Широцький, Кость*. Надгробні хрести на Україні //ЗНТШ. — Львів, — 1908. — С.10-29].
18. Гнат Колцуняк окреслює три основні хрестові форми хреста: грецька, латинська, андріївська та 15 їх різновидів. Зокрема «грецьким» він називає будь-який рівноконечний хрест, абриси якого вписуються в квадрат. У «латинському» долішній кінець довший за горішній і рамена, а форма «андріївського», хоч і приваблива, проте не набула поширення в Україні. Складається враження, що до поля зору автора не потрапила відома таблиця П. Вінклера та пояснення до неї [*Винклер П.П.* Главнейшие типы геральдических крестов //Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XVIa. — М.: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1895]. За Г. Колцуняком, виходить, що характеристичною прикметою геральдичного хреста є не осі перехрестя, а довжина і кількість його кінців. Про це свідчить і подана ним «порівняльна таблиця» з коментарем [*Колцуняк, Гнат*. Народні хрести в Коломийщині. — Львів: Без вид. марки, 1920. — С.2].

19. Такі подробиці дають можливість простежити рівень майстерности, естетичні вподобання хресторобів, життєздатність регіональної різьбярської традиції, прихильність місцевої церкви до тих чи інших форм хреста. Авторка, з усього видно, не ставила за мету дослідити морфологію дерев'яних ручників. Правда у розділі «Будова хрестів» знаходимо описи деяких взірців, однак їх класифікація подається за аналогією зовнішньої форми хреста з паралельно існуючими в інших культурологічних системах оздобами у вигляді квадрата, свастики, стрижня з петлею тощо. Безумовно, прикрашаючи лапідарії, українські каменярі запозичали у різьбярів-хресторобів орнаменти, релігійні символи для монументальних творінь, техніки обробки матеріалу, коло біблійних сюжетів, композиційні схеми декорування і т. інш. У зв'язку з цим В. Свєнціцка виділяє художнє оформлення хрестів із «символами» та з «фігурними зображеннями» [*Свєнціцка В. І.* Різьблені ручні хрести XVII-XX ст.: В 2-х частинах. — Львів, 1939. — С.19].
20. Нам здалося невиправданим поєднання хрещатих структур натільних, нагрудних, напрестольних, увінчуючих хрестів, хрестів-ручників, мороків, зображень у різьбленому декорі гуцульських скринь, сволоків і навіть на паперових витинанках-хрестиках в одну гомогенну групу. До першого пласта хрестографем М. Станкевич зараховує також «хрещаті» хрести, що виникли у ранньому середньовіччі в результаті ускладнення прямого чотириконечника. «Кожний його кінець, перехрещений додатково меншою поперечкою, — пише відомий мистецтвознавець, — становить початкову структуру художнього тексту, яку можна розбудовувати далі» [*Станкевич М.Є.* Передмова до «Української хрестології»; Структура художнього тексту хреста // Українська хрестологія. Спеціальний випуск Народознавчих Зошитів Інституту НАН України. — Львів, 1997. — С.12]. Другий пласт релігійно-побутових хрестів містить, у викладі М. Станкевича, три основні структури художнього тексту, характер і відміни якого залежать від хрестографем та іконічного репертуару зображень на них [Там само. — С.15]. Саме концептуальні структури художнього тексту хреста, а їх всього нараховує вчений аж дванадцять, є ключем в українській хрестології до шифру часу, до розуміння очевидних і прихованих смислів кожного з виробів.
21. *Моздир М.І.* Українська народна меморіальна скульптура. — К.: Наукова думка, 1996. — С.3-7.
22. Поширеними на західних землях України з початку XX ст. стали «присадибні», майже невідомі на Сході, хрести. Особливе місце вони займають в обрядовій культурі селян Закарпаття. На основі літературних джерел, фактологічних матеріалів М.Моздир вирізняє «за видами іконографії, тектоніки матеріалу» п'ять груп присадибних хрестів: 1. Кам'яні та дерев'яні без фігурних компонентів і без п'єдесталів. 2. Кам'яні та дерев'яні з розп'яттям (на низьких п'єдесталах). 3. Кам'яні з розп'яттям та пристоячими на пластично розроблених постаментах. 4. Кам'яні «дощані» з рельєфними зображеннями розп'яття та пристоячих. 5. З фігурами та без них, виконаних у різних матеріалах шляхом ручної формовки та оздоблених бляшаним окуттям [*Моздир М.І.* Фігури», придорожні та присадибні хрести в Україні //Українська хрестологія. Спеціальний випуск Народознавчих Зошитів Інституту народознавства НАН України. – Львів, 1997. — С.28]. Тут функція виступає родовою ознакою хреста, а не типологічною, повною мірою характеризуючи етнорегіональні особливості християнських знаків, однак не їх мистецькі властивості. Власне автор, здається, і не ставив собі за мету проявити художньо-естетичне в кожному з різновидів присадибного хреста. На сам кінець дослідник, вивчивши «ставропігійні» тенденції, висловлює обнадійливі сподівання на відродження й поширення в Україні традиції здвиження придорожніх, присадибних хрестів та «фігур».
23. У Польщі «фігурами» йменуються високі дерев'яні або кам'яні стовпи, що увінчуються різьбленою фігурою сидячого в задумі Христа, відомого під назвою

«фрасобливий» (*«Chrystus Frasobliwy»)*. Цей звичай ніби прийшов у Польщу з інших країн католицької традиції, трасформувавшись в іконографічний пластичний стереотип. Кам'яний стовп з нішою, скажімо, в Німеччині увінчувався чотириконечним хрестиком, інколи капличкою, круглою скульптурою патрона. Фольклорні течії Польщі, Угорщини адаптували пізньоготичну образну стилістику, давши світу унікальні зразки народного мистецтва.

24. *Боньковська С.М.* До генезису гуцульських нагрудних хрестів. //Українська хрестологія. Спеціальний випуск Народознавчих зошитів Інституту народознавства НАН України. — Львів, 1997. — С.31-32.
25. Тут йдеться, скоріше, про еволюцію форми та оздоб цього типу хреста. Розвиток — це перехід від простого до складного, примітивного й однозначного до ідеального й багатозначного. Як це проявляється у народному хресторобстві, сказати важко. Хіба хрест, виготовлений, приміром, в XI столітті київським майстром, за візантійським взірцем, є менш досконалим, ніж хрест, вилитий за власною фантазією гуцульським мосяжником у XIX ст.? У подальшому С. Боньковська, здається, відмовляється від постулату про «розвиток» національного типу хреста, але доводить вельми успішно інший — про взаємодію національного і конфесійного в українському релігійному мистецтві, коли «в кожній християнській нації конфесійне мистецтво має бути національним за формою, а національне — конфесійним «за змістом» [*Боньковська С.М.* Модерн в українській сакральній металопластиці // Народознавчі Зошити. — 1999. — № 2. — С.187].
26. Типологія кам'яних намогильних хрестів Південно-західної України /Авт. колектив: *Сапожников І.Я., Слюсар Ю.А., Шувалов Р.О.* //Старожитності Причорномор'я. — Вип. 2. — Одеса: МП «Гермес», 1995. — С.42-45.
27. На противагу детермінізму, а нерідко і як його доповнення, телеологія постулює особливий вид причинности — цільовий, що вміщує в собі відповідь: для чого, заради якої мети відбувається та чи інша подія, чиниться природний процес. Такий принцип кінцевих позицій ніби справляє об'єктивну дію на протікання процесу, приймаючи різні форми у відповідних концепціях телеології. Однак у всіх випадках зберігається головне для «науки про ціль і доцільність» — ідеалістична антропоморфізація природних перебігів, приписування цілі природі, віра в її здатність до цілепокладання, котра в дійсності властива лиш людському єству. Ця риса телеології у найбільш виразній формі проступає в концепції «зовнішньої доцільности», встановленої нібито Творцем в антропоморфній та утилітарній галузях телеології, за якими світ створено «заради людських цілей» (Вольф).

Надійшла до редакції 8.07.2007