

ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ У САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Щоб глибше зрозуміти причини багатоманіття форм у християнському пам'ятникарстві України, треба знати витoki мистецько-релігійних образів, дослідити процеси їх змін у часі і просторі, визначити джерела навіювань, розробити моделі і схеми типологічних порівнянь регіональних, конфесійних відгалужень народної комеморативістики із загальнохристиянською на ґрунті етнoеволуційних, фольклорно-апокрифічних традицій, теологічних доктрин, канонів церковного культу і ставрографії. Треба реконструювати контекст художніх форм і сутностей, їх генезис, архетипи, регіональні традиції, структуру функцій.

Аналіз методології дослідження кам'яного хресторобства вимагає встановлення таких принципів, за якими визначаються, зокрема, його конфігурація, «жанровий» розвій, рівні побутування виробів, соціально-політичні й мистецько-релігійні зв'язки. Якщо натуралістичні погляди, документальна описовість артефактів сприяють розкриттю етапів ставротворення за моделлю еволюції природи, то з інтелектуальних позицій кам'яні стовпи сприймаються як знаки містичних контактів з Божеством, несумірне з живою природою явище.

Українська і європейська гілки компаративістики (лат. *comparativus* -порівняльний) мають в активі чималу кількість наукових розвідок про характеристичні ознаки й динаміку взаємодії конкретних національних культур XVIII–XX ст. з іншими традиціями. Однак кам'яне хресторобство, як складова світового пам'ятникарства, в цьому аспекті майже не досліджене. Не розроблені теоретико-методичні принципи оволодіння матеріалами, що складають основу порівняльного аналізу релігійного мистецтва. Не окреслені подібності й розбіжності між українським і загальнохристиянським сакральним мистецтвом. Не позначені шляхи міграцій, запозичень, переймань біблійних і фольклорно-апокрифічних сюжетів, образів, композицій, орнаментально-декоративних оздоб, християнської символіки, норм візантійської і західної естетики в річищі кам'яного хресторобства.

Християнська комеморативістика (лат. *commemorativus* — пам'ятний) — це складна система взаємин між угіленим Богом і Його церквою, між матеріалом і формою, ремісником і тим, на кого хрест спрямований. За межами релігійного контексту *stavros* втрачає сенс існування: церковна громада, регіон, конфесія, етнос, континентальна спільнота визначають у різний спосіб і темп динаміку розвитку культури. Зумовлюючи, приміром, функціонування кам'яного хреста, мешканці того чи іншого поселення завжди поєднували космологічне з конкретно-прагматичним; стовп установлювався як орієнтир в освоєних обширах, як магічний засіб забезпечення людини. Саме ці рушійні сили спричинили типологічне багатоманіття кам'яних надгробків навіть у межах однієї парафії. Різні за будовою хрести ніби віддзеркалюють «хрещату» структуру генетичної пам'яті праукраїнців. Сформована на розтіку багатьох традицій етнічна свідомість визначила рівні й динаміку формування державної нації. За приписами морального богослов'я УПЦ справжній українець має не тільки любити Бога в Його трьох іпостасях, а й залишити після себе пам'ятник Йому у вигляді зведеного хреста.

Автокефальні помісні церкви, спираючись на тексти Біблії, сьогодні так само мало схожі між собою, як і народи, що дали їм життя; кожне регіональне «тіло Христове» породило власне (догматичне) богослов'я, етичні регламенти, релігійні культури, святих, церковну архітектуру, начиння, некрополі, ритуалістику, солоспів, декорації тощо. Різні народи на власний розсуд тлумачать ідентичні біблійні епізоди, явища, описані апостолами й отцями церкви. Зокрема, Св. Августин у розділі «Святому Письму можна надати різні значення», сповідаючись перед Богом, пише: «одні читачі вважають, що всі часи, минулі і прийдешні, підлягають Твоїй вічності й сталості, що триває; інші — під словом «початок» розуміють мудрість, «бо ж вона сама говорить нам»; ще інші, досліджуючи ці самі слова, під «початком» розуміють зачаття створення...» [1]. Неоднаково пояснюють одні й ті самі вчинки люди і Божество: «Багато вчинків може в очах людей заслуговувати на догану, але Твоє свідчення схвалює їх» [2].

Демонструючи власну присутність у тих чи інших обширах, люди здавна встановлювали на честь Істоти Вищої Реальності антропоморфні слупи — знаки споріднення зі «своїм» Божеством. Богочоловіка, як відомо, розіп'яли на звичайному стовпі, котрий протягом двох тисячоліть набував у різних народів дивовижну форму. Релігійні громади в усіх куточках землі, на кожному новому для себе етапі розвитку вкотре студіюють вірші Біблії, силкуючись інакше зчепити їх між собою, віднайти між рядками нові, тільки їм відомі смисли Христових поневірянь в ім'я духовного спасіння чоловіцтва, спрягаючи літературну основу Святого Письма з її образно-емоційним відтворенням, що-

би, за порадою автора «Сповіді», «не засвоювати знання, незрозумілі чуттям, не накопичувати відомості, розсіяні в розумі» [3].

Прихильники Христа повсюдно намагаються відтворити в різних матеріалах і техніках універсальний принцип Боговтілення, але у відповідності з місцевими традиціями; найважливішою умовою співрозпинання з Христом робиться художня правда релігійної містерії. Духівники настійливо впроваджують в церковний ритуал народні обряди, вихолощуючи з них «поганське» єство. В результаті таких взаємодій, коли традиційна регіональна культура відає християнській образну стилістику, матеріали, фольклорні форми, а зазначає з останньої сюжету, і формується релігійне мистецтво з відповідною морфологією, міфопоетикою [4]. Церква стає продуцентом і споживачем власних творінь.

На першому етапі становлення цілісної церкви передбачалось існування помісних автокефальних церков, які, однак, мали неухильно зберігати догматичне апостольське вчення; такі церкви мали назву великих членів, йменуючись православними. Взаємодія автокефалій підтримувалась історичним розвитком державних націй, але з IX ст. внаслідок ідеологічних, політичних, етнокультурних зіткнень між латинським Заходом і грецьким Сходом, церкви Західної Європи, опинившись під духовною владою римського папи, відокремилися від східних [5]. Правда й після цього розмежування останні зберегли в сукупності назву східної вселенської, тобто кафолічної церкви; західні релігійні організації, що визнали верховенство римського папи, об'єдналися у «соборну», тобто римсько-католицьку церкву. Внаслідок такої біфуркації (лат. *bifurcatio* — роздвоєння) з XI ст. починають функціонувати фактично дві кафолічні церкви — східна православна на чолі з уселенським патріархом і католицька, очолювана римським папою.

Східна церква у межах свого впливу без надмірних зусиль навертає до християнства болгар, сербів, румунів, українців, білорусів, росіян, надає їм можливість створювати в різний час національні автокефальні помісні церкви. У свою чергу римський понтифікат відокремлює від себе, як помісні, церкви Німеччини, Польщі, Великої Британії, Франції, Швейцарії, країн Балтії, Скандинавії, Америки. Найдавніші європейські церкви — іспанська, галліканська, голландська й англійська перетворюються в духовні провінції під верховною орудою папи [6].

Підкорення Західної Русі литовцями стає причиною релігійно-політичних хитань української еліти між Римом і Константинополем, а шлюб Ягайла з Ядвігою (1386) прискорює зближення з католицизмом [7]. Схизмати мирились із зазіханнями католицької церкви на верховенство у світовій ієрархії аж до того часу, поки прозелітизм Риму не став відверто нав'язливим, войовничим,

зухвалим. Москва, усвідомлюючи себе «третім Римом», захисником православного світу, сприйняла постанови флорентійської унії (1439), як образливі й погрозові; тодішня руська православна митрополія дистанціювалася від спроб католицизму шлюбуватися з православ'ям.

Надії римських понтифіків на унію оживають після одруження Івана III із Софією Палеолог (1472); вихована латинським духовенством Софія (Зоя), як зразкова католичка, мала би стати рупором пропаганди західних традицій, проте, ледь ступивши на руську землю, вона обернулася у православну християнку. З того часу між Римом і Москвою встановлюються дипломатичні відносини, які переслідують мету, перш за все, культурницьку. Росію з країн Західної Європи протягом трьох століть, за приблизними підрахунками, відвідало більше двохсот тисяч архітекторів, музикантів, художників, майстрів декоративно-прикладного мистецтва, техніків, ремісників. Чимала кількість мистців з України, Росії, Білорусі підвищувала свою кваліфікацію в країнах Західної Європи, особливо в Італії, здобуваючи знання й уміння, художні смаки на високих зразках мистецтва [8].

Черговий розкол у кафолічній церкві настає тоді, коли Німеччина, Швейцарія, Франція, Англія, Данія, Швеція відкривають шлях до релігійної Реформації. Наслідком радикальних дій стає відокремлення від Риму частини помісних церков, які створили територіальні центри євангелічно-лютеранського віросповідання, невеликі реформатські громади. Разом з тим інерційні процеси розгалуження колись неподільної церкви на дві її складові завершуються природним поверненням чималої кількості православних християн в лоно католицизму зі збереженням традиційного релігійного обряду, національної мови тощо [9]. Так виникають 1632 р. при папському престолі уніатські церкви: між слов'янами в колишній Югославії, в Західній і Холмській Русі, на Галичині, в Угорщині; між вірменами в Туреччині; між сирійцями в Азії і таке інше.

Спроба повернути на Захід православні громади відновлюється після того, як 1870 р. на ватиканському соборі проголошується догмат про безгріховність папи; на знак протесту зі складу кафолічної церкви виходять католики Германії і Швейцарії, сформувавши старокатолицьку церкву. Вчені керманічі старокатолицького руху, послідовно розкриваючи протидію ватиканському догмату, роблять спробу очистити богослов'я від геретичних нашарувань, папських новацій і відновити цілісність. Для цього вони, вивчивши досконало давньоцерковний устрій, здійснюють реальні кроки до возз'єднання з церквами православними, а також з віросповіданнями, що існують на Заході Європи. Однак ні протестантські, ні старокатолицькі церкви Германії і Швейцарії, не дивлячись на зближення за релігійними доктринами з православною церквою, так і не знаходять точок дотику, щоби «підпорядкуватися догматам і формулам

єдиної церкви». За старокатолицьким богослов'ям, кожна церква має «стверджуватися на ґрунті незалежного визнання існуючого віровчення вселенської церкви і на католицькому принципі сприяння Святого Духа християнській істині й любові» [10].

Літопис Руський розповідає, що перед тим як зупинити свій вибір на «грецькій» вірі, князь Володимир випробовував інші переконання в реальному існуванні Бога. Ось що йому розповіли бояри і старці після розвідок нової віри: «Ходили ми спершу в Болгари і дивились, як вони поклоняються в храмі, тобто в мечеті, стоячи без пояса. Отож, поклонившись, сяде кожен і глядить сюди й туди, як навіжений, і нема радості в них, але печаль і сморід великий, і недобрий є закон їхній. І прийшли ми в Німці, і бачили, як вони службу правили, а краси ж не побачили ніякої. І прийшли ми тоді в Греки. І повели нас туди, де ото вони служать богові своєму, і не знали ми, чи ми на небі були, чи на землі» [11]. Для українців виявився прийнятним образ чоловіка, що проявлявся в головних його аспектах: духовному, етичному й історичному.

Нова релігія вимагала нових форм утілення її образів. Осердям нових утворень мистецтва Київська Русь вибирає храм і цвинтар; якщо в архітектурних структурах справджувався образ світу за вертикаллю й горизонталлю, крім пекла, то цвинтар унаявлював, за християнським віровченням, його підземну частину.

Безпосередньо пов'язаними з ідеєю втілення й передачі образу світу виявились у XII–XV ст. кам'яне хресторобство і кам'яна скульптура. Коли в післямонгольський період давньоруської історії скульптура з різних причин залишила стіни соборів, не знайшовши відповідного місця всередині, пластично-просторовим еквівалентом Усесвіту почав сприйматися хрестоподібний стовп. Останній був значних розмірів, уміщував сюжетні композиції, пластичні оздобы, повторюючи за ідеєю кам'яний рай. Найбільше таких монолітів було в Новгороді, Пскові, Києві, Володимирі, Полоцьку, Чернігові, але й вони поступово зникають з народного вжитку. Причиною цього деякі вчені називають вроджену нездатність православних християн освоювати простір за допомогою сумірних людині об'ємно-пластичних форм [12].

Справді католики будували величні храми, але перехідними формами при творенні цілісного образу Світу були статуї, фрески, вітражі. Християни східного обряду, в бажанні подолати язичницький фалізм, сприймали кам'яного Бога, Богородицю, апостолів, святих як нових істуканів, убачаючи в християнській західноєвропейській скульптурі підступні наміри католиків розчинити православ'я в чужих віруваннях. Тексти Святого Письма через це втілювалися переважно в іконопису, стінопису, манускриптах, фольклорно-апокрифічних формах мистецтва.

Можливо, що саме немотивовані регламенти руської православної церкви спричинили пластичний голод у середовищі народних скульпторів, який і вилізь 1755 р. в «Шумаєвському хресті». «Хрест Шумаєва, — пише Романов, — це не просто витвір мистецтва, а православна святиня, що виступає посередником між Богом і людьми; це образ світотворення надзвичайної узагальнюючої сили» [13]. На думку багатьох російських богословів, монумент виявивсь єдиним прикладом успішного розкриття християнського образу світу засобами художньої скульптури. «Хрест з Московського Сретенського монастиря, читаємо в монографії, наочно демонструє духовні цінності й істини православного християнського вчення. Він виконує роль оживленої Біблії для тих, хто починає осягати Священне Писання і з самого початку був призначений для допомоги у духовному сходженні віруючих», [14] Він став продовженням перейнятої на Заході традиції барокового мистецтва архітектури і скульптури.

Якраз тієї пори в Росії була започаткована дискусія про можливість католицьких виражальних засобів розкривати православні цінності. Протягом майже століття ієрархи Московського патріархату висловлювали сумніви в тому, що розп'яття взагалі належить до образів православної культури; наприкінці XIX — початку XX ст. робилися спроби вивести походження твору лиш із західноєвропейських джерел. Безумовно, гравюри Біблії Піскатора справили значну дію на формування ідеї хреста. З іншого боку, різьблена скульптура, вміщена в кіот, була прямою ознакою чужого для Росії католицького мистецтва. І найголовніше, вчені й богослови не могли знайти витoki шумаєвського творіння. Між тим, як зазначає Романов, щоби пояснити феномен хреста-розп'яття, треба заглибитись у XVII ст., коли завершилась російсько-польська війна і до складу імперії повернулися смоленські, чернігівські землі, Білорусія.

В умовах миру продовжувалися духовні зносини Москви з Берліном, Віднем, Варшавою, Парижем, Римом. Культура визволених від польського впливу і приєднаних до Росії земель пережила свого часу відчутний вплив Речі Посполитої; [15] польська церква квапилась ділитися на нових для себе землях творчими здобутками, змиршуючи православне мистецтво. Не варто забувати, що процес оновлення російської культури проходив багато в чому під впливом видатного українського просвітника Симеона Полоцького; це він організував латинську школу для російських дипломатів у московському заїконоспаському монастирі, котра згодом переросла в слов'яно-греко-латинську академію.

У самій Польщі мистецькі традиції формувалися під перехресною взаємодією культур різних епох і народів. Приміром, естетика й образна стилістика християнського пам'ятникарства були інспіровані, з одного боку, народною кам'яною культурою часів багатобожжя, з іншого — прямими запозиченнями з інших передуючих і синхронних традицій [16]. Останні нерідко

впроваджувались у побут чужих народів їх носіями. Історія мистецтва знає чимало прикладів, коли відомий художник запрошувався короною або церковним ієрархом, політичним лідером для виконання замовлення, пов'язаного із зростанням почуття національної гідності через релігійні святині.

Яскравим прикладом такої взаємодії культур, коли одна людська спільнота обмінюється з іншою власними досягненнями, виявився унікальний мистецький доробок видатного німецького скульптора Фейта Штоса (*Stos*) для мешканців Кракова. Польща не тільки з подяками прийняла подарунок майстра, але й «ополячила» творіння німецького духу, полонізувавши самого автора; краков'яни величали його Вітом Ствошем (*Stwosz*). З-поміж шедеврів, вирізьблених майстром, доречно виділити вівтар для костьола Діви Марії, кам'яний рельєф «Христос у саду» і величезне кам'яне розп'яття для бокового нефа споруди. Скульптура Ствоша поєднала світське, в якому переважало гуманістичне світорозуміння, й релігійне, в якому панував середньовічний містицизм. На відміну від хреста Шумаєва, що два з половиною століття зберігається як експонат у Сретеньському монастирі, краківський вівтар Ствоша, за ідеєю, розмірами, архітектонікою, пропорціями, колористикою, призначався для культового функціонування саме в Маріацькому костюлі. Якщо розп'яття з Москви вкорінене в поєднанні між собою трьох храмів-монастирів — символу земної церкви, то жертвник з Кракова випростовується з кореневища генеалогічного дерева святого сімейства [17].

На теренах Римської імперії з давніх часів розвивалися численні місцеві культури, схрещувалися різноманітні, в тому числі й ті, що струмували з Древньої Греції, духовні джерела. Саме вони послужили базою для формування в I тис. до Р. Хр. мистецтва Древнього Риму. На півдні Апеннінського п-ва гробниці висікалися у скелях, утворюючи міста мертвих. Небіжчиків клали в кам'яні ящики з травертину. Крім саркофагу, в поховальну камеру заносилися кам'яні лежанки, крісла, столи, а підпорним стовпам надавався вигляд колон з капітелями. З VIII–VII ст. до Р. Хр. місцева скульптура тісно пов'язується з архітектурою і поховальним культом.

Найдавнішими поховальними посудинами вважаються антропоморфні урни-канопи з кришками у подібні голови померлого, інколи скульптурної групи; остання репрезентувала упокоєного в оточенні родини. Нерідко кришки кам'яних урн завершувалися зображенням лежачого подружжя або окремої фігури. В композиції декору саркофагів, як правило, включались у ногах померлого посвячувальні написи у вигляді табличок або сувоїв. Намогильні стели (висотою біля 1 м) виготовлялися з м'якого пісковика. Центральне поле стоячого каменя заповнювалося зображеннями фантастичних тварин, міфічних

польотів померлих на колісницях, запряжених крилатими кіньми. Для кам'яної вотивної скульптури характерними рисами є грубувата трактовка масивних форм, зневага анатомією, витягнутість пропорцій, підкреслена виразність облич і жестів [18].

Складне сплетення близькосхідних і західноєвропейських традицій являє собою вірменська культура. Витоки її національного зодчества, намогильних, пам'ятних, обітних хрестокаменів — хачкарів, декоративної скульптури і книжкової мініатюри, зображальних символів варто шукати в одній з колисок світової цивілізації — Месопотамії. На півдні Вірменію спонукувало до культурних надбань Ванське царство (Урарту), від якого хайки перейняли форму прямокутної кам'яної стели, оздобленої меморіальними клинописними текстами. Вірмени з успіхом адаптували нові форми культових споруд, світ античності, грецьку освіченість, перетворившись на початку IV ст. в елліністичну державу з християнським стягом.

Україна і Вірменія мають спільні риси у формуванні традицій кам'яного пам'ятникарства. Ось деякі паралелі цього багатовікового процесу на ґрунті умовиводу за аналогією:

- спорідненість історичних етапів становлення українського та вірменського етносів;
- значні поклади каменю в обох країнах;
- ієрофанія обома народами каменю як матеріалу для архітектонічної творчости;
- кам'яне християнське пам'ятникарство потрапляє до Вірменії (VI ст.) та України (X ст.) не з Царгорода, а з окраїн Візантії;
- підмурком кам'яного хресторобства в Україні і Вірменії постає церковна кам'яна архітектура;
- елементною базою декорування українських і вірменських хрестокаменів, передумовою їх сакралізації стають конфесійні християнські символи і фольклорні орнаментально-пластичні оздоби;
- ремеслу видобування і обробки каменю обидва народи вчилися у чужинців;
- широкий спектр типології українського кам'яного хреста і вірменського хачкара;
- поліфункціональність українських та вірменських хрестокаменів;
- схожість у ритуалах хрестоздвиження;
- визначальна роль епіграфіки й орнаментики в оздобленні надгробків;
- єдиний корпус християнської символіки;
- визначення українських і вірменських лапідаріїв як витворів монументального мистецтва.

Пластичними відголосками старосербських і старохорватських пам'яток розглядає К. Хорман комеморативні споруди XVIII–XIX ст. з Боснії і Герцеговини [19]. Дізнаємося, що «босняки» зрештою позначають місця поховань одноплемінників вертикально зорієнтованими, масивними каменями у вигляді хрестів, антропоморфних фігур, чотиригранних стовпів, прямокутних стел, кубічних престолів, саркофагів-скринь з двохилими дахами тощо. Декоруються вони з усіх боків контурно різьбленими та рельєфними зображеннями рівноконечних хрестів, солярних знаків, циклоїдів, прямолінійних геометричних фігур. Серед прикрас впадають в око елементи архітектурного декору, старобоснійських вишивок, тканих, гончарних виробів. Нерідко площини надгробків заповнюються рельєфними зображеннями квітів, в'юнових рослин, зброї. На деяких саркофагах каменотеси вміщують сцени полювання на диких кабанів, оленів, ведмедів; такі надгробки, аби підкреслити їх стародавнє походження, на Південному Заході Боснії і Герцеговини в народі називають «грецькими», а на Півночі – «гробами невірних».

Християнське мистецтво Угорщини формувалося протягом багатьох століть в умовах, коли народна і релігійна традиції, як і в Україні, неодноразово переривались; увібрало найвищі досягнення європейського пластичного мистецтва, регіональних шкіл народного каменярства, відповідного церковного канону. Включає пам'ятні, обітні й намогильні хрести, культову скульптуру, крихітні сільські безалтарні храмики з рельєфними зображеннями всередині пророків, праведних, преподобних, апостолів і святих. Оздоблюються угорські пам'ятники в залежності від їх різновидів, функцій, естетичних уподобань, майстерності виконавця, особливостей поховального ритуалу.

Кам'яні стели на могилах католиків в Угорщині за формами і пропорціями нагадують стоячі камені на православних погребіщах в Україні. Являють собою різні за висотою, профільовані горизонтальними архітектурними гуртами, брили з пісковика. На чоловічій стороні надгробка влаштовується вертикально зорієнтована ніша для пожертв, декорована різьбленим чотириконечним хрестиком. За принципами класифікації західноєвропейських дослідників, угорські кам'яні хрести можна умовно поділити на три види:

1. Пам'ятні монолітні хрести грецького геральдичного типу з рельєфним зображенням Спасителя на середохресті. Встановлюються на двометрові кам'яні пілони, декоровані S-подібними мотивами орнаменту і різьбленими епітафіями.

2. Кам'яні хрести-моноліти латинського типу зі словосіченням у довшій частині повздовжнього бруса. Постаментами для них служать чотиригранні, звуженні догори й архітектурно декоровані кам'яні узвишся. Рельєфне розп'яття Христове виглядає пластично спрощеним, а краї рамен завершують-ся прямими кутами.

3. Кам'яні чотириконечні хрести невизначених геральдичних типів, вироблені професіональними скульпторами або скопійовані народними майстрами з академічних взірців. До цієї групи пам'ятників можна віднести поширені в Угорщині, прямокутнораменні, виступні, загострені, трилисті, лілеєподібні типи хрестів. Різняться між собою формами і довжиною поперечини скульптурним наповненням, оздобленням.

Угорські хрести-розп'яття виготовляються з масивних заготовок сірого пісковика, модулем яких виступає куб. Складається кожний такий хрест з горішнього й долішнього кінців, поперечки, постаменту (п'єдесталу, цоколя). Скріплюються між собою кам'яні блоки шипами-отворами та залізними штирями. Рельєфне зображення Спасителя утримується на хресті за допомогою металевих скоб. Нерідко під рельєфним розп'яттям майстри встановлюють на кубічному кам'яному моноліті круглу скульптуру жінки в образі Богородиці [20]. Угорські кам'яні хрести декоруються скромніше, ніж українські, скажімо, на Поділлі, Покутті. Характерним елементом намогильного хреста є рельєфне, асиметричної форми табло з Божовими ініціалами латиницею «*INRI*». Верхняки, з яких випростовуються хрести, прикрашаються орнаментами у вигляді «монетного стовпа», розеток у колі та без нього, «під аркою» тощо. Від архітектурних оздоб готики знаходимо крабби (*krabbe*), архітектурні обломи, аркові фрамуги тощо.

Історія художньої культури Чехії починається зі становлення Велико-моравської держави й вивіщення Чеського князівства Пршемисловичів (із середини X ст.). На розвиток мистецтва цього періоду справляє дію прийняття в IX ст. християнства, розкол уселенської церкви на католицьку й православну. З падінням Великоморавської держави гору беруть католицькі ордени, романська скульптура, західна догматика. Відчувається вплив і каролінгських традицій.

У провінційному кам'яному зодчестві, християнському пам'ятникарстві романські форми переробляються в дусі народних традицій. З XIV ст. в Чехії розвивається кругла пластика, інспірована мистецтвом Франції і Південної Германії. З часом тут з'являються свої талановиті скульптори і хрестороби, з-поміж яких виділяються «Майстер «Розп'ять» з церкви Тинської Богоматері і «Майстер «Оплакувань» з Жебрака. Протягом XV–XVI ст. в Чехії працює чимало італійських мистців, а тому в католицьких храмах, на площах, біля палаців постає велика кількість релігійних і декоративних скульптур, виконаних в образній стилістиці Ренесансу.

Натомість першоджерельними формами, такими, що віддзеркалювали національний дух чехів і мораван, вважаються візантійські; саме вони були перенесені на ґрунт місцевої традиції Кирилом і Мефодієм за допомогою на-

родної мови і фольклорних форм мистецтва. Свідцтвами безпосередньої дії Солунських Братів на духовність Богемії вчені визнають народні перекази і так звані «кирило-мефодіївські хрести»; до індексу останніх зараховується значна кількість розкиданих по Чехії і Моравії різних за будовою хрестокаменів, витесаних із тамтешніх пісковиків і гранітів. Функції таких монументів, їх «імена» визначались не тільки словосіченням, але й місцеположенням. Приміром, якщо *stavros* стояв на узбіччі дороги, що поєднувала два селища, то він тлумачився як придорожній хрест і вважався духовною власністю релігійної парафії, котра його встановила. Стопв ніби маркував місцину, з якої починала розгортатися територія церковної громади. Якщо ж хрестокамінь на якомусь етапі побутування виконував функцію містка через канаву, то його чудодійність навіть збільшувалась, а слава поширювалась у відповідності з новою місією: на раменах хреста нібито відпочивали Кирило і Мефодій; лежачий хрест — це, мовляв, «чеський» відтинок *Via Dolorosa*; кам'яний місток — це містичний уламок скелі — образу всюдиприсутнього Божества; це розкрита кам'яна Біблія тощо [21].

Словацький меморіальний комплекс формується протягом тривалого часу і завершується наприкінці XIX ст. Одним з чинників становлення різьбярської по каменю традиції виступає хресторобство українців з числа православних і греко-католиків [22]. Словацькі лемки, як і польські, виробляють на нових для себе землях звичні чотири-, семи- та восьмиконечні хрести з розп'яттям. В цілому католицькі, уніатські і православні надгробки в Словаччині мало чим відрізняються від тих, що побутують у нас, хіба що пластичними подробицями, нюансами оздоб. В самій Україні кам'яні патріарші хрести з розп'яттям майже не виробляються. Чому словаки-католики віддають перевагу формам давньоукраїнських кам'яних хрестів, — сказати важко. Можливо їх внутрішній опір мадяризації духовного життя, неприйняття його семіозису, відкидання римсько-католицького поховального ритуалу автоматично призводять до того, що елементи православного церковного обряду стають словакам ближчими, а мистецькі форми прийнятнішими.

Багато спільного виявляється і в принципах декорування пам'ятників. Тут варто додати, що за асортиментом орнаментально-декоративних мотивів, набором композиційних схем оздоблення словацьке кам'яне хресторобство майже збігається з українським. Серед прикрас найпопулярнішими є: чирва (кардіоїда), розетка, крин-лілея, вазон, хрестоморфи, «дерево життя і смерті», вінок-мандорла, ритуальна чаша-келих, виноградний кетяг, іпомея, хміль, терновий вінок, годинник, «усевидяче око», лаврові гілочки, знак «серце Ісусове», флерони з ранньохристиянських храмів тощо.

Словацькі кам'яні хрести і стели рясно покриваються різьбленими епітафіями. Однак місцеві каменярі рідко вміщують на головних фасадах «кри-

жох» зображення знярядь Христових тортур, у той час як українські хрестороби роблять це з переконливою постійністю. Словацькі надгробки, крім того, менш ускладнені за будовою, пластикою, ніж угорські чи, приміром, польські. Майже не завантажені вони і фігуративною культовою скульптурою. Отож католицький чинник відіграв помітну роль у становленні наприкінці XIX ст. традицій національного пам'ятникарства Угорщини, Словаччини, Чехії.

Рівночасно український релігійний комплекс, як свіжа кров в оновленому творчому організмі Східної Європи, справив належну дію на розвиток лапідарного мистецтва в країнах католицького спрямування. Зокрема в Польщі під впливом лемківських різьбярів по каменю наприкінці XVIII ст. формується невідома раніше для цієї країни мистецько-релігійна гілка народного каменярства — хресторобство українських греко-католиків. Протягом двох століть воно не має пластичних відповідників ані серед християн інших церков у Польщі, ані в Україні; еволюційно стає невід'ємною частиною польського народного каменярства. Пов'язано це, на нашу думку, з фактором самозамкнености «чужої» для католицької традиції матеріальної культури лемків [23].

Мистецькі історично закріплені норми, погляди, смаки, як відомо, в анклавах лише відтворюються за формами та функціями, але не збагачуються [24]. З цієї причини народне мистецтво, наприклад, південноукраїнських болгар XIX ст. вважається «більше болгарським», ніж у самій метрополії. Те саме можна сказати і про народне мистецтво етнічних українців на землях США, Канади, Австралії, Аргентини. Дійсно, польське кам'яне хресторобство сьогодні розмаїтніше за формами, декоруванням, аніж, приміром, на початку XIX ст., коли польські українці зводили в місцях своїх поселень «патріарші» кам'яні хрести з Розп'яттям лиш уночі, щоби не викликати антипатії корінних латинян.

Надгробки з навісними рельєфними зображеннями Агнця Божого, монолітні кам'яні хрести, віддзеркалюючи характер взаємодії різних християнських традицій, стають опорними пластичними сигналами часу, віхами давно освоєної українцями території, знаками-символами сакралізованого простору. Являють собою прямокутні широкобрусові семи- та восьмиконечники, закріплені шипами на кількаярусних, чотиригранних п'єдесталах. Різновисокі хрести й «голгофи» під них прикрашаються опуклорельєфними зображеннями розп'ятого Христа, представників небесного воїнства, людських заступників на землі. На верхній перебоїні такого хреста вміщувалась об'ємна стрічка з Божовими ініціалами.

На польських кам'яних хрестах не знайдемо зображень знярядь Божових тортур, релігійно-магічних знаків, орнаментально-декоративних фігур, шрифтових композицій. Лиш у деяких випадках хрестороби вміщують на головному фасаді й цоколі надгробка рельєфно-різьблені зображення наближених до Господа Бога осіб і черепа первочоловіка, підкреслюючи тим самим

скульптурність пам'ятника. З іншого боку польське каменярство XVIII–XIX ст., на відміну від українського, має питомо архітектурні втілення у формах намогильних та придорожніх капличок з фігурами «*wi tych*» усередині. Хоча й тут виникає думка, що капличка — це тільки будиночок, в якому мешкає «вартовий простору».

Культура мегалітів породжує у Франції менгіри, дольмени, кромлехи — споруди, пов'язані з поховально-поминальним культом. Виробляються з блоків дикого або грубо обтесаного каменю, інколи прикрашаються різьбою. З VI ст. до Р. Хр. Південь Франції заселяють кельти (для римлян — галли), які створюють пам'ятники латинської культури; будинки мурувалися насucho з дикого каменю, на вершині пагорба знаходилося святилище, дорога до нього прикрашалася кам'яними скульптурами. Зокрема, в Рокпертюзі зберігся колонний портик святилища, на якому вміщувалася кам'яна фігура птаха, а також кам'яна герма — так званій Бікефал. Вчені вказують на вплив греко-етруських взірців, хоча «недосконалість пропорцій, грубуватість обробки, риси схематизму, статичність і закоцюбленість облич, вилицюватість, напівкруглі заломі брів свідчать про доробок місцевих каменярів» [25]. Галло-римська епоха породжує важкі форми; навіть східчасті фронтони нагадують дольмени.

Після об'єднання франків у єдину державу в їх мистецтві з'являються споруди, що ввібрали у себе народну творчість племен-завойовників і деякі традиції античної художньої культури, сприйнятої через галло-римське мистецтво. Для християнських споруд з кінця VII ст. використовується тонкозернисті шліфовані й тесані вапняки. Вестготська, бургундська і франкська гілки скульптури були тісно пов'язані з пластичними формами епохи Меровінгів і мали неабияке значення при формуванні архітектурного образу собору.

На розвиток художнього ремесла XVII–XVIII ст. справляли постійну дію, з одного боку, дохристиянські обрядові дійства, з іншого — догматичне богослов'я, церковний культ. У Франції, як і в Україні, країнах Західної Європи навіть у XIX ст. химерно співіснують синкретичні вірування. На цій основі набувають потужної експресії католицькі кам'яні скульптури; при дорогах встановлюються кам'яні розп'яття, а на відкритих місцинах — бретонські народні кам'яні статуї — так звані «голгофи», мета яких полягала у відтворенні сцени розп'яття Ісуса Христа.

Майже повністю поглинули художню культуру франків упокорені ними алеманни й бургунди — предки нинішніх швейцарців. Наприкінці V ст., у зв'язку з християнізацією германо-, франко-, італо-швейцарців і ретороманців, у горах і долинах альпійської системи неофіти споруджують кам'яні стели, ритуальні хрести, так звані «олтарні каміння спотикання» тощо. Характер кам'яної різьбленої орнаментики швейцарських комеморативних споруд цієї доби, ма-

люнок і ритміка взору плетінки близькі за стилістикою до рельєфних композицій ірландських кам'яних хрестів. До VIII ст. відносяться орнаментовані крученою плетінкою брили кам'яних віктарів, амвонів тощо. IV–VI ст. дали мистецьке життя скульптурним образам доброго пастиря, з IX ст. в Сен-Морисі й Херцнахі з'являються доволі примітивні рельєфні розп'яття. Геометрична й рослинна орнаментика каролінгського періоду в германізованій частині Швейцарії, особливо в Базелі, витіснялася сюжетами із Святого Письма, фантастичними й алегоричними композиціями, а біблійні сцени й епізоди влітались у рослинні й зооморфні мотиви капітелей.

Швейцарські скульптурні надгробки формували релігійно-мистецькі образи коменоративних споруд. Разом з тим кругла скульптура прикрашала не тільки церкви, кладовища, але й житлові приміщення. Швейцарські готичні надгробки XIII–XIV ст. складають два типи: стояча плита з тонким контурним малюнком і портретна скульптура впокоєного. З часом на кладовищах германо-швейцарців установлюються намогильні плити, розфарбовані кам'яні статуї небіжчиків; у молитовних позах збереглось, зокрема, в Невшталі поховання 1372 р. з 15 скульптур членів графської родини Невшталських.

Кам'яне пам'ятникарство романського й готичного періодів Швейцарії зашилося тісно пов'язаним з християнським культом. Традиції каролінгського стилю отримали розвиток у предметах церковного вжитку; головню в релікваріях, виконаних у вигляді фігурок, голів, а також у чашах для причастя, хрестах, окладах книг, виливаних свічників і т. інш.

Перші монументальні гробниці з кам'яних брил на теренах нинішньої Швеції з'являються у третьому столітті до народження Христа. До поховальної камери дольмена, що вміщував не менше сотні небіжчиків, вів хід з кам'яних плит. Десь із VII ст. на честь померлого родича, загиблого воїна, переважно на острові Готланд, починають зводити багато орнаментовані й пишно декоровані сюжетами із скандинавського епосу кам'яні стели.

Чільне місце в становленні й розвитку шведської романської пластики займає скульптурна школа Готланду. Багатий м'якими вапняками острів у Балтійському морі перетворився протягом одного століття в головний мистецький осередок виготовлення різьблених порталів, капітелей, скульптурних деталей фасадів, кам'яних купелей, які поставлялися в усі скандинавські й суміжні Швеції європейські держави. Готландські кам'яні купелі, хоча й оздоблювалися пласким стрічковим орнаментом у сполучанні з мотивами плетінки, залишалися простими завдяки грубо вирубленим формам. На зламі XII–XIII століть орнаментальний малюнок зовнішніх стінок купільниць збагачується мотивами рослинного орнаменту, примітивними масками, наївно трактованими епізодами євангелічних легенд тощо. Слуп у світосприйнятті древніх шведів виконував

символічну функцію; на кам'яні, прикрашені рельєфною різьбою, підпори ставилася комора, а навпроти вогнища, за традицією, встановлювався стіл на масивних, прикрашених плетеницями, стовпоподібних ніжках.

Литовські комеморативні стовпи з капличками, хрести, декоративні каплички на деревах, стінах, на лісних галявах при дорогах, а також намогильні тертиці «криштай» утворюють одну з гілок національного мистецтва. З початку XIX ст. встановлювались у садибах литовців, біля доріг, на перехрестях, розтоках, на кладовищах, біля церков, на площах, в інших місцях, пов'язаних з важливими для релігійної громади подіями. Морфологію і функції литовських комеморативних споруд визначали етнорегіональні традиції, матеріал, рівень майстерності, конфесійні приписи, піддатливість до поглинання культурних здобутків інших народів. Орнаментально-декоративні й символічні елементи на кожному з вищевказаних типів пам'ятника окреслювались майстром в залежності від його місцезнаходження. Масив іконографічних знаків і образів К. Шяшяльгіс поділяє на геометричні абстрактні елементи, ізоморфні мотиви, християнські атрибути і символи [26].

Монументальна християнська скульптура, відривно від меморіальних споруд, з причин відсутності висококласних майстрів, протягом XV–XVIII ст. майже не продукувалася. Натомість, на початку XIX ст. до Литви з Польщі й Германії потрапляють у великій кількості пластично-просторові образи стовпа зі скульптурою на вершині, каплички на високому пні, стіні, дереві, пагорбі. Якщо декоративні, дещо спрощені за пластичною проробкою, статуетки апостолів і святих на слупах, у храмиках сприймалися як складники цілісного монумента, то на дерев'яних хрестах Боже розп'яття пластично розроблялося до такої глибини, щоб усе інше, включаючи стовп, схоплювалось як маргінальне. Самі чотири-, шести-, восьмиконечні хрести вироблялися з поздовжнього й поперечних брусів і скріплювалися трьома тибелями. Так звані «авторські» монолітні хреста вирізувалися з дубової колоди, прикрашалися горельєфними зображеннями біблійних персонажів, релігійних символів, формуючи неповторні риси прибалтійського ландшафту [27].

Типовими зразками ірландської скульптури є різьблені кам'яні хрести; зводились переважно поблизу монастирських споруд. Виконували, як правило, меморіальну функцію, інколи — вотивну, часто використовувались як межові стовпи монастирських володінь. Аналогічні хрестокамені відомі тільки в Північній Англії і Шотландії, де місцеві абатства з V до XII ст. перебували під впливом ірландських. «Стійкість пережитків у культурі Ірландії, — пише один з дослідників образотворчого і декоративного мистецтва середньовічної Ірландії, — спонукує вбачати в різьблених хрестах християнізовані менгіри, тим більше, що спершу вони являли собою поставлені вертикально плити або

стовпи, де контури хреста були ледь накреслені» [28]. Вони, як ніякі інші пам'ятники Середньовіччя, злучили матеріал з формою, декоративну схематизацію, складні сплетення орнаменту з підпорядкуванням спіралей і закрутів примхливому ритму лінійного взору. І найголовніше, доки католицька церква, як основний замовник і споживач сакрального мистецтва, покладалася на місцеву традицію, доти неповторною залишалась ірландська культура.

Як і в Україні, камінь в Ірландії обожнювали за його властивості: рости, руйнуватись, піддаватись обробці, поєднуватись насухо у споруди, захищати від небезпеки при відповідному оздобленні, позначати освоєні землі, ліси, водоймища і таке інше. Інерційні світоглядні процеси сприяли наслідуванню неписаних законів у народному каменярстві; спочатку лежачі орнаментовані камені з поховальних камер вийшли назовні, піднялись як менгіри, потім окутоличилися за допомогою відповідної релігійної символіки, хрестоподібних обрисів самої кам'яної плити. В Ірландії збереглися стели і стовпи VI–VII століть з меморіальними написами.

Починаючи з VIII ст. кельти починають виробляти видовжені за вертикаллю чотириконечні хрести на кам'яній голгофі, з кам'яним кільцем навкруг середохрестя. Фасади різьблених надгробків покривалися сіткою з переплєтених ременів, п'ятьма сферодами, з яких один — на перехресті; горішній кінець хреста, як колись поганський ступ, увінчувався фескою —пластичною ознакою фалоса. З часом різьба стає рельєфнішою, в орнаментальних композиціях з'являються зображення антропоморфних істот — ізоморфних версій кельтських легенд. Приблизно з IX століття протягом двох віків ірландські хрести еволюціонували за пропорціями й убранням; кам'яні моноліти сягали шестиметрової висоти, прикрашалися багатофігурними тематичними композиціями, традиційним кельтським орнаментом [29].

1170 р. на територію острова вдерлись англо-нормандці. Підпорядкувавши ірландські святині континентальній бенедиктинській системі, завойовники адаптували самобутнє кам'яне хресторобство Ірландії. Взагалі, грабінницько-завойовничі походи вікінгів, що нерідко супроводжувалися переселеннями на інші території, сприяли прямим контактам північно-германських племен з культурою Західної Європи, Візантії, Древньої Русі. Потужну дію на свідомість норманів справили в IX ст. англо-ірландські художні ремесла. Від кельтів вікінги перейняли образи дольменів, хрестокаменів і стел, оздоблених магічними текстами, рельєфними плетеними орнаментами, зображеннями фантастичних крилатих істот. Нормани розкидали по всій Скандинавії, на Ютландському півострові багатофункціональні плити, стовпи й валуни з рунами; вони у мистецький спосіб організували сакральні обшири, регламентували своє життя, поваливши й потрощивши перед цим майже всі кам'яні моноліти ірландців.

Однак не всі хрести в Європі витісувалися з монолітів; більшість німецьких «андахтскройців» і «хохайтскройців» виготовлялася з декількох кам'яних блоків, пов'язуючись між собою «в стик» за допомогою шипів, шпунтів, ластівчиних хвостів, цанг і т. інш. Майстри оздоблювали відповідним чином пам'ятники і встановлювали їх біля готичних соборів, каплиць, головних воріт міста. Протягом п'яти століть «веттеркройци» і «хагелькройци» майже не змінювалися за будовою, прикрасами і функціями. Більше того, типи цих хрестів залишалися стійкими навіть тоді, коли переводилися з дерева в камінь. Німецькі кам'яні хрести XVIII–XIX ст. органічно поєднували форму з функцією, конструкційний тип з типологічним образом. Серед комеморативних споруд Людвіг Арнтц у журнальних публікаціях 1912 р. виділяє:

- хрестоподібні стели (*Kreuzformen auf Steinplatten*);
- спокутні хрести (*S hnekreuze in Stein*);
- звеличувальні молитовні хрести (*Hobeitykreuze in Stein*);
- благоговійні поклонні хрести (*Andachtykreuze in Stein*);
- стоячі боніфіціанські хрестокамені (*Bonifazinkreuze in Stein*);
- молитовні ковчеги (*Andactsnische in Stein*);
- придорожні слупи (*Bildstoke in Stein*);
- намогильні язичницькі камені (*G tzenbild in Stein*);
- поховальні підписні дошки (*Bildtafel in Stein*);
- погодні хрести (*Wetterkreuze in Stein*);
- протиградові хрести (*Hagelkreuze in Stein*);
- межові стовпи (*Kreuzpf bl*);
- намогильні стели (*Grabplatte in Stein*);
- надгробні хрести (*Niederbein in Stein*);
- придорожні фігури (*Crucifix in Stein*);
- пам'ятні камені (*Denkstein*);
- розп'яття (*Erl sers in Snein*).

Хрести зводилися на спомин про подію, якесь чудо і ставали з часом причиною паломництва. Так звані базарні хрести влади (*Hobeitszeichbekreuze in Stein*) ставилися на торжищах, позначаючи кордони комунальної власності, а слупи піднімалися на місці вбивства, як знак каяття того, хто позбавив життя християнина. Якщо подорожанин раптово вмирав, то при дорозі ставилася поховальна дошка. Коли-будь дерев'яний хрест руйнувався, то на його місце встановлювався пам'ятник такої самої форми, але вже кам'яний. Хрести монолітні витісувалися із туфа, а муровані складалися з бутового каменю або цегли [30].

Шведські кам'яні хрести, так само, як і корнуельські, за припущенням Л. Арнтца, породжені естетикою готики, а з дископодібних ніби вийшли променисті хрести (*Speinckkreuze*). Отож німецьке хресторобство формувало-

ся протягом майже восьми століть; увібрало прадавню культуру германських народів, нову церковну ідеологію. Реформації, канони католицької ставрографії і традиції хрестотворення, образну стилістику мистецтва готики [31] й відродження. Переживши релігійний розкол, німці не тільки зберегли високу культуру видобування й обробки каменю, а й зуміли обгорнути Св. Духом Христову плоть кам'яних стовпів, ніби спонукавши їх до виконання особливих функцій — ретрансляторів Богоспівкування. Невідомі раніше функції стоячих каменів передбачали й нові їх форми; так з'явилися «штайнплати», «сюхне» — і «хохайтскройци», «більдштоки» і, зрештою, кам'яні «андахтснішен». Вони, як і вся культура Німеччини, справили значний вплив на становлення кам'яної меморіальної пластики країн Скандинавії, Австрії, Польщі, Чехії, Угорщини. З кінця XVIII ст. німецькі колоністи з числа католиків і протестантів зі своїми хрестами, намогильними підписними дошками (*Bildtafel*) і стовпами (*Bildstok*) прибувають і в Україну.

Зустрічали колишніх франків, алеманів, саксів, баварів і тевтонів, якщо актуалізувати предмет нашої розмови, деінде острівки з кам'яних «козацьких» хрестів і полчища гордливих «кам'яних баб». Сьогодні важко сказати, які враження на німців справляли кам'яні боввани два століття тому назад. Скоріше — трепетний страх перед потойбічними, поганськими силами, що зневолили людей, спонукавши їх до важкої і бездумної роботи: виїняти багатотонну кам'яну брилу зі скелі, обробити її, витворити образ, доставити на місце й ритуально звести.

Прибулі в Україну дойчі шанували камінь, розбирались у ньому, сприймали як священний матеріал, в якому і через який карбується, за вищою волею, людська пам'ять. Колоністи у своєму духовному багажі мали не тільки образи сучасних їм пам'ятників, а й «*Becherstatuen*» своїх прадідів. Відомостей про те, що католики і протестанти з Баден-Вюртемберга, приміром, на Півдні України нищили язичницькі символи, аби на їх місце поставити свої, історики не залишили. Скоріше навпаки; прагматичні німці використовували глибоко вкорінені фігури балбалів для розмежування — стягування господарчо-побутових і сакральних обширів у безмежний «німецький» простір. Натомість українські господарі, православні громади, нерідко на чолі з парохом, як пише Микола Веселовський, протягом багатьох століть мурували в селах церкви, будинки, корівні і навіть «бабині погріби» на фундаментах із кам'яних скульптур [32].

Про поганські ідоли — пластичні образи передуючого християнству язичества писав свого часу граф О. Уваров, котрий довів, що німецький археолог Август Гартман ототожнив «бехерштатуен» Східної Пруссії з «кам'яними бабами» Південної України, Сибіру, Середньої Азії, Кубані. Тут мають на увазі статуї з чашами, котрі декілька століть розпалюють фантазії археологів з різних

країн. «Про кам'яні баби, — читаємо у Веселовського, — писали всі і що завгодно, — тематика не мала стримуючого начала, а примха — будь-яких обмежень» [33]. Кожний з дослідників намагався залишити власний слід в археології, створюючи теорію генези кам'яних баб, тлумачачи образну стилістику, семантику, символіку, функції. Так, М. Всеволозьський відносив «кам'яних баб» до скіфів; О. Терещенко — до половців; Олексій Уваров схилився до того, що «баби» належать сколотам. Цей погляд розділив і Н. Бранденбург. Марія Гутрі приписувала кам'яні статуї татарам; Ю. Клапрот — гуннам. Академік Паллас поділяв кам'яних баб на дві групи: рання належала гуннам, нова — татарам (ногайцям і казах-киргизам). Гюльденштедт відносив баб до ногайців; Геншельман «розпізнав» у кам'яних бабах типажі арійців, визнавши творцями статуй готів.

Угорський учений Ерней, який відвідав Україну 1844 р. і вперше побачив кам'яні скульптури баб в Одеському музеї, вирішив, що вони є портретами прадавніх угорців. Німець Ейхвальд доводив, що кам'яні баби вироблені половцями, а моделями їм були фіни. Перський поет Нізамі приписує встановлення скульптур кипчакам, тобто половцям; француз Фабр висловлювався на користь кельтів, інший франсе — Дюбуа де Монер'є розгледів у бабах монголоїдні риси. Скальковський відніс скульптури до «фінських баб», тому що ті «явно фінського походження». Деякі археологи-аматори, історики вбачали в кам'яних скульптурах образи воїнів з числа тунгусів, інші — тюрків. Ще одна група «небайдужих» вирішила, що кам'яні баби насправді є портретами жінок, котрих забили чоловіки за часів, коли в Росії була поширена полігамія. Коротше кажучи, етнічна приналежність істуканів остаточно не встановлена. Навіть за фізіогномікою кам'яні баби визначалися по-різному: ногайський, європейський, фінський типи, а один з англійських антропологів споріднив зовнішність кам'яної баби з образом «будь-якого полковника британської армії». Тобто кам'яні баби належать усім і нікому [34].

Хресторобські традиції формувалися в Україні двома шляхами: еволюційним і трансформаційним. Еволюційні зміни відбувались у зв'язку зі зміною елементів етносу, перш за все — мови й культури. Через значне посилення культурно-побутової гомогенності української людности, запозичення елементів культури народів, що контактували з українцями, культурно-побутові зміни, зумовлені виведенням з ужитку традиційних форм уніфікованими промисловими виробами і творами професійно-інтернаціонального мистецтва, через структурні зміни державної нації в кам'яне хресторобство просякаються й засвоюються, нерідко змінюючись за функціями, нові для України пам'ятники, зображально-виражальні засоби тощо. Трансформаційні процеси у християнському мистецтві України завершилися наприкінці ХІХ ст. разом із завершенням міграційних процесів у Європі.

Свого часу давньоруські кам'яні хрести, описані О. Спіциним [35] і І. Шляпкіним, [36] були властиві східним слов'янам. Однак, розділившись, українці, росіяни, білоруси, під дією різних чинників і, перш за все, внутрішніх поривань до самоідентифікації, продукують неоднакові за формами лапідарії. Разом з тим болгари, німці, угорці, поляки, росіяни, обживаючи нові для себе землі України, адаптують традиційну для православного християнства символіку, ритуалістику тощо. Вони починають ототожнювати себе з українцями через елементи народної культури, мовлення, обрядовість, ігри, їжу. Сьогодні, приміром, на кладовищах Одеської, Миколаївської областей можна зустріти постаменти надгробків римо-католиків і старокатоликів, увінчаних «православними» хрестами; тут, завдяки синестезійним етнокультурним процесам, спряглися традиції за схемами консолідації, асиміляції, амальгамації, уніяції, інтеркомунії та міжетнічної інтеграції.

Відчутну дію на релігійне мистецтво справляли монастирські, цехові мулярські й столярні цехи, в яких, в одному випадку, домінувала візантійсько-українська традиція; в іншому — західна з її реалізмом і натуралізмом. Значну користь, крім запозичених іконографічних образів Богородиці, св. Параскеви П'ятниці, св. Варвари, св. Катерини, Бога Отця, принесла гравюра [37]. На думку деяких мистецтвознавців, в українське релігійне мистецтво із Заходу прийшли такі іконографічні типи: коронування Богородиці; скорботна Богородиця з мечем у серці; Богоматір з немовлятами — Ісусом та Іоанном; плоди Страстей Христових; недремне око; пелікан, що годує власною кров'ю своїх пташенят; моління про чашу; Христос-виноградар; Христос у чаші; Голгофа в день розп'яття Христа; Петро з ключами; воскресення Христа і таке інше.

Вплив Заходу відчувався і в інспірованих Біблією епізодах, в їх трактуванні; як правило, класичний сюжет перероблявся українськими майстрами з обов'язковим додаванням фольклорно-апокрифічних рис, властивих тому чи іншому регіону. На відміну від російських майстрів, українські не сліпо копіювали візантійські взірці, а переробляли під впливом західноєвропейської традиції на український лад, облагороджували ікони, скульптури, манускрипти і хрести національними оздобами.

Софія Боньковська, глибоко простудіювавши модерн як новітнє мистецьке явище, що виникло на зламі XIX–XX століть на теренах Західної України, вважає, що це був період національного відродження української культури, коли треба було не тільки відкидати старі за духом форми, але й упроваджувати нові. Необхідно було доводити практикою етноконфесійного життя, що *sezession*, скажімо, в дрібній християнській металопластиці на Заході України був не простим носієм космополітичних ідей католицизму, а домінантною пе-

редумовою структурування національного за формою, християнського за змістом мистецтва.

Посилаючись на статтю священника Онуфрія Волянського «Провідношення штуки до релігії», вміщену 1908 р. в часописі «Нива», відома дослідниця українського сакрального мистецтва пише, що національні ідеї, втілені артистичними засобами, не існують за межами релігійного світогляду і не можуть бути ворожими християнському віровченню. Водночас погляди художника, залишаючись самохітними, на думку Волянського, не можуть бути «зовсім вільними», тому що майстер творить образи під дією різних чинників людського життя, включаючи етнорелігійний; саме тому кожний етнос приречений мати національне за формою й конфесійне за змістом сакральне мистецтво [38].

Наприкінці ХІХ ст. в Україні починають виготовляти християнські намогильні пам'ятники з плаского бруса; вони підсилили значення силуету надгробка, зменшивши разом з тим його декоративність. Майстри з Галицької України, Поділля не вирубували, не витісували, а випилювали прямолінійні, насажені на вертикальну вісь виробу, фігури, утримуючи в уяві форму хреста; саме тому дощаті стовпці сприймаються як випадкові поєднання, а не Божові знаки. «Це ніби не хрести, а вишиті або намальовані «рожі», «купчаки», «голуби» та інші українські орнаменти», — зазначає К. Широцький [39]. Поштовхом до естетизації образу ритуального стовпа й композиційних ускладнень стало, з одного боку, ігнорування канонів православної ставрографії; з іншого — невтримне бажання самодіяльних теслярів-хресторобів витворити несхожий не існуючі, «авторський» пам'ятник. Пройде небагато часу і каменярі почнуть копіювати в рідному для себе матеріалі елементи, властиві формам пропиляного накладного орнаменту в народній архітектурі [40]. Переконливим прикладом нього є каменярська практика усатівських (Одеська обл.) хресторобів, котрі під прямим впливом силуетно-орнаментованих тертиць починають виробляти і зводити на могилах односельців співзвучні за пластикою кам'яні. Таку саму функцію синхронно з одеськими й гуцульськими виконували в Литві намогильні дошки «криштай».

Символізм стовпця — складової частини давньоруського надгробка — виводився виключно з ідеї заміщення ним хреста [41]; ймовірно тому РПЦ забороняла зведення «в головах могил» стовпів. Стовпець, як і голубець («голбец», «голбчик») — це не тільки пластичні образи язичества; вони виступали як безпосереднє віддуння естетичних ідеалів праслов'ян, як елементи самобутньої культури, яку русичі пронесли через віки. «Стовпець вкотре засвідчив про релігійне двовірство росіян, у свідомості яких «візантійські поховальні обряди про безсмертя душі й воскресіння легко і просто поєдналися із первісним культом мертвих» [42].

Російські стовпці, так само як і угорські [43], прикрашалися іконками, але не писаними, а виливаними з міді, які прийнято вважати «поморським литвом» і які у великій кількості вироблялись протягом XVIII–XIX століття у виговських скитах і звідки розвозилися по всій Росії. Нижче ікони, у середній частині стовпця, майстри витісували крупні й соковиті форми, схожі з тими, які можна бачити на різьбованих стовпах ганків і галерей старовинних дерев'яних споруд в Україні, Росії, Угорщині, Литві. Їх форми майже не повторювалися, хоч і будувалися на контрасті та взаємодії крупних, пругких елементів з дрібними, ритмічно організованими. Деякі стовпці не мали різьби і якби не іконки й дашки, то сприймалися би як звичайні межові знаки, на лісових ділянках і сіножаттях. Ополовніков виокремлює серед надгробків цього типу два їх різновиди: у першому основою тектонічної структури виступає крупна й об'ємна форма, круглий чоловічий декор; стовпці другого типу мають пласкі форми і двосторонній профільний декор.

Дерев'яні ставроподібні надгробки М. Станкевич відносить до «реліктової групи українських пам'яток деревообробництва», дарма що вироблялися на Волині, Покутті, Поділлі й Гуцульщині наприкінці XIX — початку XX ст. [44]. Ніби такі стовпи були прямим свідченням «занедбаності історичного хреста». Автор висловлює припущення, що майстер і не мав на увазі робити звичні для нашого ока розлогі, багатораменні хрести, а за взірць йому міг правити не первообраз спасенного хреста, а не менш давній архетип священного дерева — дерева життя. І як підтвердження цієї гіпотези — численні дерев'яні стовпоподібні намогильні знаки, вироблені на Прикарпатті й Поділлі з дубових брусів і відповідно описані спочатку К. Широцьким, а пізніше — Г. Колцуняком [45]. Як «струнку тополю» сприймає християнський пам'ятник і Микола Моздир, убачаючи в ньому «відголосок прадавнього культу дерева» [46]. Справді стовп такого роду може асоціюватися з деревом, однак без гілок, тобто зі стовбуром, колодою, верствою, шулою, присохом, слупом і, зрештою, з фалосом. Тим паче, що майже всі хрестоподібні стовпи увінчані символічною шапкою — *praepulium*'ом. Тут мова може йти лише про *stavros*, образ якого формується виключно через вертикально зорієнтовану конструкцію.

Залізні ковані хрести з'являються в Україні на церковних банях, дзвіницях, цвинтарних воротах, монастирських брамах, придорожніх капличках, на могилах не одномоментно. Форми їх повторювали візантійські, змінюючись так само, як змінювалася церковна архітектура [47]. Тому визначити первообраз залізного надбанного хреста, скажімо, Софії Київської сьогодні практично неможливо.

Важко сказати, чи існує взагалі єдина зовнішня форма українського «православного» надбанного хреста. Нам здається, що протопласта святого хреста

за межами геральдичної або в межах конфесійної ставрографії не буває. Як не існує взірця православного животворящого хреста, українського католицького, греко-католицького за межами втілення, за межами його функції. Кожний матеріал, кожна церковна баня, кожна метафорична Голгофа визначає власну будову [48]; важливе місце у формотворенні займають релігійні традиції, рівень регіонального хресторобства.

На могили українців залізні ковані хрести спускаються з церковних куполів, опуклих дахів на початку XVIII ст., коли завершується диференціація металевого виробництва в Україні і створюються ковальсько-слюсарські цехи. Проте ні ковалі, ні слюсарі, на відміну від каменярів, у хресторобські цехи не об'єднувалися. Взагалі ковані намогильні хрести — це номенклатура, за преїскурантами, слюсарських цехів, які остаточно відокремилися від ковальських усередині XVIII ст. На практиці їх виготовленням займалися місцеві сільські або подорожуючі міські ковалі з українців, німців, циган, росіян. Але надбанні, як і весь комплекс архітектурного декоративного металу храмової споруди, завжди кували цехові, заводські («вотчинні») майстри [49].

Виливані чавунні намогильні хрести поширюються в Україні наприкінці XIX ст. [50] Збереглися на старих кладовищах Миколаєва, Херсона, Рівного, Львова, Сміли (Черкаська обл.), Хуста (Закарпатська обл.), Ковеля, Володимира-Волинського (Волинська обл.), Соколівки (Івано-Франківська обл.), Мельниці-Подільської (Хмельницька обл.), Скали-Подільської, Копичинців (Тернопільська обл.), Києва, Тернополя [51]. Більшість хрестів має чотири кінці, інколи — шість, сім, вісім. Бруси оздоблюються рельєфними або «на отвір» натуралізованими зображеннями, орнаментальними фігурами, хрестоподібними знаками тощо. Квадратні, ромбічні, круглі середохрестя декоруються назовні, як правило, умовним зображенням язиків полум'я або накидним об'ємним вінком-мандорлою; всередині — рельєфними зображеннями розетки, Богових ініціалів, орнаментальних фігур абстрактного характеру. Імітовані під дерево чавунні намогильні хрести з Хуста і Львова прикрашені об'ємним покривом у вигляді відрізу полотна, кінці якого, переплітаючи повздовжній та поперечний бруси хреста, звисають красивими згбками з його бокових рамен. Середохрестя перев'язане Х-подібним «вузлом життя і смерті» — як це робилося на прадавніх «гілкових» хрестах подорожанинами з України. Слово до Бога, інформація про впокоєного уміщуються на епітафійних дошках, форми яких нерідко вподібнюються вінкам.

Сучасні каменярі, зорозво освоєюючи пам'ятки ковальсько-слюсарського та ливарного мистецтва, симетрично переносять орнаментально-декоративні мотиви, силуетні фігури з металевих хрестів на площини сучасних надгробків. Наприклад, хрестороби Соколівки (Івано-Франківська обл.) за останні двад-

цять років виготовили і встановили на місцевому цвинтарі більше трьох десятків хрестів з рожевого пісковика, повздовжні й поперечні бруси яких суцільно, на кшталт чавунних, прикрашені тетраморфами, поєднаними в різний спосіб з триніналами [52].

Якщо кам'яний хрест сприймається як пластичний аналог дерева життя, то український класичний вишиваний рушник — як графічний відповідник його. Церковні рушники кінця XIX ст. увібрали для власного оздоблення, відповідно преобразивши існуючий у слов'янських культурах корпус народних, народно-релігійних і теургічних орнаментів. Українські рушники стали сторінками національної орнаментальної енциклопедії. На відміну від альбомних видань, де орнаментальні фігури, декоративні мотиви, рапортні ряди, узорні композиції існували відривно від матеріалу, функції речі, ритуальні рушники, декоровані у відповідний спосіб навіть дохристиянськими елементами взороччя, самі сакралізовувались, обожнюючи народну релігійно-побутову містерію.

Як і на кам'яному хресті, на рушнику, здається, не буває «неправдивих» орнаментально-декоративних звернень до небесних сил; усе, що проявляється через текстуру тканини, тектоніку каменя народжувалося містично, в бажанні сповістити через одного виконавця про всіх, про час, в якому «це» сталося. Переплетені навхрест нитки матерії ніби провокують майстриню до притлумлювання структури механічно-бездумної роботи верстата, внаслідок чого найдрібніші елементи тканини — хрестики абсорбуються хрестоподібними орнаментальними фігурами, породженими зусиллями вишивальниці [53].

Відомий дослідник української орнаментики М. Селівачов вважає народну фантазію невичерпним джерелом творення безмежної кількості варіантів хрестів, хрестиків, хрестових знаків, хрестоподібних фігур, пов'язаних з природою, землеробством, художніми ремеслами, небесними світилами, релігією, народними обрядами тощо. Різні галузі народної творчості хрестові мотиви втілювали у різний спосіб, вони мали різні назви, навіть тоді, коли чисто механічно переносилися, приміром, з рушника на хрест або навпаки [54].

Різна опірність матеріалу передбачала й відповідну стилістику зображення того чи іншого орнаментального мотиву, чи якогось декоративного складника. Якщо тектоніка деревини, каменю, металу, паперу передбачає механічну дію майстра — видовбувати, витісувати, різьбувати, карбувати, просікати, прорізати (витинанки); поверхні стіни, скрині, яйця, паперу зумовлюють декорування за допомогою механічного накладання кольорових ліній і плям різних конфігурацій, включаючи циклоїдні елементи, то народна лічильна вишивка й візерункове ткацтво мають дещо стримуючі фактори виражального змісту. Скажімо, зображення виноградного кетяга на кам'яному хресті, писанці,

скрині, комині, дерев'яному хресті з розп'яттям, на виливаному чавунному намогильному хресті, на вишиваному і тканому рушниках, як правило, виявляються різними. Чи є така відмінність в зображенні народно-релігійного мотиву плодом активної взаємодії різних гілок пластичного фольклору? Безумовно. Для дослідника будь-яке розмаїття форм, навіть в одному фольклорному жанрі, є ознакою живодайности народної культури. Разом з тим паралельне й синхронне побутування, до прикладу, біблійних персонажів і сюжетів, християнських знаків-символів, фольклорно-апокрифічних образів уможлиблює творчі пошуки в межах етнорегіональної традиції. За таких умов народне мистецтво, його сакральні відгалуження залишаються відкритими для поступових перетворень.

Художня еволюція розглядається як іманентний процес саморозвитку форми, тому що в пластичних мистецтвах, за Г. Вольфліним, — «усе форма і повний її аналіз, необхідний і для освоєння духовного смислу, а з ним — планетарної «історії духу»» [55]. Кредо еволюціонізму полягає в тому, що «історія людства є частиною чи навіть часточкою історії природи» (Е. Тайлор), а людські «думки, бажання й дії узгоджуються із законами, визначеними у такий самий спосіб, як і ті, що управляють рухом волі, сукупністю хімічних елементів, ростом рослин і тварин» [56].

Пояснюючи причини схожості форм культури, Е. Тайлор називає найважливіші закони розвитку людства, з одного боку, загальну схожість природи людини; з іншого — загальну схожість обставин її життя. Кожний щабель розвитку людства, кожна еволюційна фаза — це не тільки продукт минулого, але й зародок майбутнього: «Навіть при порівнянні диких племен з цивілізованими народами, — пише видатний англійський етнограф, — ми ясно бачимо, як крок за кроком побут малокультурних спільнот переходить у звичаєвість передових народів, як легко розпізнається зв'язок між окремими формами побуту тих і других. Таким чином, усі народи й усі культури пов'язані між собою в один безперервний еволюційний ряд, що прогресує». Тайлор, при цьому, підкреслює, що культура утримує в собі не тільки загальнолюдське, універсальне, але й специфічне, властиве окремим народам і традиціям. Наприклад, прихід і поширення бароко у різних народів у різних країнах відзначався відчутною асинхронністю.

Нове світорозуміння поширювалось у Європі різним темпом під прямим впливом католицького догматичного богослов'я, античного пластично-просторового канону, естетики аристократизму й абсолютизму, вишуканого синкретизму архітектури, монументального й декоративно-прикладного мистецтв, місцевих традицій. Сформувалась, отже, «верхня» — вчена й «низова» — фольклорна гілки мистецтва бароко; вони уособлювали інтереси і смаки

різних верств населення України. XVI–XVIII ст. — період розквіту бароко в Європі — формують витончені смаки шляхом естетизації форми, пошуків спільного в природі і мистецтві, проявлення безвідносної архітектоніки, створення віртуозних декоративних композицій тощо. Виникли передумови для проникнення пластичних образів бароко в народну архітектуру, в предмети «сакральної іконографії». Українське пам'ятникарство отримало внутрішню спонуку до розквіту, з одного боку, орнаментально-декоративних пишнот, масового проникнення на терени України західноєвропейських «круцифіксів»; з іншого — появи так званих «панських кам'яних хрестів» різних геральдичних типів, викликаних до життя кам'яними, залізними і дерев'яними хрестами з Німеччини, Австрії, Польщі, Угорщини, Литви, Росії. Суттєвий вплив на формування образної стилістики українського народного хресторобства справляє у XVIII ст. львівська школа барокової скульптури [57]. В умовах Прикарпаття взаємодіяли різні технологічні школи середньоевропейського статуарного різьбярства та української народної іконостасної різьби. Місцеві традиції обробки дерев'яного каменю збагатили техніко-пластичні можливості архітектонічного мистецтва. Без такого середовища, без такої бази народного мистецтва, як зазначає Д. Кривавич, не існувало б українського бароко XVIII ст. [58].

На думку С. Боньковської, еволюцію форм гуцульських нагрудних хрестів, з причин відсутності систематизованих колекцій, анонімністю творів, встановити важко, однак генезис гуцульського мосяжництва можна змодельювати ніби за допомогою ретельного вивчення орнаментальних мотивів, дослідження іконографії інсигній, композиційних поєднань їх на окремих виробках. Тут, варто нагадати, що іконографія у хресторобстві взагалі, а в мосяжництві, зокрема, змінюється надто повільно, а тому — непомітно. Те, що відбувалося в українському мосяжництві, скоріше можна назвати прямими запозиченнями. З іншого боку, чи можуть орнаментальні фігури, окремі пластичні мотиви формувати, за С. Боньковською, «іконографічні мотиви»? Адже іконографія — це строго визначена система зображень якихось персонажів або сюжетних сцен. Іконологічні приписи, породжені зв'язком, скажімо, традиційного українського мистецтва з християнським культом і релігійним ритуалом, покликані були забезпечити впізнавання персонажа чи сцени, підсвідомо узгодивши принципи зображення з конкретною теологічною концепцією. Водночас, в декоративно-прикладному мистецтві за допомогою морфологічних ознак і схем декорування можна було визначити не тільки час виготовлення, регіон, але й шляхи запозичень тих чи інших зображень.

Видатний російський учений М. Кондаков використав іконографічний метод, розроблений 1840 р. у Франції, як засіб вивчення середньовічного мистецтва, глумачення його символіки, алегоризму, атрибутики, пристосувавши

його до вивчення візантійської традиції в давньоруському мистецтві [59]. З часом німецько-американський історик і теоретик мистецтва Ервін Пановський розширив межі й можливості іконографії, поклавши її в основу іконологічного методу, за яким функція і смисл, наприклад, хреста при дорозі, визначається в контексті даної культури. «Появившись в системі традиційних прикрас, як чужий, тобто неорганічний, але духовно необхідний елемент, — пише С. Боньковська, — нагрудний хрест поступово, під впливом місцевих морально-етичних та естетичних норм, перетворюється із чисто християнського символу в оберіг нового релігійного змісту і, відповідно, в оригінальний витвір народно-го мистецтва». Вона називає нагрудні хрести «однією з найменш досліджених типологічних груп гуцульського мосяжництва» [60]. Ніби первообразами нагрудних гуцульських хрестів були «крижі», або «крижні» [61], поширені на Гуцульщині же в XVII ст. на тесаних дошках — так званих «хатніх іконах».

М. Станкевич висловлює припущення, що традиція цього типу хрестографіми має досить глибокі корені і сягає щонайменше давньоруських часів [62]. Адже саме на Верховині, на Писаному Камені, серед різноманітних петрогліфів був відкритий вирізьблений на скелі «жолобкуватим контуром», хрест аналогічної форми, площина рамен якого оздоблена «ритим» ялинковим узором. Його появу деякі вчені відносять до XII–XIII ст. і пов'язують з потребою «погасити» язичницький культ Сонця, що був поширений у Карпатських горах [63]. С. Боньковська вважає, що такого різновиду хрестограма поширювалась уличами — степовими племенами, що входили до об'єднання антів у VIII–IX ст. по Р. Хр. Ніби ці племена і стали першими місіонерами, пропагуючи християнство за допомогою ідеограм [64]. І якщо, імпровізує відомий мистецтвознавець, уличі могли рити на твердому камені християнські символи, то чому б їм не творити аналогічні форми через вісім століть у метали, у вигляді нагрудних інсигній — знаків релігійної приналежності. Тут, у Карпатах, могли поселитись і гнані іконоборцями візантійські священнослужителі. Дослідниця висловлює припущення, що заснований тут місіонерами-вигнанцями монастир був одним з центрів розповсюдження інсигній греко-візантійської традиції серед місцевого населення. Народні майстри, «зливаючи мосеж» для виготовлення зброї, могли одночасно «сипати крижі» [65].

Графічні твори в той час були своєрідними носіями композиційно-іконографічних мотивів. В окремих випадках об'єктом впливу ставали їх функціональні ідеї, що своєрідно екстраполювалися на комеморативні споруди. Протягом XVII ст. станкова гравюра з широким колом тем, сюжетів, композиційних рішень, індивідуальних майстерень [66] і майстрів, що діяли в Україні, мала авторитет і користувалася великим попитом серед хресторобів. Станкова гравюра була дуже поширеною в Україні. У друкарні Києво-Печерської

лаври ритувальники відбивали іконописні зображення на великих аркушах паперу і продавали прочанам. Цей звичай незабаром поширився у Росії, викликавши осудливе ставлення московського патріарха Якіма.

У Львові, Києві, в деяких монастирях Чернігова, Полтави, Чернівців, Житомира, Тернополя братські друкарні і «хатні майстри-ремісники» з Подолу в Києві видають гравюри на релігійну тематику; на аркушах переважають монофігурні зображення Христа, Богородиці, святих — Миколи, Михайла, Микити, святителів. На гравюрах уміщувався також пояснювальний текст старослов'янською мовою, а якщо католицькі зображення, то — латиною. Авторами гравюр були переважно народні майстри, рідше — професіонали; з цієї причини, українська станкова гравюра XVII ст. за стилістикою образного втілення нагадувала народну релігійну картину. «Узагальненість образного смислу поєднувалась у гравюрі з декоративністю, а умовність площинного зображення — з реалістичним світовідчуттям», — зазначає В. Свенціца [67].

Закарбовані на площинах кам'яних хрестів, жіночих прикрас [68] віртуальні польоти крилатих створінь з головами чоловіка, птаха, собаки, занесених до нас вітрами зі Сходу, виявилися настільки звабливо втаємниченими, що почали кореспондуватися за просторово-пластичною багатозначністю зі знаками Бога; можливо тому, в давньоіранському божестві розпізнаємо східнослов'янсько-християнське — у подібі звичайного чоловіка. Складається враження, що премудре, непросте і хитросплетене люди сприймають як божественне, потойбічне, неосяжне для людського розуму. За обставин «не інтелектуальної перцепції» складне за структурою архітектонічне утворення ніби самообожнюється, набуває рис, не властивих образу [69]. Коли ж релігійна історія починає ретельно вивчатись і пізнаватись за текстами священних книг, плетениці щезають, [70] а їх місце на храмах, хрестах, речах церковного вжитку, священницьких облаченнях займають знаки й образи християнської символіки, сакральні написи тощо.

Як зчепність елементів вузлових орнаментів колись породжувала таємні смисли, так і зчепність слів зі Святого Письма, спряження ініціалів Ісуса Христа струмують сьогодні віру в єдиного Бога [71]. В умовах формування державної нації фольклорна традиція завжди накладається на етнорегіональну і релігійну, породжуючи неповторну за структурою цивілізацію. Якщо ж так трапилося в Україні, Ірландії, Болгарії, Сербії, Хорватії, Візантії, Вірменії, країнах Латинської Америки, народна традиція примусом переривається, то зникає не тільки спосіб життєдіяльності, зникає держава, зникає культура, [72] іде в небуття самий етнос. І навіть коли відтворюється дух нації, історичне провалля дає про себе знати. Люди розумом шанують викопані археологами речі старого вжитку, збережені рукописи, породжені в часі артефакти, але ті

не викликають благородного трепету, як святині, як первообрази, перворечі, первоначала народу, нації, держави. Вивірюється з пам'яті і саме Божество, бо Його знаками стають предмети, витворені людьми не за Його волею, а за підказкою місцевих ватажків.

Интерес учених до пам'яток давнього минулого нерідко окреслювався лиш функцією надгробка. Так, одним із прообразів *stavros' a*, своєрідним «стовпом безсмертя», з одного боку, і «наржним каменем християнської герменевтики» — з іншого, виявився знаменитий пам'ятник гарпій, знайдений 1838 р. Ч. Феллоусом у лікійському місті Ксанф. За формами кам'яний надгробок нагадує не менш знамениті кам'яні стовпчики Ніневії, Персії, Асирії, Лікії, але в колосальних розмірах. Н. Кондаков убачає в пам'ятнику гарпій пряме перенесення сакральних форм храмового начиння на комеморативну споруду. До того є «тіло» пам'ятника випростовується не з лікійського збірного дерев'яного дому, а із семітських, вертикально спрямованих стовпів з личинами і кам'яних споруд. Будова дохристиянського надгробка виявилася настільки божеською, що майже симетрично була перенесена на ґрунт, спочатку західноєвропейського, а з часом українського релігійного пам'ятникарства. Сприяли цьому й форми католицьких надгробків XVII–XVIII століть, запозичені з античних територій у X–XIV ст. давньогерманськими племенами і завезені на початку XIX ст. німецькими колоністами на терени Українського Причорномор'я.

Завдячуючи кам'яним стовпчикам із країн стародавнього сходу і, натурально, пам'ятнику гарпій, в церковному кам'яному зодчестві і лапідарному мистецтві Півдня України з'являються монолітні й муровані меморії, на кшталт античного, у вигляді чотиригранних, складнопрофільних стовпів, чотирискатні дашки яких увінчують, в одних випадках, чотириконечні кам'яні, в інших — залізні хрести. Як і лікійський надгробок, українські намогильні хрести, вірніше, їх постаменти прикрашалися різьбленими епітафіями, сакральними орнаментами, зображеннями теоморфних істот, ізоморфними символами. Передовсім самі гарпії сприймаються як грішні ангели, що переміщують людські душі, підтверджуючи тим самим можливість переходу із одного стану в інший. На площинах пам'ятника, як і на площинах постаментів українських кам'яних надгробків, бачимо скіпетри, шоломи, посохи, символічні плоди граната, а також зображення бородатих і безбородих чоловіків, хлопчика, жінок, півня, ведмедя, голубиці, яйця, квітки тощо [73].

Кам'яне хресторобство виявилось одним з важливих чинників становлення, збереження й розвитку української духовності. Сьогодні практично неможливо відтворити праукраїнське оральне мовлення, інтонації солоспівів, теургічну орнаментику, ритуальні форми кінесики, молитовну кінеміку, технології виймання кам'яної брили з моноліту, витісування хреста, його тран-

спортування хрестовозами [74] до місць функціонування, народні релігійні містерії, пов'язані із встановленням *stavros'a*. Однак ми можемо, завдяки генетичній пам'яті, існуючим монументам, не тільки відтворити той чи інший тип хреста, але й органічно ввести його в сучасну обрядову практику. Нині старі хрести сприймаються як *protoplast'u* української спільноти, як реальне підґрунтя духовної культури нації [75]. У поховально-поминальному ритуалі, наприклад, існує постійна потреба «трохи затриматись» у часі, не спішити, не перевищити швидкість прогресу, не відірватись од традиції, в якій і через яку реалізується колективна пам'ять. Смысл ритуалу поховання й поминання — обмін думками членів громади з приводу події, смерті, пригадування життя не тільки упокоєного, але й свого, повернення до визначальних смислів буття.

Традиція — не гальмо, не канон; вона дає простір для творчості кожного. Тому й немає абсолютних збігів у композиціях, оздобах, функціях; хрести кам'яні не копіюються, а варіюються. Народна мистецька традиція визначає наперед саморозвиток того чи іншого ремесла, релігійної громади, передбачає поведінку кожного з її членів, переносячи майбутнє в сьогодні. Кам'яні хрести сприймаються як закладки у книзі буття українців, як знаки колективної пам'яті. Хрестороби передають власний досвід молодим майстрам не за техніко-технологічними параметрами видобування каменю, витісування з моноліту хреста, його оздоблення, а за принципами філософії ставротворення, коли смысл стоячого хреста поєднується зі смыслом життя вірянина.

1. Св. Аврелій Августин. Сповідь Пер. з латини Ю. Мушака — К., 1996. — С. 259.
2. Там само. — С. 43.
3. Там само. — С. 180–181.
4. За лінгвістичною теорією міфології, міфи, в тому числі християнські, виникли нібито внаслідок «хвороби мови» (М. Мюллер). Колись національні мови були такими лексично бідними, що для позначення одних і тих самих явищ, найменування речей використовувались одні й ті самі слова; нерідко першопочаткове значення слова забувалось і люди починали вбачати в окремих словах особливих істот, персоніфікуючи ті чи інші явища. Аби досягти порозуміння, треба реформувати мову за тією чи іншою логічною нормою, тобто вернутися до вживання природної розмовної мови. Деякі вчені вважають, що причиною християнської недуги метафізичних проблем, що призвели до розколу колись єдиної церкви, а пізніше — до поділу на конфесії й деномінації, став дезорієнтуючий вплив забрудненої мови та мислення.
5. Можна припустити, що розкол уселенської церкви був спричинений різними світоглядами древніх греків і римлян. Відомо, що елліни й латиняни мали одних і тих самих богів, спільні уявлення про них. Разом з тим римські боги були холодні й сухі і не були виплодом дотепної фантазії, як у греків. Олімпійські боги так і не стали римськи-

ми, хоч і переселилися на Апенніни. Якщо давньогрецькі вірування були вийняті зі світу душі і багато в чому нагадували давньоєгипетські, то римські зобов'язання, як зазначає Гегель, являють собою прозаїчну релігію обмеженості, доцільності, корисності. Якщо у грецькій релігії все було прозорим, ясним, очевидним, то в римській — чимось таємним, прихованим, латентним. А кожне поселення римлян, окрім власної назви, завжди мало ще й таємну, відому тільки ієрофантам (*Гегель Г. В. Ф. Лекції по естетике: В 4 т. — М., 1973. — Т. 4. — С. 368–374*).

6. Тут треба зазначити, що для українців Х ст. була зрозумілою відмінність між язичеством і християнством, але догматичні смисли грецької і римської церков, для східних слов'ян тієї самої доби залишалися за сімома печатками. 959 року, прийнявши хрещення в Царгороді, велика княгиня Ольга, зайшовши у сварку з візантійським монархом, просила германського імператора з числа католиків надіслати до Києва священників. Але обставини змінились, і в Україну, в рік її хрещення, папа римський посилає 1007 р. до Корсуна не тільки католицьких місіонерів, але й мощі святих. Навіть остаточне роз'єднання (1054) церков мало позначилося на взаєминах руських князів з Римом і Константинополем.

7. Орест Субтельний, порівнюючи литовське гноблення українців із золотоординським, пише: «Передусім, для українців, особливо наддніпрянців, литовське панування було прийнятнішим, ніж жорстоке іго Золотої Орди. По-друге, литовці дозволяли місцевій українській знаті обіймати найвищі адміністративні посади. Нарешті, на відміну від монголо-татар, на литовців не дивилися як на цілковитих чужинців» (*Субтельний Ор. Україна: Історія / Пер. з англ. Ю. І. Шевчука; В ст. ст. С. В. Кульчицького. — К., 1991. — С. 72*).

8. Якщо за царювання останнього з Рюриковичів Федора Івановича, а потім Бориса Годунова католикам заборонялося будувати церкви, виголошувати проповіді свого віровчення, то при першому й другому самозванцях у серці Росії — Кремлі відкрито пропагують латинське вчення; для цариці влаштовують католицьку церкву всередині кремлівського палацу. 1605–1606 рр. входять в історію православ'я як найганебніший для національної і релігійної свідомості відрізок часу. Антипатію до єзуїтів підсилили вибори в царі польського королевича Владислава; за увяленнями православного люду, ними міг правити тільки православний за вірою чоловік, але не католик.

9. Серед інших причин розколу Каждан називає: аристократичність, незалежність і корпоративність Заходу; універсалізацію релігійного життя католицької церкви; моралізаторство католицького богослов'я, на відміну від візантійського, коли головними аргументами визнаються онтологічні, а саме: природа Св. Тройці і природа Христа; розходження двох церков у питанні про співвідношення осіб Тройці, а точніше питання про «філіокве», вирішення якого, згідно з додатком до сформованого в IV ст. християнського символу віри, давало право західним богословам стверджувати, що Святий Дух сходить не тільки від Бога Отця, але й від Сина; східна церква категорично відкидала «філіокве» (*Каждан А. П. Византийская культура (X–XII вв.). — М., 1968. — С. 149–150*).

10. Християнство: Енцикл. / Редкол.: С. С. Аверинцев (гл. ред.) и др.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 2. — С. 627–628.

11. Літопис руський: За Іпатським списком / Пер. Леонід Махновець. — К., 1990. — С. 61.

12. Органічним елементом архітектурного об'єкта є скульптурний декор. В Україні зміст скульптури, як пише В. Овсійчук, поповнювався за рахунок тематичної різьби у вигляді багатофігурних сцен на вітварах, фасадах храмів каплиць, портретів реальних людей на надгробках, пластичного вирішення фасадів житлових будинків тощо. З порталів храмів, прорізів вікон, парадних кімнат палаців, житлових будинків Львова на кам'яні хрести переносилися мотиви витких і квітучих рослин, вигинів аканта, вінців з лаврових листків, грона плодів, а також вазони квітів, нитки перлів, плетінки, розети й пальмети, картуші (*Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї. — К., 1985. — С. 76).

13. *Романов Г. А.* Крест резной: Московский Сретенский монастырь. — М., 1992. — С. 7–8.

14. Там само. — С. 11.

15. Хвилю творчого збудження в християнській культурі Речі Посполитої в середині XVI ст. принесла Реформація. Проте ідеї протестантизму швидко були поглинуті єзуїтами — ударною силою Контрреформації в Польщі; колишня релігійна терпимість стала поступатися місцем фанатичному католицизму. Перемігши протестантів, єзуїти зосередили свою увагу на схизматах, тобто на православних. Єзуїтські колегії були створені у Львові, Кам'янці, Барі, Луцьку, Вінниці, Києві. Полонізувалася, перш за все, українська знать. Разом з тим польська влада не заважала поширенню православ'я, української мови, традиційних обрядів і звичаїв, фольклорних форм мистецтва серед нижчих верств населення; останні виглядали в очах польських релігійних фанатів, як бидло (*Степовик Д. В.* Історія української ікони X–XX століть. — К., 1996. — С. 88–90).

16. Польське народне малярство, скульптура, графіка, під впливом європейського мистецтва «великих стилів», стали підґрунтям національного відгалуження художнього примітиву. Останній, в умовах культурницької експансії Російської Імперії, виявився самоцінним для Польщі. Кам'яні хрести, католицька скульптура, загорнувшись у дещо примітивізовану форму, зберегли вразливу духовність поляків, транслюючи її в матеріалізованих формах через віки нащадкам старопольських каменярів.

17. Основою композиції сакрального витвору Ствоша послужив сюжет із середньовічного збірника «Життя Христа і Марії», а Шумаєв задовольнився епізодом розпинання Богочоловіка. Водночас обидва вмільця користувалися канонічними правилами ієрархічної перспективи, коли головні персонажі, незалежно від їх місця у просторі композиції, виявлялися крупнішими, ніж епізодичні. «Біблія в картинках» Ствоша сприймається як емоційно-документальний репортаж про життя, побут і звичаї середньовічного Кракова. «Німецький майстер, — пише В. Савицька, — з великою повагою

передав прикметні риси тодішньої польської культури, в якій особливо інтенсивно перетиналися традиції Заходу, Сходу, Півдня» (*Савицкая В.* Вит Ствош. — М., 1977. — С. 14).

18. Падіння Римської імперії у V ст., феодалізація Італії визначили умови, в яких розвивалося мистецтво всієї Європи. Визнання за християнством рівних прав з язичеством, а незабаром і оголошення його державною релігією, сприяло становленню церковного мистецтва; виникла потреба в храмах, оздобах декоративному мистецтві, в комеморативних спорудах. У християнських стовпах IV ст., на саркофагах і мозаїках повторюються орнаментальні та природні мотиви язичницької скульптури. Художня мова тривалий час залишалась «античною». Одночасно, під впливом східнохристиянських зразків, на півострові починає формуватись догматична іконографія у формі оповідних циклів. Східні традиції просякаються до латинян із Сирії, Ефіопії, підкреслюючи тісні контакти Італії з Візантією; формується доволі примітивний, повний містичної експресії, стиль. Мистецтво Південної Італії XI–XIII ст. становить сплав романських, арабських і візантійських елементів (*Искусство стран и народов мира.* — М., 1965. — Т. 2. — С. 211–218).

19. *Хёрман К.* Средневековые памятники Боснии и Герцеговины // Труды XI Археологического съезда в Киеве в 1899 г. — М., 1902. — Т. 2. — С. 165–172; илл.

20. Значного розквіту в середні віки досягає розфарбована й позолочена дерев'яна скульптура Угорщини. Її образи вкрай натуралізовані, однак цікаві мистецькою щирістю. До наших днів дійшли: «Слатвінська мадонна» (XIV ст.), «Пустельник», «Страсті Христові» (XV ст.). Див.: *Lengyel G.* Keresztszemes Kezimunkak. — Budapest, 1981. — S. 393–395; *Domanovszky G.* A magyar nép diszito M vezete. — Budapest, 1981. — il: 64–98).

21. *Сперанский М. М.* Придорожные кресты в Чехии и Моравии и византийское влияние на Западе // Археологические известия и заметки, издаваемые Императорским Московским Археологическим обществом. — 1895. — № 12. — С. 401–402.

22. *Bednarik R.* Cintoriny na Slovensku. — Bratislava, 1972.

23. Одна з етнографічних груп українців у Польщі та Словаччині. Лемки займають землі середньогірських та низькогірських Карпат. Греко-католики та православні християни з їх числа дотримуються східного церковного обряду. Віддають перевагу семи і восьмиконечним намогильним та придорожнім кам'яним хрестам-розп'яттям, а не чотиріконечному латинському.

24. *Малина В. В.* Народное искусство болгар Южной Украины: На материалах Одесской и Николаевской областей // Единение народов — единение культур. — К., 1987. — С. 128.

25. *Искусство стран и народов мира.* — Т. 5. — С. 57.

26. Литовское народное искусство: Архитектура малых форм: Альбом / Сост. К. Шяшьяльгис. — Вильнюс, 1990. — Кн. 2. — С. 16.

27. Там само. — С. 20.

28. Искусство стран и народов мира. — Т. 2. — С. 125.

29. Рельєфно-графічні плетениці ранніх кельтських хрестів мають аналогії в інших галузях художньої творчості, включаючи стародавні рукописи. Ритуальний посуд, ювелірні вироби декорувалися у різних техніках зооморфними плетеницями, в яких ремінні вузли зливалися з видовженими тулубами фантастичних створінь, симетрично слетених між собою. Ірландські мініатюристи, як і давньоруські, відтворюючи власну історію, користувалися письмовою мовою, фольклорними образами, ієрогліфікою, взорами, запозиченими з манускриптів Сходу. Тісні зв'язки ірландських клойстерів (*cloisters*) з релігійними установами Великої Британії, Люксембургу, Швейцарії проникали в ірландські скрипторії (*scriptorius*), скоріше, з англійських абатств.

30. Усі чотири статті подані під загальним заголовком «*Wegekrenz und Wegebild*». Ми не знайшли іншого відповідника словосполученню «*Wegebild*» в українській мові, ніж «образ». І хоч автор прямо не вказує, що «вегебілди» належать лютеранам, а «вегекройци» — католикам, можна припустити саме такий розпис. Схожі за формами і функціями кам'яні молитовні та спокутні стовпи, кам'яні стели належать у Швейцарії та Франції кальвіністам-реформатам, в Англії — англіканам, Шотландії — пресвітеріанам та англіканам, у Боснії та Герцеговині — сербським богомилам. У Німеччині розбіжності в богословських доктринах, церковних обрядах та поховальному ритуалі католиків та лютеран толерувалися завдяки глибоким етнокультурним традиціям німців.

31. З другої половини XVI ст. в архітектурі, образотворчому й декоративно-прикладному мистецтві Німеччини посилюється вплив маньєризму; на хрестах з'являються пластичні оздобы в образах: «сувій», «картуш», «хрящ». Бароко просякається в культуру німців-католиків через Австрію, частково через Чехію й Моравію, де його позиції тривалий час не порушувалися. Кам'яне хресторобство збереглося у сучасній Німеччині переважно в її південних регіонах тільки серед католиків і старокатоликів.

32. Веселовский Н. И. Современное состояние вопроса о «каменных бабах», или «бал-бах» // Записки Императорского Одесского общества истории и древностей. — Одесса, 1915. — Т. XXVII. — С. 412–421.

33. Там само. — С. 412.

34. Питання про кам'яні баби цілком випадково вирішилося на користь турок, тому що ті завжди ставили свої юрти на схід. Хазяїн сідав біля задньої стіни, щоб дивитись уперед; у турків «уперед» означає «на схід». У монголів переносне житло з жердин ставилося завжди на південь, куди було повернуте й обличчя хазяїна; у них «уперед» означає «на південь». 1899 р. в Монголії, поблизу р. Орхон, на руїнах міста Хара Балгасуна, де в давнину жили турки, були знайдені кам'яні плити, покриті загадковими написами і кам'яні статуї у подоби «українських баб». Написи виявилися давньотюркськими (VIII ст. по Р. Хр.) і були зроблені на честь упокоєних [Веселовский. Знач. праця.-С. 426]. Витвори своїх предків сучасні турки називають балбалами; були атрибутами давньотурецького поховального ритуалу. За китайськими відомостями, що були

підтвержені архонськими пам'ятками, похорон у турків здійснювався з урочистостями: «У приміщенні, що будувалося при могилі, ставили намальований лик покійника та опис боїв, у яких він брав участь; якщо воїн убив одного ворога, ставили один камінь, якщо багато, то зводили стільки, скільки ворогів було позбавлено ним життя. Очолити такі камені мав «балбал» — антропоморфне втілення колишнього головного супротивника турка-переможця. Інші переможені вороги мали вигляд звичайних каменів. Усі балбали дивилися на схід. Зараз ці статуї не називають балбалами навіть самі турки; нині існують інші терміни: «киз-таш-дівича камінь»; «куртаяк-таш-стариця камінь»; «кишн-таш-чоловік камінь». Отже кам'яні баби належать турецькому народу в період шаманських вірувань. Балбал зображав ніби головного ворога, який загинув від руки героя, якого потім поховали з відповідною обрядовістю і встановленням намогильних каменів.

35. *Спицын А.* Заметки о каменных крестах, преимущественно новгородских // Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского Русского археологического общества. — СПб, 1903. — Т. 5. — С. 203–234; 77 илл.

36. *Шляткин И. А.* Древние русские кресты. Кресты новгородские до XV в. неподвижные и нецерковной службы // Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского Русского археологического общества. — СПб, 1907. — Т. 7. — Вып. 2. — С. 48–84.

37. Помітний вплив на морфологію й образну стилістику християнського пам'ятникарства в Україні справляли рукописні книги з неперевершеними ілюстраціями євангелічних подій. Зокрема монографія Я. Запаса містить художній аналіз і перелік найвизначніших давньоукраїнських манускриптів, що знаходяться в книгозбірнях світу. Українські хрестороби були знайомі з поховальними портретами, польсько-українськими епітафіями, родовими гербами; на них небіжчик зображався стоячим біля Ісусового Розп'яття. Скорботні зображення, зазвичай, вміщувалися на торцях домовин, повторюючи їх розміри й формат, а з XVIII ст., наслідуючи стилістику рококо, контури портрета стають круглястими. Поховальний портрет, на думку П. Білецького, справив помітну дію, з одного боку, на український іконопис, нічого не запозичивши від нього, з іншого — на ктиторський портрет (*Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. — Л., 1981. — С. 146). Прижиттєві й посмертні зображення гетьманів, козацьких старшин, більше ніж декорації польських костелів, стають обов'язковими елементами спочатку стінописів храму, а з початку XVIII ст. і станкових тематичних картин. Реалістично трактоване обличчя фундатора місцевої церкви і релігійної громади поєднувалося зі світськими елементами костюма, відповідною атрибутикою та іконописною технікою католицько трактованого розп'яття (Там само. — С. 74–75). Бідні українці в намаганні наслідувати традиції заможних людей, замовляли самокам ікони з портретами на спомин про померлих близьких. Виколисаний переважно на силюграфіях лубочного типу, розписах дерев'яних церков, дереворізах україн-

ський мистецький примітив та «міщанське бароко» поєдналися між собою в західно-українській традиції, сформувавши своєрідну гілку європейського сакрального мистецтва (Там само. — С. 169).

38. *Бонковська С. М.* Модерн в українській сакральній металопластиці // Народознавчі Зошити. — 1999. — № 2. — С. 186–187.

39. *Широцький К. В.* Надгробні хрести на Україні // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1908. — Т. 82. — Кн. 2. — С. 24.

40. Литовское народное искусство...; *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры. — М., 1983; *Ополовников А. В.* Русское деревянное зодчество. — М., 1986; *Рождественская С. Б.* Русская народная художественная традиция в современном обществе. — М., 1981; *Щербаківський В. М.* Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці. — К., 1995.

41. І. О. Шляпкін вказує на опосередковані зв'язки, між давнім варіантом російського намогильного пам'ятника типу «голбец» і шестиконечним візантійським хрестом. Синхронно функціонуючи в поховальних обрядах, маючи різну будову, ці два символічні утворення еволюціонували нібито у «руський» різновид православного кам'яного хреста (*Шляпкин И. А.* Древние русские кресты... — С. 54, 84).

42. *Ополовников А. В.* Русское деревянное зодчество. — С. 219.

43. Угорські дерев'яні надгробки «ф'яфт» (*feifai*) мають чотири грані, дві з яких оздоблюються різьбленими магічними знаками, релігійними символами, священними текстами. Конструкційно складаються з трьох ярусів: долішнього — постаменту; середнього — тулуба; горішнього — чотириличинного хреста. Увінчує таку композицію найчастіше чотиригранна піраміда. Інколи майстри встановлюють на маківку ф'яфта точену фігуру в подібні нерозквітлого лотоса. Лапчасті рівноконечні хрести, пласко вирізьблені на чотирьох гранях горішнього ярусу надгробка, дуже вдало ритмізують композицію у горизонтально-вертикальних вимірах.

44. *Станкевич М. Є.* Українське художнє дерево XVI–XX ст. — Львів, 2002. — С. 238–239.

45. *Колцуняк Г.* Народні хрести в Коломийщині. — Львів, 1920.

46. *Моздир М.* Українська народна меморіальна скульптура. — К., 1996. — С. 9.

47. Кам'яні, дерев'яні й залізні намогильні хрести відрізняються закладеними в них алгоритмами. До прикладу, процесійні дерев'яні хрести XVIII ст. з Гуцульщини нагадують, з одного боку, литовські, з іншого — надбання, а такі самі хрести кінця XVIII ст. з Волині — залізні намогильні хрести кінця XIX — початку XX ст., виконані в техніці рельєфного художнього литва. Варто зазначити, що залізні намогильні хрести помітно відрізняються від кованих надбаних на сільських православних, римокатолицьких і греко-католицьких церквах в Україні. Хрести на куполах здаються більш розкуйовдженими, з менш упорядкованими формами; їх строгі силуети губляться в орнаментально-закучерявлених фігурах.

48. «Будова залізних нацерковних хрестів полягає, за Г. Колцуняком, «на сковуванні квадратних прутів, дроту та вирізків бляхи з пуклями в перехресті та на кінцях рамен» (Колцуняк Г. Народні хрести в Коломиїщині. — С. 4–5).

49. До нас дійшли від німецьких колоністів, римокатоликів за вірою, з поселення Карлсруе (с. Степове, Миколаївська обл.) залізні ковані хрести початку XIX ст., а також фрагменти кам'яних орнаментованих постаментів — підставок для хрестів. Деякі з них мають шість кінців, як підтвердження впливу традиції православного хресторобства. Поперечки насажені на заклепки, горішній кінець причепурений просіченими «негативними» фігурами, горизонтальний брус — «ластівчиними хвостами». Нижнє перехрестя нагадує гострий з обох боків спис; при цьому верхнє ребро схиленої та нижнє піднятої частини скошеної підніжки декоровані півкільцями, витвореними з тонких, відсічених від штаби, стрічок заліза. Цей хрест з характерними для народного мистецтва прийомами обробки металу виготовив, скоріше, місцевий коваль.

50. Більшість чавунних намогильних хрестів виходить з виливаних форм церковних мідних і срібних натільних, наперсних і ручних, що помітно відрізняються від інших високим технічним та мистецьким рівнем виконання. Слюсарі-хрестороби, маючи під руками численні взірці, збільшують їх до модуля намогильних під пильним мистецьким і технологічним наглядом учених спеціалістів. У свою чергу народні майстри переводять вишукані металеві хрести, після їх появи на кладовищах, у кам'яні. І хоч останні виходили грубими, «неотесаними», їх привабливість не зменшувалась.

51. Безумовно глибокі традиції українського ливарництва, сформовані на землях Галицько-Волинського князівства після татарської навали, мали давньоруські корені. Однак значну роль у розвитку художнього ливарництва України відігравали й іноземні майстри, зокрема німці й поляки. Творче поєднання традицій східноруських князівств із західноруськими, польсько-німецькими виявилися плідними, явивши світу неповторні знаряддя, прикраси, культові предмети, дзвони, люстри, свічники, рукомийники, ювеліріку. XVI — початок XVII ст. вважаються часом розквіту монументального відливництва. Як пише Павло Жолтовський, «волинське ливарництво цього періоду стало органічною частиною культурного комплексу, що склався тут під час розгортання народно-визвольної боротьби проти національного поневолення, яка дала могутній поштовх розвитку тогочасної української культури» (Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні XIV–XVIII ст. — К., 1983. — С. 34).

52. Чавунні хрести з розп'яттям майже не відрізняються від інших намогильних хрестів порубіжжя XIX–XX століть, хіба що за просторовою ієрархією деяких зображень. Скажімо, монограма «ІНЦІ» (INRI) вміщується на середохресті без зображення Ісуса, а на розп'яттях — над головою Спасителя. Правда й тут не обходилося без випадковостей; частина чавунних хрестів первісно не призначалася під розп'яття. Тому на деяких виробках, аби не закривати Богові ініціали, і без того провисле тіло Христа вміщувалося значно нижче поретину брусів.

53. Не можна ототожнювати лінійно-геометричні хрестикові композиції доби неоліту з релігійними пам'ятками середньовіччя й пізніших епох, вважає Р. Захарчук-Чугай. «Але ж саме хрестиковий орнамент текстильного мистецтва особливо вишивки, читаємо в одній з її численних статей, найпомітніше проніс через віки аналогічність з орнаментом попередніх епох. Через тисячоліття тягнуться орнаментальні схеми, в яких домінуючу роль відіграє хрест» (*Захарчук-Чугай Р.* Хрест як символ віри в народних тканинах та вишивках // Українська хрестологія: Спец. вип. Народнознавчих Зошитів Інституту народознавства НАН України. — Львів, 1997. — С. 87). Про численні нехристиянські хрести, що складали композиції згард, рясен, колтів, діадем, пише і Б. Рибаків. В енеоліті, на розписній кераміці трипільської культури, хрестоподібні знаки поєднувалися, в одному випадку, із сонячним колесом; у другому — зі знаком землі-поля -ромбом. Останній ділився косим хрестом на чотири частини, а крапки — зерна всередині кожної розташовувалися хрестоподібно. «Хрестоподібна, чотиричленна композиція з часом перетворилась у стійкий орнаментальний вузол. Знак Ісуса Христа не був причиною виникнення й побутування хрестоподібного орнаменту в народному мистецтві східнослов'янських народів, тому що його витоки знаходяться в глибинах архаїки» (*Рибаків Б. А.* Язычество Древней Руси. — М., 1988. — С. 552).

54. *Selivachov M.* Folk Designs of Ukraine. — Kyiv; New York, 1995. — P. 52.

55. Вчений розглядає мистецтво як форму проникнення до глибин світового порядку, як народження гармонії, що вивщується над хаосом наявного буття. Він виступає прихильником творення нової дійсності засобами мистецтва; художник має не відтворювати світ і не вивщуватися над ним, але творити деяку суверенну гармонію. Завдання мистця полягає не в тому, щоби виражати зміст своєї епохи, але, скоріше, в тому, щоби давати епосі зміст (История европейского искусствознания: Вторая половина XIX — начало XX века.: В 2 кн. — М., 1969. — Кн. 1. — С. 47).

56. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура / Пер. с англ. — М., 1989. — С. 10.

57. За визначенням Д. Ліхачова, бароко, стосовно східних слов'ян, «взяло на себе функції ренесансу» (*Лихачёв Д. С.* Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. — 1962. — № 3. — С. 45). В. Овсійчук пов'язує тематичне оновлення іконостасів, зокрема у Львові з перевиданням книги І. Галятовського «Ключ розуміння» (Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. — К., 1991. — С. 8). Активне схвалення в Україні знаходять західноєвропейські зразки бароко; їх використовують як навчальні посібники в художній школі Києво-Печерської лаври.

58. Серед львівської пізньобарокової пластики маємо численні приклади прямих аналогій із скульптурними творами східної Словаччини і Чехії. Досить порівняти статую Іоанна Хрестителя роботи Матвія Полойовського з домініканського костьолу в Львові з аналогічною фігурою роботи Франца Плятцера з костьолу св. Міклоша в Празі (1761 р.) чи цілу серію фігур св. Юра. Очевидно зразками для цих творів служили бозетто, дуже тоді поширені. Багато таких моделей привозили з-за кордону, а виконували їх видатні

майстри, як ескізи для великих творів у різних техніках і матеріалах -воску, глині, теракоті, бронзі, дереві. Д. Кривач висловлює припущення, що такі самі шкіци-бозетто виготовляли для своїх робіт і львівські скульптори.

59. Никодиму Кондакову належать слова: «...науково поставлене мистецтвознавство демонструє нам, що будь-яке мистецтво починає власне функціонування із запозичення, а точніше кажучи, із взаємодії з вищою культурою» (*Кондаков Н. П.* О научных задачах истории древнерусского искусства. — СПб, 1899. — С. 6. — Цит. за: *Вагнер Г. К.* Скульптура Древней Руси: XII век. Владимир, Боголюбово. — М., 1969. — С. 14).

60. *Боньковська С. М.* До генезису гуцульських нагрудних хрестів; Синкретичні мотиви на гуцульських нагрудних хрестах // Українська хрестологія: Спец. вип. Народознавчих зошитів Інституту народознавства НАН України. — Львів, 1997. — С. 31, 38.

61. *Срезневский И. И.* Словарь древнерусского языка: В 3 т. / Репринт. — М., 1989. — Т. 1. — Ч. 2. — С. 1322.

62. Один з найавторитетніших археологів Росії порубіжжя XIX–XX століть Олександр Спіцин на конкретних прикладах переконує нас у генетичній сув'язі «*graffiti*» зі стін давньоруських церков XII–XIII ст. з пам'ятними, поклонними, придорожними, цвинтарними, церковними, натільними хрестами. Це дає підставу стверджувати, що українське народне хресторобство формувалося, з одного боку, в лоні візантійської канонічної ставрографії, з іншого — під потужним впливом народної архітектонічної творчості (*Спицын А.* Заметки о каменных крестах... — С. 205).

63. Ця версія про «погашення» (перекриття) «старовіцьких» знаків християнськими надто приваблива, щоб виглядати достовірною. Йдеться, скоріше, про нові комбінації вже існуючих тамгових знаків і старозавітних хрестографем, котрі не мають нічого спільного з церквою Ісуса Христа. Про це свідчить і вільна тамгова практика народів Європи, коли одні й ті самі зображення, в тому числі й хрестоподібні, мають різні смисли навіть у сусідніх племен.

64. Посилаючись на дослідження й висновки М. Макаренко щодо походження української пластичної (різьбленої) орнаментики, Василь Пуцко цитує відомого археолога: «орнаментация українських шиферних плит прийшла до нас не через Херсонес, а через Болгарію з культурного греко-італійського світу, занесена сюди, як і решта художньо-декоративних ідей, з іншого культурного осередку — малоазійського» (*Пуцко В.* Орнаментальна композиція в давньокиївському кам'яному різьбленні // Родовід. — 2002. — № 1/2. — С. 49).

65. *Боньковська С. М.* До генезису... — С. 32–33/

66. Таку робітню у Львові очолював майже чверть століття видатний польський Майстер Пінзель. Він з'явився при дворі «канівського старости» Миколи Потоцького всередині XVIII ст. Джерела його творчості деякі вчені виводять з Чехії, Моравії, Австрії, Німеччини. Пінзель створює в камені монументальні образи Христа, Богородиці, апостолів, пророків, святих для костьолів, кляшторів, ратуш. Для олтарних ансамблів,

іконостасів, амвонів використовує липу. Залишив після себе чимало учнів і послідовників. Львівська різьбярська школа перетворюється в найпотужніше джерело новотворів у християнському пластичному мистецтві України, рушійною силою у формуванні традиції українського народного пам'ятникарства (Крвавич Д. П. Львівська барокова скульптура. — С. 96–99).

67. *Свенціцка В. І.* Українська гравюра XVII ст. // Народна творчість та етнографія. — 1970. — № 4. — С. 37–38.

68. Колти з грифонами відомі зі скарбів у Києві, Чернігові. Див у багатьох народів був покровителем рослин. У міфологічних комплексах відомі одноголові грифони, облутані зигзагами дощу, а крила — знаками засіяного поля; на його лапах — насіння, а саме чудисько облплене гілками рослин, що проростають з насіння, яке знаходиться біля лап фантастичного створіння (*Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. — С. 624). На півночі Європи, за оцінкою Б. Рибаківа, не було ніякої підоснови цього греко-східного образу. Разом з тим образ семаргла-сенмурва потрапив на терени Древньої Русі під час контактів Київської Русі-України з Персією; недарма ім'я цієї крилатої собаки швидко зникає з мовного обігу східних слов'ян, бо корені міфічного грифона-Дива знаходяться на півтори тисячі років глибше, ніж корені перекатуна Семаргла. Тим не менше між ними існує пластично-сміслова сув'яз і це підтверджує вчений: «У символіці прикладного мистецтва Київської Русі є і грифони, і семаргли, хоч вони розділені географічно; у Києві і Чернігові побутують грифони, на лівобережжі — семаргли». Грифон-Див важливіший за Семаргла, бо пов'язаний з небесною стихією; це підкреслюється центральним місцем грифона в композиції ритуального турячого рога з Чорної могили, орлиною головою і пташиними кігтями його передніх лап (Там само. — С. 319).

69. Імплицитними образами грецького хреста О. Кошовий вважає зображення на керамічних плитках стародавнього Галича антропоморфних, орнітоморфних і зооморфних крилатих істот з розквітлим й переплетеними між собою ногами, крильми, хвостами; препаровані за пластикою, змінені за функціями давньоіранські «собаки Зевса», інші втілення перського божества, за логічним припущенням і творчою фантазією дослідника, є «образами рівнораменного хреста, бо скомпоновані у квадрат» (*Кошовий О.* Керамічні плитки стародавнього Галича: імплицитний хрест // Українська хрестологія... — С. 102). Автор переконаний, що квадратна керамічна плитка, знайдена в Україні, має «генетичні зв'язки з поки ще невідомими пам'ятками візантійської пластики» через те, що, фігура посередника між богом і людьми вміщена в медальйонне коло, оточене квадратом з кринами в кутах.

70. Безумовно хрести з плетеницями побутували в Древній Русі XI–XIII ст. Вони однак не вціліли, як не вціліли кам'яні хрести цієї доби взагалі на теренах України. Причина надто проста; християнські символи були знищені поганами, бо не відповідали татаро-монгольському світобаченню. Якщо кам'яні храми зберегли східну образну стилістику орнаментики, античний алегоризм, то кам'яні хрести, як символи ворожого духу, самі

були повалені. Вразлива до отруйних подихів чужої культури рукописна книга була надійно схована від очей завойовників, а тому продовжила вікувати. Жіночі прикраси, церковне начиння збереглися завдяки схороненню; зрештою їх явили нам археологи. Українські мініатюристи XVI–XVIII століття мали зразки для наслідування і не тільки національні; чимало євангелій, виконаних в інших традиціях, було завезено в Україну для переосмислення й тиражування.

71. Значний вплив на формування кам'яної епіграфіки, крім бажання відтворити на площинах кам'яного хреста фрагменти Святого Письма, зробили рукописні, художньо оформлені книги, написи на дзвонах; тут важливим стає поєднання народної орнаментики, заклинального напису, ізоморфного зображення. Написи на металевих відливах були кириличні й латинські, в тому числі й польські. Дзвони з кириличними написами у XVII ст. становили близько 30% з усіх відомих виробів на землях Галичини, частково Волині. Зустрічаються як і на рушниках, кам'яних хрестах, архаїчні написи, виконані ма-лописьменними майстрами.

72. О. П. Каждан, аналізуючи візантійську культуру, під терміном «культура» має на увазі всю сукупність творчої діяльності конкретної спільноти — від виробництва матеріальних благ до міфології і мистецьких ідеалів. Однак він не вкладає у вищезазначене поняття етичний зміст, тобто не протиставляє культуру цивілізації — синоніму творчого занепаду (*Каждан А. П. Византийская культура.* — С. 5).

73. *Кондаков Н. П. Памятник Гарпий из Малой Азии и символика греческого искусства. Опыт исторической характеристики.* — Одесса, 1873. — С. 59, 73.

74. Хрестовози, як велося, виїжджали із священним крамом восени, коли був зібраний і обмолочений хліб, а це означало, що у селянина з'являлися гроші. Саме в цю пору шлюбувалися молоді, а за народними повір'ями весілля мали передувати поминки, під час яких і зводилися хрести на могилах християн. Разом з хрестами на вози інколи клали на продаж і єврейські «мацейви» — надгробки для бідних євреїв, торгівля яких базувалася на зносінах з бідними українськими селянами. Г. Олександрович у своїх розвідках переповідає про одну із спроб місцевих хрестовозів поставити українські кам'яні хрести «на експорт» до Румунії; намагання це закінчилося невдачею для комерсантів, — їх просто не випустили в Європу митники (*Александрович Г. С. Каменотесы-кустари и ремесленники Подольской губернии.* — К., 1916. — С. 34).

75. Мирослав Попович поділяє українську культуру на сакральну й позасакральну. До першої відносить християнську, а до культури церкви — лише священні тексти. Теологія є базою сакральної культури, однак і вона «непомітно переходить у несакральну — філософію», тому що філософські тексти мають авторів і не регламентуються безпосередньо церковними установами (*Попович М. В. Нарис історії культури України.* — 2-е вид. випр. — К., 2001. — С. 87–89). Сакральну структуру маніфестує і християнський культ; останній включає церковні обряди, що супроводжують таїнства, інші чини приватної відправи, а також богослужіння часу. До заповітної літератури філософ зарахо-

вує виключно тексти проповідей, а саму Біблію — до книг позасакральних. Сакральну культуру в Україні формують: культова архітектура, комеморативні споруди, релігійний живопис, церковна музика як елемент християнської містерії (Там само. — С. 94–104). Складовими позасакральної культури є: рукописна і друквана книга, сюжети на релігійні теми, літописи, апокрифи, християнський фольклор, традиційне світобачення, обряди ініціацій, весільний і поховально-поминальний ритуал, народні теургічні ремесла і таке інше (Там само. — С. 108–110).