

## **ХУДОЖНЬО-ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ЛІТУРГІЙНОГО ШИТВА В АНСАМБЛІ ХРАМУ**

Літургійне шитво — це гаптування різноманітних предметів церковного вжитку. Храмове Богослужіння — сакральньо-літургійний та естетичний феномен, що сформувався упродовж століть. У ньому взаємодіють різні види мистецтва, засобами яких розкривається образна символіка літургії. Саме за допомогою витворів мистецтва — ікон, хрестів, опорядження внутрішнього інтер'єру, одягу священнослужителів, — а також священних обрядів та музичного мистецтва, розкриваються основи християнського віровчення, зримо відтворюються біблійні події, їхня образна символіка.

Під час літургії в церкві постає у певних символічних діях усе життя Спасителя. Зміст літургії, її християнська символіка зумовили й художньо-стилістичну, культову семантику пам'яток шитва та гаптування. До літургійних належать насамперед ті твори шитва, що безпосередньо беруть участь у богослужінні. Це покрови, воздухи для Святих Дарів, катапетасми, напрестольні покрови, різноманітний за призначенням і чином одяг священнослужителів. Вони виконують образно-символічну й культову функції і мають чітко визначене місце в літургії. Водночас у церкві почесне місце займають шиті ікони, підвісні пелени, покрови на мощі тощо, які безпосередньо не беруть участі в обряді богослужіння. Тому термін «літургійне шитво» використовують у значенні «церковне шитво», що включає більш широке коло пам'яток.

Монументально-декоративне оздоблення храму, його сюжетно-тематичне вирішення тісно пов'язані з конструктивною композицією хрестово-купольного храму. Основне завдання цієї художньої системи полягає в тому, щоб розкрити віруючому християнське уявлення про «божественне розуміння всесвіту»<sup>1</sup>. Невипадково у храмі все підпорядковано цій божественній сакральній ідеї. Отже, будівничі, іконописці, гаптарки та інші у своїх творах намагалися розкрити цю ідею.

Літургійне шитво, ікони, інші предмети літургійного вжитку розглядаються як символ архетипу, проникнення у світ надприродного через предмети реального світу.

Літургійне шитво (так само, як ікона) завжди мало символічний зміст, що пов'язував особистість із вищими, божественними началами буття через предмети реального світу. Декоративному оздобленню храмів, передовсім розписам, середньовічні богослови надавали великого значення, вважаючи, що їхнє завдання — зримо розкривати основні постулати християнського вчення. Афанасій Кальнофойський у «Тератургіумі» 1638 року писав: «Живописне зображення Христа — переважно для тих, котрі не вміють читати, тому й називають живописне мистецтво книгою неписьменних»<sup>2</sup>. Ікони були способом релігійної проповіді для неписьменних, про що зазначав свого часу Іоаникий Галятовський<sup>3</sup>. В іконописі і в літургійному гаптуванні упродовж століть суворо дотримувалися сталих іконографічних схем та принципів. Збереження основ іконографії, тобто «канону», образної мови іконопису було одним із наріжних каменів християнського вчення. Кожен предмет у храмі наділявся певною, лише йому притаманною сутністю, що була невід'ємною частиною загального змісту літургійного обряду. Ікона, гаптована плащаниця, воздух, напрестольне одіяння, катапетасма тощо мали в храмі чітко означене місце і виконували певну змістову роль у сюжетно-символічній структурі літургії. Численні гаптовані вироби як орнаментального, так і сюжетного шитва мали подвійну функцію. З одного боку, сюжети, їх вибір і тема-

тичне вирішення, композиційні схеми, форми і розміри залежали від їхнього місця в загальному літургійному дійстві. Саме це увиразнило їхнє зображальне, образотворче начало. З другого боку, гаптовані твори виконували декоративну функцію як коштовні прикраси в загальному святково-піднесеному інтер'єрі церкви. Вони перебували в тісному стилістичному зв'язку із загальною художньою спрямованістю внутрішнього оздоблення – з розписами, іконостасом, архітектурою храмового простору. Саме декоративні якості були мірою їхньої ансамблевості, а декоративні принципи, які наслідували іконописці, полягали в постійній орієнтації на предметно-просторове вирішення храму. Важливою особливістю втілення гаптованих речей було те, що митці враховували не так умови конкретних інтер'єрів церков, «як загальні типологічні і функціональні вимоги до речей»<sup>4</sup>.

Така подвійна – декоративна й образотворча – функція зумовлювала формально-образний лад плащаниць, фелонів, епитрахилей, покровців, воздихів та інших речей гаптування. Предметно-просторове середовище храму, що сформувалося і викристалізувалося упродовж століть християнським віровченням, формувало художні рішення щодо композиції, розмірів, сюжетів; художньо-декоративні можливості матеріалу і навіть техніки виконання. Так, плащаницю (вона посідала центральне місце під час святкової Великодньої літургії, виконуючи важливу символічну роль), яку оглядали зблизька, виготовляли надзвичайно ретельно. Покровці, якими накривали дискос під час Великого Входу, повинні були здалеку, але одразу доносити символічний зміст, через що їхній малюнок виконували підкреслено умовно. Твори шитва, маючи самостійну мистецьку цінність у художньому ансамблі храму, ставали цінностями духовними, лише будучи включеними до літургійної відправи. «Важливими особливостями предметного ансамблю є обумовленість функції кожного предмета і постійне відновлення в часі і просторі функціонально-декоративних зв'язків предметів і зображень»<sup>5</sup>. Саме ця рухливість і забезпечувала взаємопроникненість, взаємодоповнюваність предметів, їхніх художньо-образних систем. Саме це є одним із основних принципів ансамблевості інтер'єру храму. У просторово-предметному середовищі храму і часовому просторі літургії по-різному виявляється функція кожної культової речі, що набуває або самодостатнього, або другорядного значення. Так, у святкових церемоніях основна увага переноситься на хоругви, плащаниці; під час ритуалу Великого Входу посередині Херувимської пісні, коли Священні Дари проносять з північних воріт через Царські врата у вівтар і ставлять на престол, змістове навантаження лягає на воздухи, покровці, які вкривають дискос, потир. Отже, у чіткій послідовності в певний момент ритуалу кожний предмет уводиться в дію і стає змістовим та зоровим центром, виконуючи належну йому роль. Саме ця динамічність і зумовлює взаємопроникнення, взаємодоповнення предметів, їх художньо-образних систем. Означений зв'язок є одним із засадничих принципів ансамблевості храмового інтер'єру. Принциповим моментом є поєднання нерухомих, статичних зображень і творів, наповнених динамікою. Траєкторія рухомих предметів підпорядкована ритмічному й запланованому в просторі храму руху священнослужителів. Взаємодія сталих і динамічних предметів змінює їх символічний статус, щоразу по-новому виявляючи художньо-образний зміст твору. Адже храм розглядається як єдине ціле, як уособлення «світоохоплювальної ідеї», що протистоїть хаосу.

Проблема храму як єдиного цілого, де метафізична тріада – Істина, Добро, Краса – уособлює не різні начала або сторони буття, а єдине начало, знайшли своє висвітлення в роботах П. Флоренського. Він підкреслює, що ці три істини злиті воедино й осягаються тільки через віру, через церкву<sup>6</sup>, а значить, через культ, літургію. Саме культ, вважає П. Флоренський, «змістом своїм має виводити нас зі сфери зем-

ної і возносити у сферу небесну. Таїнство і є це сходження до неба, а отже, жертвність нашого творення Богу. Інакше кажучи, те, чого людина не в змозі досягнути ні розумом, ні моральним самовдосконаленням, досягається через культ»<sup>7</sup>. Культ, за П. Флоренським, є системою не лише обрядів або дій богослужбового характеру, а й певного сприйняття, що може зводитися до християнського світосприйняття, до віри в Христа. Але бути причетним до християнської релігії означає брати участь у культі<sup>8</sup>.

Для П. Флоренського людина – це насамперед істота літургійна, культова. Він доводить, що духовним ядром культу є Богослужіння. Це «цвіт церковного життя», «сердце церковного життя», адже в ньому, як у космічному фокусі, сконцентрувалося все божественне і все людське.

Основне призначення культу – перетворення природного, людського, випадкового на священне, гармонійне, ідеальне, тобто культ веде до катарсису. Отже, богослужіння переносить наші провини на «Чисту Людність, на Сина Людського, нас же індивідуально розвантажує, звільнює, зцілює». Богослужіння, вважає П. Флоренський, має як зовнішню, обрядову функцію, так і внутрішню, сакральну. Розглядаючи храм і культове дійство як цілісну систему, учений доводить, що носіями святості в церковному культі є не лише таїнства та священнослужителі, а й предмети культу – хрест, ікона, чаша, дискос, кадило, облачення. Вони одночасно є матеріальними речами і «внутрішнім розумінням», «духовними цінностями», «святинями». Вони антиномічні за своєю суттю – як поєднання тимчасового та вічного, цінності й даності. Вони є символами<sup>9</sup>.

Культове дійство, тобто богослужіння, Божественна літургія, організується за допомогою системи, яку П. Флоренський називає мистецтвом «Богоделання» – феургією<sup>10</sup> – і осмислює як вищий синтез різнорідних діяльностей. У цьому синтезі беруть участь архітектура, іконопис, декоративне та музично-поетичне мистецтво, хореографія. Неабияке значення мають також освітлення й пахощі, що створюють особливу атмосферу в храмі. Кожний вид церковного мистецтва створювали у відповідності з його функціонуванням у системі з іншими видами, і повністю розкривається він лише в ході культового дійства – літургії. Надзвичайно важливими є пластика і ритм руху священнослужителів, гра світла на бганках одягу, переливи золота і срібла в гаптуванні.

Гаптування посідало провідне місце серед інших видів церковного мистецтва і було як невід'ємною частиною внутрішнього оздоблення храму, так і насамперед важливим компонентом відправлення культу.

Основна увага в інтер'єрі церкви приділяється оздобленню іконостаса, а також вівтаря та престолу й художньому оформленню всіх богослужбових ритуалів. У центрі вівтаря міститься престол. Під час літургії на ньому приноситься безкровна Жертва Тіла та Крові Христової – евхаристія. Престол у церкві означає гору Голгофу, де на Хресті Ісус прийняв свою жертвну смерть. Престол має форму чотирикутника, і це означає, що тіло і кров Христа доступні для віруючих християн усіх чотирьох сторін світу. Престол має два види оздоблень. Нижній (сорочка) означає плащаницю, якою Йосип оповив тіло Христа при покладанні його до гробу, бо престол при Богослужінні символізує і гроб Господній. Верхній покров – «індит'я» (лат. одяг) означає, за богословською традицією, славу Бога, що сидить, як цар, на престолі. «Господь у славу і красу зодягнувся, зодягнувся в світло, як у ризу, небо розіпнув, як шатро». Як засвідчує аналіз пам'яток XVII–XVIII ст., індит'ю вишивали зверху, на боці, обернутому до храму. Тут виконували зображення Деїсуса, Голгофи, Розп'яття.

У вівтарі на північ від престолу міститься жертovníк. Він у храмі означає Вертеп, де народився Христос. Саме тут відбувається проскомідія (приготування до таїнства євхаристії). У кінці літургії, після перенесення Святих Дарів із престолу на жертovníк, він уже означає вознесення Христа на небо. Оздоблення жертovníка може бути також двох видів. У XVII–XVIII ст. вишивки мали відповідні сюжети: «Різдво Христове», «Богоматір-Знамення», «Вознесення» та ін. Престол у вівтарі – епіцентр єдиної осі храму, який повертає погляди, коли відчиняються Царські врата і зорові відкривається гаптована катапітасма. Іконографія українського стінопису XVII–XVIII ст. детально фіксує оздоблення вівтаря. У XVIII ст., в добу українського бароко, тканини на престол та аналой використовували переважно синього, пурпурового із золотом кольору, бо саме ці кольори в українській церкві належали до триєдиної системи рівнозначних кольорів, які символізували царську владу та небожителство. Описи ризниць соборів дають певне уявлення про наявну кількість начиння та навіть вказують на сюжети, які були на них вигаптувані.

Поширеними були завіси Царських врат – катапітасми. У Росії в XV–XVI ст. для оздоблення церковного інтер'єру широко використовували велике за розміром і грандіозне за художньо-технічним виконанням шовкове та золоте вишивання. Донині вражає своєю величністю шитий іконостас XV ст. з десятифігурним Деїсусом, уписаним в аркаду, а також монументальна катапітасма Івана Грозного 1566 року із зображенням Христа – Великого Архієрея, – до якого в молитовній позі звернуті Богоматір та Іван Предтеча.

Центральне зображення прикрашає облямівка з образами святих у медальйонах. Ця пам'ятка зберігається в монастирі Хіландар на Афоні<sup>11</sup>. Відповідно до візантійської традиції в опорядження престолу входив ківорій із нап্রেстьольними завісами. Православна церква Київської Русі успадкувала цей звичай, про що свідчать літописи, які згадують ківорій та завіси. На думку Є. Голубинського, замість дерев'яних або мурованих ківоріїв поширеним було «небо» – напнута над престолом тканина у вигляді одного полотнища або ж у поєднанні з тими, що вертикально спадали додолу<sup>12</sup>.

Упродовж XV ст. відбувається розвиток іконостаса. Замість низької передвівтарної огорожі вводиться висока вівтарна стіна. Основний декоративний акцент переноситься з оздоблення вівтарної зони на іконостас, який стає зоровим центром у предметно-просторовому середовищі церкви. Грандіозні за художньо-технічним задумом вівтарні завіси виходять з ужитку. Їх замінюють катапітасми – завіси Царських врат. Катапітасма міститься за Царськими вратами, у вівтарі. Її відкриття або закриття має в літургії певний символічний зміст, пов'язаний з життям і викупною жертвою Христа. Наприкінці проскомідії завіса відкривається, символізуючи Різдво Христове, показуючи, що ця подія відкрилася лише янголам на небі, Марії, Йосипові та мудрецам, які прийшли вклонитися. У третій частині літургії, після причастя, Царські врата закриваються – як двері гробу Господнього, а завіса – на знак того, що на сторожі поставлено охорону.

В українському гаптуванні помітне місце посідали пелени під ікони. Їхні сюжети відповідали зображенню тієї ікони, під якою їх розвішували. Пелени – це синтез живопису й декоративного мистецтва, де вишивальниця увочевиднювала основний задум іконопису. Такими є шедеври російського мистецтва – пелена «Благовіщення» (XV ст.), «Зішестя в пекло» (XV ст.), «Євхаристія» (XV ст.), «Вибрані святі та праздники» (1499 р.), «Похвала Богородиці» (1510 р.) та ін. На жаль, подібні давні пелени, у яких відбилися складні іконографічні настанови свого часу, в Україні не збереглися (найдавніша з існуючих – пелена 1682 року «Різдво Богородиці»). В. Георгієвський доводить, що звичай прикрашати пеленами ікони прийшов з Греції і був свідченням шанобливого ставлення до ікон (оскільки ікони є святинами,

до них не наважувалися торкатися голими руками, а завжди прикривали руки платом або рушником). Святу ікону також не кріпили на голій стіні чи аналої, а тільки на особливому покрові – пелені. Цей звичай відтворює історію, за якою сучасники Христа підклали свій одяг на шляху Господа під час Його урочистого входження до Єрусалима. Іноді замість сюжету ікони на пелені вишивали хрест.

Велику увагу приділяли покривам на святі мощі. Декоративна ужиткова функція покривів зводилася до оздоблення раки святого. Їх особлива роль, пов'язана з певним завданням, зумовлювала формально-художнє вирішення композиції (монументальність постаті, зображеної на повний зріст, прагнення підкреслити індивідуально-психологічні риси святого тощо). Зразком такої роботи може бути «Покров на мощі священномученика Макарія» (1787 р., КПЛ, Т-440), убитого 1497 року татарами, мощі якого раніше зберігалися в Києво-Софійському соборі (тепер – у Свято-Володимирському соборі м. Києва). Саме для них було виготовлено покров на раку, що значився в описі собору.

Усі ці твори гаптування – катапітасми, покрови для ікон, покрови на аналої, на престол, на мощі – в ансамблі храму мають чітко фіксоване, постійне місце. Інші тканини, суто «літургійні», виконують певну символічну роль. Їх місце перебування зумовлене певним дійством обряду, послідовністю Божої Служби. Це покрівці, воздухи, плащаниці, одяг священнослужителів. Останній був у органічній єдності з просторовим об'ємом храму та його оздобленням. Виготовлений із коштовних тканин, прикрашений барвистою вишивкою, золотим і срібним гаптуванням, він таємничо поблискував у мерехтінні свічок. Саме ця гра світла й тіні, що враховувалася при внутрішньому плануванні церкви, підкреслювала небуденність одягу, його скульптурність. Могутнім сугестивним засобом літургії є ритм – чергування або повторення різних форм одягу. Це чергування, а також виділення тих чи інших частин (омофору, епитрахіля, ораля), концентрація уваги на гаптованому опліччі фелона – усе це посилює емоційність ритуальної дії, сприяє художньо-декоративній організації внутрішнього простору. Та одяг священнослужителів передовсім має глибокий символічний зміст, який впливає на сюжети шитва, їх іконографію.

Для усвідомлення символічного значення літургійного шитва, його форм та сюжетів, необхідно з'ясувати функціональну та культову роль кожного предмета протягом усієї літургії, а також смисл самого богослужіння. Літургію (*грец.* спільне богослужіння) запровадив сам Ісус Христос під час Тайної Вечері перед своїми стражданнями. Він почастивав апостолів хлібом зі словами: «Прийміть, споживайте, це є Тіло Моє, що за вас ламається на відпущення гріхів». Далі підніс чашу з вином, промовляючи: «Пийте з неї всі, це є Кров Моя Нового Заповіту, що за вас і за многих проливається на відпущення гріхів». Чин і порядок проведення літургії були встановлені апостолом Яковом, першим єпископом Єрусалимським. Василій Великий та Іоанн Златоуст у IV ст., Григорій Двоєслов у VI ст. письмово зафіксували порядок проведення Богослужіння з метою його уніфікації. У своїй праці «Українська церква» І. Огієнко подає детальний опис особливостей вітчизняної православної церкви. «Українська церква у своєму багатовіковому житті, – пише він, – виробила так багато власних місцевих ознак, які створили її окремішність, що вона сильно відрізняється від усіх православних церков, у тому числі від російської. Українське православ'я тільки догматично збігається з російським». Учений доводить, що за довгі роки церковної незалежності українська церква виробила «своє власне розуміння православ'я, міцно оперте на св. Письмо, старі догмати та правдиві церковні традиції»<sup>13</sup>. Українська церква від початку мала Святе Письмо добре зрозумілою мовою (Остромирове Євангеліє

1056 року, Київське Євангеліє 1092 року). У XVI ст. з'являються переклади живою українською мовою (Пересопницьке Євангеліє 1556 року, Новий Заповіт 1581 року та ін.). Це забезпечувало глибоке розуміння євангельського тексту як широким загалом віруючих, так й іконописцями, гаптарками. В Україні зберігалася значна кількість старих рукописних книг XIV–XV ст. та друківаних у XVI–XVII ст., де подавалися старі українські чини богослужіння, що мали яскраво виражені національні відмінності. У «Требнику» 1606 року Гедеона Балабана вперше було з'єднано й записано чини стародавнього богослужіння. У XVI–XVIII ст. в Україні були свої особливості у використанні покровів під час причастя та інші відмінності, скасовані 1784 року російською православною церквою. Російський синод, як пише І. Огієнко, «накинув нам свій спосіб Богослужб, заборонив українцям малювати образи та церкви свого стилю», створювати літургійний одяг, художній стиль яких мав яскраві національні ознаки.

У церкві та церковному богослужінні основне місце належить образній символіці. Християнські догми, правила, події, складні церковні постулати розкриваються за допомогою певних предметів – ікон, літургійного одягу та покровів, священних образів тощо. Упродовж літургії в церкві згадується й символічно відтворюється усе земне життя Христа від його народження до Вознесіння. Так, перша частина Божественної літургії (проскомідія) розпочинається ритуалом облачення ієрея і диякона у священницький одяг. Це, як пояснює М. Гоголь у своїй праці «Роздуми про Божественну Літургію», робиться для того, щоб священнослужителі за допомогою особливого вбрання відокремилися не лише від усього суєтного, буденного, що оточує їх у звичайному житті, а й від себе самих. П. Флоренський доводить, що молитва є ключем до розуміння символіки одягу. Він уважав, що це є радість від Духа: «Одежа – символ цієї радості: ми одягаємося в Духа Святого. Одяг священнослужителів осмислюється як Дари Святого Духа»<sup>14</sup>.

Спершу диякон вдягається у стихар. Це довгий одяг з широкими рукавами з блискучої тканини яскравих чистих кольорів, що є символом непорочної чистоти серця як прикмети й умови священницького сану. Стихар диякона символізує той одяг, в якому, за богословською традицією, з'являлися янголи під час земної служби Ісуса Христа. Саме тому диякон вбирається у стихар з молитвою «Нехай радіє душа моя в Господеві, бо він одягнув мене в ризу спасіння і в одягу радощів облачив мене; немов на молодого, поклав на мене вінець і, немов молоду, прибрав мене окрасами». Ось чому ця одежа – це риза спасіння, що дає радість.

На стихар диякон одягає оран – довгу вузьку стрічку з нашитими на неї хрестами, що перекидається через ліве плече. Це головна ознака дияконського звання. Підносячи оран під час літургії, він подає знак, закликаючи віруючих до молитви, а священника – до відправ. Адже, за церковною символікою, звання диякона асоціюється зі статусом янгола (оран, що розвивається, нагадує крила янгола). Диякон, за словами Іоанна Златоуста, відтворює янгольський злет. Наприкінці літургії, перед обрядами причастя, диякон стає перед Царськими вратами, опоясуючи себе ораном навхрест, подібно до янголів, які хрестоподібно склали крила, закриваючи обличчя перед неприступним сяйвом Божества<sup>15</sup>.

Священики вдягали підризник (власне, той самий стихар, але з вузькими рукавами, найчастіше з білого полотна з багатоорнаментованим подолом), а зверху – фелон (ризу), нарукавники (поручі), епитрахиль, пояс. Епитрахиль – це смужка золотої або оксамитової тканини завширшки 15 см – 20 см із двох частин, що вільно звисає з обох плечей майже до подолу стихаря. Її оздоблювали гаптуванням, внизу – китицями; у XVII ст. застібали на гаплики чи гудзики, а пізніше почали зашивати та вдягати через голову.

Єпитрахиль з'єднується кінцями на грудях і спускається додолу, що означає поєднання двох посад – ієрейської та дияконської. Єпитрахиль – це знак благодаті, що зійшла на священика для відправи таїнств і всього його священного служіння. Вона є головним елементом одягу, який символізує обливання миром старозаповітних священиків при їх посвяченні. Саме тому ієрей, одягаючи єпитрахиль, промовляє: «Благословен Бог, що зливає благодать Свою на священиків своїх, немов миро на голову, що спливає на бороду Ааронову, що спливає на край одягу його». Єпитрахиль у священика, як і орар у диякона, є найголовнішим одягом. Ось чому під час Таїнства Покаяння накладання єпитрахилі на того, хто спокутує свої гріхи, означає повернення йому Милості Божої. На руки ієрей, як і диякон, одягає поручі (в описах ризниць XVII ст. вони звуться «нарукавниці»). У богословській літературі існувало дві думки щодо поручів. Згідно з однією, поручі символізують силу перемоги над ворогами, згідно з другою – знаменують пута, якими були зв'язані руки Христа, коли його вели на суд. Одягаючи поручі на ліву руку, священик промовляє: «Руки твої сотворили мене і впорядкували мене. Врозуми мене, і навчуся заповідей Твоїх»; коли на праву: «Правиця Твоя, Господи, вславилася силою, права рука Твоя, Господи, знищила ворогів, і великою славою Твоею стерла супротивників». Зверху ієрей підперізується поясом на знак того, що збирається в дорогу небесного служіння і, дивлячись на пояс як на міцність сили Божої, промовляє: «Благословен Бог, що підперезав мене силою, стелить непорочною путь мою, зміцнює ноги мої, як у лані, і на висотах ставить мене».

У XVI ст. остаточно формується тип фелона православної церкви. У церкві священик, одягаючи фелон, промовляє: «Священики Твої, Господи, зодягнуться у правду, і преподобні Твої радісно звеселяться завжди». За церковною символікою риза (або фелон) означає хламиду – верхній царський одяг (порфіра), в яку вони одягли Ісуса в палаці Пілата, коли глузували з Нього, називаючи царем. Первісно фелоном називали довгий одяг без рукавів, що огортав стан з усіх боків. Такий вигляд фелона зберігся у грецькій церкві. В Україні фелон мав вигляд довгої ззаду і короткої спереду широкої накидки з вирізом для голови. Це пізніша форма, бо незшитий фелон асоціювався з «незшитим хітоном Спасителя», як шанувався в давнину «фелон багатохресний» (або поліетаврій), що його вдягав грецький патріарх, і за особливим дозволом – ефеський, фессалонікійський, коринфський та каппадокійський екзархи. Давньоруський митрополит у літургії не вирізнявся з-поміж інших митрополитів і вів богослужіння у звичайній ризі (на відміну від інших, він мав палицю й поручі). У 1346 році митрополит Київський благословляє архієпископа Новгородського Василя «на ризи хресцяты», а сам уже має сакос. Отже, у цей час відбувається сувора регламентація богослужбового одягу. З 1705 року замість фелонів почали покладати сакоси на всіх архієреїв, а фелони залишилися приналежністю архимандритів, протоієреїв та ієреїв. У ризницях соборів зберігалася значна кількість фелонів. Ранг соборів, їх заможність упливали на якість і кількість цих речей. Описи ризниць дають певне уявлення не лише про кількість риз, а й про те, з якого матеріалу вони були виготовлені, як гаптувалися, хто дарував їх церкві (це був дуже цінний внесок). Так, в описах ризниці Успенської Лаврської церкви 1739 і 1803 років перелічуються ризи, подаровані гетьманами Апостолом, Скоропадським, його дружиною «гетьмановою Скоропадською», Данилом Єфремовичем, гетьманом Полуботком, схимомонахиною Нектарією (Долгоруковою), Мокієвським (родичем Мазепи) тощо.

Ризи детально описували. Крім того, вони поділялися на групи за використанням у літургії на різні свята. Останнє свідчить про те, що гаптовані фелони особливо цінувалися, а кожний сюжет тісно пов'язувався з певним

святом. Так, на Христові свята використовували фелони з христологічними сюжетами (передусім «Деїсус»), на Богородичні – риза з богородичними сюжетами («Успіння Богородиці») і т. ін.

Важливим у літургійному дійстві є колір і матеріал фелона. Так, у свята Господні використовували парчові ризи із золотими розводами, але на білому тлі або ж суцільно білі; в апостольські дні – ризи жовтого кольору; у святительські – блакитного; у мученицькі – червоного; у дні преподобних – зеленого. У Велику Суботу перед святкуванням Великодня наприкінці літургії священник і диякон після виносу плащаниці знімали з себе чорні ризи, вдягали світлі, й аж тоді читалося Євангеліє про Воскресіння.

Павло Алеппський, подорожуючи з антиохійським патріархом Макарієм по Україні в середині XVII ст., залишив цікаві й важливі записи, що є неоціненним матеріалом для вивчення життя та побуту України. Описуючи Києво-Печерську лавру, особливості її церковного життя, він детально зафіксував ритуал святкового одягання патріарха: «Ми почали облачати Його на круглому помості у хоросі, а всі священники стояли в ряд навколо його». Цьому обрядові надавалося особливого значення, і Павло Алеппський це зазначає: «Нас не допустили одягнути свої вбрання, а дали нам зі своїх цінних убрань, бо гадають, що їх вбрання освятяться, бо ми ж прибули зі Святої землі». Архімандритові впало в око те, що під час Великого Входу в Успенській церкві вийшло шість пар священників, і «кожна пара в однакових фелонах»<sup>16</sup>. Сакос належав найвищому священницькому чинові православної церкви. У Росії в сакос убирався лише митрополит, а після утворення патріархату 1589 року – патріарх. Після Собору 1667 року, що утвердив у Росії митрополію, сакос став приналежністю архієреїв.

В Україні сакос був ознакою Київського митрополита. Спеціальними грамотами патріархів православної церкви сакос було дозволено вдягати при богослужінні Чернігівському архієпископові Лазарю<sup>17</sup>. За кроєм сакос – це, власне, той самий далматик, незашитий з боків і по низу рукавів, де він застібався на круглі гудзики за допомогою двох повітряних петельок. Спереду по центру сакос завжди оздоблювали широкою смугою орнаменту і шили обов'язково з вишуканих тканин. Він мав глибоке символічне значення. Поверх сакоса вдягали омофор – широку, довгу пов'язку навколо ший, прикрашену хрестами та золотим шитвом. Оздобленню омофорів надавали великого значення. У ризниці Софійського собору зберігався грузинський омофор 1691 року від царя Аргила та цариці Катавані – неперевершений зразок гаптувального мистецтва. За православною символікою, омофор означає людство, обтяжене гріхами, яке Христос узяв собі на плечі як вівцю, що загинула. Одягання омофора символізує, що Христос своєю смертю спокутував гріхи людства.

Починаючи з X–XI ст., архієрейські омофори стають широкими, довгими і нагадують лори візантійських імператорів<sup>18</sup>. Саме з широким омофором зображено Христа як «Спаса Великого архієрея» на численних гаптованих опліччях фелонів XVII – початку XVIII ст., на деїсусній композиції з Вознесенської церкви с. Березного та ін.

Проте особливе значення в літургії мав малий омофор, в якому єпископ перед престолом возносив на вівтарі Безкровну Жертву. Тоді малий омофор знаменував блудну вівцю євангельську, яку архієрей брав на свої рамена, наслідуючи приклад Доброго Пастиря. Саме цю сцену зображено в апсиді Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Церковні дослідники твердять, що омофор як атрибут архієрейського вбрання виник із поєднання лора й омофора. У давніх християн омофор – це одяг, що вкривав плечі, ший та голову. У християнській іконографії омофор – належність Богоматері та інших святих. Лор – це широка облямівка пурпурового кольору, яку вдягали поверх туніки, і яка була головною відзнакою



посадових осіб у греко-римській державі. Консульську пов'язку прикрашали різноманітними вишиваними візерунками, а імператорську – дорогоцінним камінням і перлами. Саме цей лор, але вже оздоблений хрестами та китицями, і перейняли християнські єпископи. Так утворився трискладовий омофор – лор. У Равенській базиліці св. Віталія (547 р.) перед вівтарем збереглася мозаїка, що зображує імператора, оточеного трьома духовними особами. Серед них – єпископ Максиміліан, який має омофор на лівому плечі у вигляді вузької довгої стрічки з хрестами: один її кінець спускається попереду, другий – позаду. Так само зображено єпископа Аполлінарія, а також святителів Василя Великого, Григорія Богослова, Миколу Чудотворця в Софії Константинопольській.

Український омофор – це широка орнаментована смуга, яку одягають на плечі; лівий кінець її відкинутий на спину, правий – до низу сакоса. Омофори гаптували рослинним, квітковим орнаментом, літургійними сценами. Саме так на портреті Дмитра Ростовського-Туптала зображено архієреїв у сцені «Перший Нікейський собор» у розписах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври.

Обов'язковим елементом вищого ієрейського строю була палиця. За церковною символікою вона знаменує собою духовний меч, всепереможну силу слова Божого та перемогу Христа над смертю. Митрополит, одягаючи палицю, а ієрей – набедреник, що у священників також означає меч духовний, промовляють слова молитви: «Прив'яжи, Сильний, до бедра Твого меча сили Твоїї і краси Твоїї і натягни лука та йди щасливо і царствуй по правді, лагідно і справедливо, і дивно поведе Тебе правиця твоя завжди». Оскільки палиця уособлювала духовну зброю, то її, як меч, носив митрополит під правою рукою на поясі. Палиця має традиційну форму ромба. На ній зображені євангельські події, яким присвячено церкву, або ж святий, на честь якого митрополит освячує храм.

Ще одним неодмінним атрибутом убрання митрополита є патерисна хустка, якою під час святкового входу він тримає патерицю. Відповідно до призначення хустка мала сталу художню орнаментацию: один її край гаптовано в лівий бік, другий – у правий, так, щоб, коли її скласти, один гаптований край був над другим своїм лицевим боком. У XVIII ст. поширеним було зображення двоголових орлів, букетів або ж композиції з цих мотивів (портрет єпископа Афанасія, ікона «Св. Миколай» із с. Михнівка на Волині). Зображення орла на патерисній хустці митрополита пов'язано з уявленнями, що, за богословською традицією, архієрей своєю вірою і добрими справами повинен бути вищим від усіх інших, вище пастви.

У музеях України зберігається чимало воздухів, хрещатих покривів різного художньо-технічного рівня та стилістичної спрямованості. До того ж сюжети, гаптовані на цих літургійних предметах, обмежені певним колом тем. У XVII ст. це переважно «Розп'яття», «Се Агнець», «Богоматір-Знамення», «Покладання до гробу». У XVIII ст. коло сюжетів дещо розширюється, що пов'язано зі впливом західної іконографії («Христос-Виноградар», «Вінчання Богоматері», «Живодайне джерело»). Тавтологічність сюжетів на літургійних предметах різного часу свідчить про міцну культову традицію.

Для з'ясування наявності тих чи інших сюжетів на покривах, воздухах, пояснення їх форми, розмірів, композиційної побудови, художньо-технічних засобів виконання необхідно звернутися до змісту літургії, проаналізувати ту роль, яку вони виконували. Тоді стає зрозумілим коло сюжетів, їх послідовне використання і зміна впродовж богослужіння.

Важливу символічну роль у літургії виконували «службові палати» – три різновиди покривів, якими накривали дискос і потир для причастя зі Святими Тайнами Тіла і Крові Христа. Перший – це невеликий квадратний покривець, що вкриває

дискос. У центрі він має гаптоване зображення в колі. Така образна композиція, що повторюється майже в усіх пам'ятках XVII–XVIII ст., свідчить про те, що це коло відповідає діаметру дискоса, на який кладеться покровець, а сюжет – символіці Святих Таїнств.

Потир – це висока чаша. Зображення на його поверхні мають глибокий зв'язок із літургією і відтворюють її символіку. Це зумовило форму другого хрещатого покровця. На середохресті, що вкриває потир, – центральне зображення («Се Агнець», «Христос у чаші»), на чотирьох бокових квадратах – зображення чотирьох архангелів, обернених головами до центру. Третій, найбільший, квадратний покров – воздух – укриває одночасно потир і дискос. У першій частині літургії (проскомідії) відбувається обряд, що символізує Різдво Христове; жертovníк уособлює Вертеп. Для цього звіздицю у формі двох дуг із зіркою вгорі ієрей ставить на дискос і дивиться на неї як на світило, що зоріло над новонародженим Богодитям. Першим покровом ієрей накриває дискос, що символізує ясла, в яких народився Христос, а покров означає пелени, якими було оповите новонароджене Богодитя: «Господь воцарився, в красоту вдягнувся». Далі хрещатим покровцем укривають потир. Потім третім великим воздухом, який називають у церкві «святим воздухом», укривають разом дискос і потир: «Да покриє нас покровом крил Своїх». Відповідно до цього символічного значення хрещаті покровці мали сюжети «Се Агнець» (в оточенні херувимів), воздухи гаптували зображенням «Богоматері-Знамення».

У третій частині літургії – «літургії вірних» – Священні Дари змінюють свій зміст і символізують уже не пелени новонародженого Богодитяти, а плащаницю (тобто поховальні пелени, якими було оповите мертве тіло Христа) і сударій (хустку, що вкриває в гробі Його обличчя). Це обряд Великого Входу, коли погляди всіх присутніх поступово звертаються до Священних Дарів, що в цей кульмінаційний момент літургії стають центром дійства. Покровці, воздухи, якими вкривають потир і дискос під час читання Символу Віри, виконують у цьому ритуалі роль знаків-символів, що повинні миттєво й дохідливо розкрити основний зміст того, що відбувається, тобто євхаристії.

Процесія Великого Входу в церкві означає хід Спасителя на страждання, Його смерть і поховання. Священик та диякон у цей час зображують Йосипа та Никодима, які зняли тіло Христа й поклали до гробу. Воздух і покрови знаменують поховальні пелени. Така символіка Великого Входу пояснює й подальші дії священнослужителів. Ієрей знімає з голови диякона дискос, так само, як знімали тіло Христа. Усі Дари ставлять на престол як на плащаницю, промовляючи: «Благообразний Йосип з хреста зняв пречистеє Тіло Твоє, плащаницею чистою обвив і, пахощами покривши, в гробі новім положив». Богослови трактують це як зв'язок з Єрусалимським гробом Господнім і загалом із Церквою Єрусалимською. Воздух священник підносить над Святими Дарами, піднімаючи й опускаючи його. Ієрей знову вкриває дискос і потир покрывами. Цим символічним смислом пояснюється зображення сюжетів «Покладання до гробу», «Оплакування», поширених в українському гаптуванні XVII–XVIII ст. Вони мали назви «маленьких плащаничок». Потім у ході літургії Священні Дари і престол перетворюються на жертovníк – Голгофу, і відповідно до цього використовуються покрови із сюжетами «Розп'яття». Наприкінці літургії Священні Дари вже символізують Вознесіння, Воскресіння Христове (диякон мовчки тримає на голові дискос, що знаменує Воскресіння). У цій частині літургії чаша і дискос знову вкриваються покрывами, які вже мають відповідні сюжети: «Воскресіння», «Вознесіння», «Христос у славі». Ієрей промовляє: «Вознесися на небеса, Боже, і по всій землі слава Твоя». Останній раз диякон з'являється у дверях з дискосом на голові, що знаменує Вознесіння, потім наперед виступає ієрей зі святою чашею, і це озна-

чає, що Христос із народом. Після того дискос, потир відносять на жертвник, який уже символізує верховне місце слави Христа.

Серед пам'яток літургійного шитва XVII – початку XVIII ст. зберігається значна кількість великих воздухів, гаптування яких виконано на оксамиті з підкладкою. Вони масивні, цупкі і через це не надаються для покриття Святих Дарів. Аналіз літературних та історичних джерел пояснює особливості їх використання в літургії української православної церкви XVII–XVIII ст. Саме в українських церквах здавна існував відмінний від інших обряд причащення. У своїй праці «Українська церква» І. Огієнко, покликаючись на Службеник 1646 року, дає детальний аналіз цього обряду як суто українського. Його особливістю було інше використання воздухів: клирики або ж двоє найповажніших людей у церкві тримали великий покривець (воздух) під чашею та підборіддям причасника, щоб Святі Дари, раптом щось впали на нього. У Службенику 1646 року є така цікава деталь: причасникові рекомендується пристойно «відкривати уста, а коли має довгі вуса, нехай перше підкрутить їх, щоб жодним способом не вмочились у Божественній крові».

Особлива роль у церкві належить плащаниці. У давнину «воздухом» називали тонкі прозорі церковні запони, і лише пізніше цю назву було надано покрову, найпомітнішому в літургійному обряді. Церковні письменники цей покров іменують «платом», що символізує «плащаницю чисту», якою Йосип обгорнув тіло Ісуса для поховання. Назви «воздухи» і «плащаниця» тривалий час використовували як синонімічні. Це можна пояснити зміною в XVI ст. ролі плащаниці в літургії. Від XVI ст. продовжується процес виокремлення власне плащаниць з-поміж воздухів, пов'язаних із пасхальними службами. Тоді ж у богослужбову практику входить звичай винесення плащаниці.

Воздух, епітафійон, плащаниця – це полотно з шовку або оксамиту з живописним чи гаптованим зображенням Христа. Наприкінці вечірні Великої П'ятниці святу плащаницю виносять із вітваря на середину храму і там залишають для загального поклоніння до початку пасхальної заутрені, коли її переносять на престол, і вона перебуває там до дня віддання Пасхи напередодні свята Вознесіння в ознаменування 40 днів, які Христос після Воскресіння перебував на землі.

<sup>1</sup> Каждан А. Византийская культура. – М., 1968. – С. 159.

<sup>2</sup> Міляева Л. Стінопис Потелича. – К., 1996. – С. 90.

<sup>3</sup> Галятовский Иоаникий. Месія правдивый. – 1669. – С. 209.

<sup>4</sup> Бадяева Т. Декоративные принципы древнерусского лицевого шитья XV столетия. Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. – М., 1977. – С. 7.

<sup>5</sup> Там само. – С. 7.

<sup>6</sup> Флоренский П. Столп и утверждение истины. – М., 1990. – Т. I. – Ч. 1. – С. 75.

<sup>7</sup> Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. – 1977. – № 17. – С. 89, 107.

<sup>8</sup> Там само. – С. 107.

<sup>9</sup> Там само. – С. 131.

<sup>10</sup> Флоренский П. Столп и утверждение истины. – С. 36–39.

<sup>11</sup> Кондаков Н. Памятники христианского искусства на Афоне. – С.Пб., 1902. – Табл. XI.

<sup>12</sup> Голубинский Е. История русской церкви. – М., 1904. – Т. 1. – Кн. 2. – С. 175.

<sup>13</sup> Огієнко І. Українська церква. Нариси з історії української церкви: у 2 т. – К., 1993. – Т. 1. – С. 75–81.

<sup>14</sup> Флоренский П. Из богословского наследия. – С. 214.

<sup>15</sup> Гоголь Н. Размышления о Божественной Литургии. – М., 2006. – С. 265.

<sup>16</sup> Алеттский Павел. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине века,

описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. От Днестра до Москвы. — М., 1897. — Вып. 2. — С. 61.

<sup>17</sup> Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ея истории. — К., 1911. — С. 72, 73.

<sup>18</sup> Пальмов Н. Об омофоре, сакосе и митре. — К., 1912. — С. 9.

*Софія Боньковська*

## САКРАЛЬНА МЕТАЛЕВА ПЛАСТИКА В СИСТЕМІ ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСУ

Художні металеві вироби церковного призначення — це величезний і водночас недостатньо досліджений пласт української християнської культури. Цей вид декоративного мистецтва охоплює широке коло конструктивно-зміцнювальних і богослужбових виробів, виготовлених із дорогоцінних, напівкоштовних, кольорових і чорних металів та їхніх сплавів. За технологією виготовлення, основними технічними й художніми виражальними засобами більшість з них належить до пластичного мистецтва, тому ми схильні називати їх творами церковної металевої пластики. У декорі металевих церковних виробів застосовують найрізноманітніші техніки оздоблення: золочення, сріблення, гравірування, карбування, кування і клепання, торсування і кручення, черніння і зернь, лиття, перегородчасту (перетинкову) і виїмкову емаль, фініфть та олійний живопис, прикрашання дорогоцінними й напівкоштовними каменями, кольоровим склом, пастами, а також інкрустацію перламутром, слоновою кісткою тощо. Окремі роди металевих виробів літургійно-обрядового призначення є продуктом особливо складного і копіткого ювелірного мистецтва, яке ще прийнято називати золотарством. За період від ранніх християнських часів, тобто впродовж двох тисячоліть, воно акумулювало в собі найрізноманітніші формотворчі ідеї та художні засоби вираження.

Особливого розвитку мистецтво церковної металевої пластики набуло з офіційним визнанням християнства як державної релігії, а на наших землях — із прийняттям християнства, що спонукало до будівництва храмів. Саме християнська святиня стає основним осередком засвоєння чужоземного досвіду та розвитку всіх видів місцевого релігійного церковно-храмового мистецтва. У ній синтезуються як храмобудівельне, так і мистецтво монументального й станкового декору, організації храмового простору, формування літургійно-предметного середовища та вербального супроводу церковних обрядів. Серед цього різноманіття видів, родових і типологічних структур, типів та окремих творів особливе місце, як уже зазначалося, належить творам церковної металевої пластики.

Зважаючи на призначення в релігійних обрядах, місце та роль в предметно-храмовому просторі та церковному ансамблі, художні металеві вироби поділяють на декоративно розвинуті *конструктивно-зміцнювальні архітектурні елементи* — віконні ґрати, завіси, замки та їхні деталі, огороження кафедри, солєї, сходів, хорів тощо; *малі архітектурні форми* — престולי, ківорії, дарохранильні кивоти, тетраподи, гробниці, проповідальниці (кафедри, амвони), сповідальниці, церковні двері, намогильні хрести, фігури святих та інші пам'ятники.

Окрему групу становлять *літургійно-обрядові атрибути* — різнотипні церковні посудини (кадильно-фіміамні кацеї та кадильниці, світлоносні лампади й панікадила, човники, литійники), хрести, дзвони, патериці, хоругви та ін. Залежно