

## ОБРАЗ ОЛЕНЯ У ХРИСТИЯНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ \*

*Ростислав Забашта*

Християнство з його “гуманізмом” та виразним антропоцентризмом віровчення<sup>1</sup>, з панівним антропоморфізмом і / чи антропатизмом образної системи (хай переважно й на метафоричному рівні стосовно Божого абсолюту)<sup>2</sup>, водночас у ділянці знакової системи доволі активно й віддавна послуговується зооморфним образним рядом<sup>3</sup>. Показними прикладами тут може слугувати пташине (в подоби голуба) втілення Святого Духа й образ Агнця Божого, який уособлював Христа, властиво – жертвність Його заради спасіння людства, а також відомі тваринні відповідники євангелістів. До речі, щодо останніх “двійників”, то вони представниками сирійської школи екзегетики та Григорієм Великим (кінець VI ст.) витлумачувалися символами ще й самого Христа на різних етапах Його життя: при смерті – жертвний бик, при воскресінні – лев, при вознесенні – орел<sup>4</sup>. Поряд з цими чи не найвідомішими християнськими зооморфами, біблійні, агіографічні, різноманітні богословські тексти повняються згадками й про чимало інших реальних (природних) і / чи фантастичних тварин, що переважно витлумачуються своєрідними символічними, знаковими кодами змістового плану того чи іншого релігійного сюжету, тої чи іншої думки<sup>5</sup>. Подібний стан речей характерний і для образної системи церковного (релігійно-культурного) та докколоцерковного мистецтва (різних видів і жанрів). Заразом у цій ділянці християнської культури “зоологічна тема” повсякчас поставала (і постає) перед віруючими зриміше, а отже, й доступніше та переконливіше. Водночас, саме в мистецтві чи не найвиразніше проявляється і ієрархічність значенневого виміру образів звірів (за ідейно-змістовою вертикаллю).

У такій класифікаційній шкалі образ оленя / олениці / лані – з числа, безперечно, найперших, найприкметніших, і цьому є

\* Доповнений і уточнений варіантом статті, опублікованої в альманасі “Мистецькі обрії” 2001–2002. – К., 2003. – С. 111–129.

кілька пояснень. Чималою мірою до цього спричинилося значне й тривале поширення названого символічного образу в дохристиянській культурній традиції багатьох народів євразійських теренів, зокрема в язичницькій культурі античних народів<sup>6</sup>. Але найголовніша причина бачиться в самій значенневості, яку він прибрав у християнському віровченні й символічному образотворенні впродовж свого тривалого історичного буття. У Святому Письмі названа тварина символізує насамперед певний духовний стан, духовно-душевний настрій віруючого<sup>7</sup>. Переважно під образом оленя мислиться людина, спрагла праведності й духовної єдності з Богом, а отже, й вічного життя, або – й саме прагнення душі до праведної віри, слова священного Письма, до Бога, жадання Божої любові, урешті – релігійне поривання як таке. Підставою для такого визначення слугує головню відомий другий вірш псалми 42<sup>8</sup>: “Як лине той олень до водних потоків, так лине до Тебе, о Боже, душа моя”<sup>9</sup>. До подібного тлумачення надається деякою мірою і текст псалми, в якій мовиться про оленя серед високих гір, що визначені йому самим Богом за місце проживання (Пс., 104:18), адже в контексті того-таки Псалтиря Бог неодноразово іменується скелею (див., напр., псалми 18:3; 42:10; 71:3; 144:1)<sup>10</sup>. Іконографічним відповідником наразі виступає, найвірогідніше, зображення оленя, що піднімається на гору / височину, як то демонструють деякі твори церковного образотворчого мистецтва, зокрема національного<sup>11</sup>. Водночас образ оленя, що стоїть (піднесений) на скелі (камені) / пагорбі, радше, символізує віруючого, який уже утвердився у вірі, сягнув певної вершини духовного зростання, побожності, а отже – й наближення до Бога<sup>12</sup>. Опріч цього, аналізованим образом-символом означувались душевна чистота та ще усамітнення як способи досягнення добродетності та єдності з Богом, урешті – самі носії християнських чеснот: праведники, святі, апостоли, бо той лише “[...] зійде на гору Господню... | У ко-

го чисті руки та щире серце, і хто не нахилив на марноту своєї душі...” (Пс., 24:3–4)<sup>13</sup>.

Останній іконографічний мотив, що також стосується другого псалмового тексту, виказує існування певних відмінностей у значенневих планах цитованих уривків Псалтиря. У другому випадку наголос зміщений на безпосередньому єднанні з Богом, натомість у першому випадку він зроблений на прагненні такого єднання, іншими словами – на початковому етапі долучення до праведності, віри, єднання з Богом. У цьому зв'язку олень другого вірша 42 псалми тлумачиться нерідко в контексті античної ще легенди (що перейшла до християнської літератури, зокрема до середньовічного Фізіолога) про ворогування цієї тварини зі зміями, про пожирання нею гадів, після чого вона шукає водотоків, аби утамувати свою спрагу<sup>14</sup>. Тут олень виступає символом людини, яка звертається до праведності, до св. Письма (символом яких є водне джерело) після гріхопадіння (контакт зі зміями, що символізують гріх)<sup>15</sup>. Заразом перший названий біблійний текст пов'язував образ оленя – зважаючи на присутність у ньому образу води – також із таїнством хрещення<sup>16</sup>. Таке ідейне спрямування особливо позірне для тих образотворчих відтворень названого псалмового сюжету, якими прикрашені хрещальні (баптистерії), напр., у Равені (православна), у Неаполі (V ст.) чи в кафедральному соборі Охрида (Македонія)<sup>17</sup>. До речі, в останній пам'ятці мотив оленя при джерелі повторено тричі. Дослідниками неодноразово відзначається значна поширеність названого мотиву в декорі середньовічних баптистеріїв, зокрема, на Балканах і в Північній Африці<sup>18</sup>. Натомість випадки присутності мотиву водопою оленів в оздобленні ранньохристиянських поховальних пам'яток (напр., в мозаїках мавзолею Галли Плацидії в Равені, на різьблених саркофагах) можна витлумачити як втілення ідеї долучення віруючого до лона Божого (безпосередньо в небесних райських чертогах? – пор. зображення водопою оленів на мозаїці апсиди базилики св. Іоанна на Латерані<sup>19</sup>).

Торкнувшись теми церковних таїнств, слід зауважити, що достатньо поширений у мистецтві раннього християнства мотив

оленя / олениці серед виноградної лози, подекуди навіть з виноградним ґроном у роті, недвозначно засвідчує зв'язок аналізованого зооморфа ще й із найголовнішим християнським таїнством причастя (євхаристії)<sup>20</sup>, а отже, й воскресіння.

Разом з тим олень достатньо часто виступає й символом самого Христа<sup>21</sup>. Основними джерелами для такого зближення є, по-перше, згадка оленя серед інших чистих тварин, що були придатні для жертвувань і споживання, у тексті законів Мойсеєвих (Повтор. закон., 14: 5); за традицією вже церковної літератури вони символізували Христа на відміну від тварин “нечистих”, що асоціювалися з образом диявола<sup>22</sup>, по-друге, та ж таки легенда про ворожнечу оленя зі змією, про поїдання змій оленем<sup>23</sup>; легенда, що давала привід для уподібнення оленя Христу, який “перемагає дракона”<sup>24</sup>. Показово, що останній сюжет у тексті “Фізіолога” християнським коментатором переплетено з образами того-таки 2-го вірша 42-ої псалми, внаслідок чого олень мислиться не так уже символом віруючого, як самого Господа, який подолав “змія, диявола, небесними водами, маючи їх у божому слові добродічної мудрості”; Господа, який, “випустивши з ребра свою кров і воду, знищив приховану в нас диявольську силу через купіль воскресіння”<sup>25</sup>. Відмінно від тексту 18-го вірша 104-ої псалми осмислюється мотив оленя (сарни) серед гір, що неодноразово використовується в тексті 2-ої пісні “Пісень над піснями”: тут під оленем слід, певно, розуміти також самого Господа, а не когось іншого.

Певна змістова двозначність образу оленя (як символічного уособлення самого Христа чи носія лише Його образу, а чи посланця Божого (під його виглядом приховувався ангел-посланець) простежується в текстах, а також відповідній іконографії, житій деяких святих, переважно воїнів-мисливців (напр., Євстафія Плакида, Губерта, Євстерія, Германа Окірського), яким посиляється видіння білого оленя з образом самого Господа чи Розп'яття межі рогами<sup>26</sup>. Так, у легенді про Євстафія мовиться: “[...] Гласъ же челоуѣческъ Богъ вложи въ елень, и рече ему, глаголя: “О Плакидо! Что мя гонишь? Се тебе ради пришел есмь на жи-

вотнѣмь семъ явитися тебѣ. Азь есмь Иисус Христось...”<sup>27</sup>, а далі по тексту “[...] азь бо мню, яко ты еси стратилать Плакида, именовавыйся въ крещении Евстафий, емуже Христось явися еленемъ...”<sup>28</sup> [курсив наш. – Р. З.]. До речі, мотив видіння та переслідування оленя, що походить ще з дохристиянської давнини<sup>29</sup>, маючи значне поширення в Середньовіччі, часто використовувався й у сюжетах заснування чи то монастирів, храмів, чи то цілих міст. У таких випадках олень-провідник ніби вказує головному герою оповіді (королю, королевичу, князю, вельможі) конкретне місце для будівництва<sup>30</sup>.

Покладаючись на ту ж таки іконографічну традицію, реально говорити принаймні ще про деякі варіанти значеннєвості образу оленя в християнській культурі. Зображення цієї тварини нерідко можна побачити серед звіриних мешканців едемського саду, до того ж нерідко поряд, а то й у парі з якимсь “сумирним хижакон”, переважно левом<sup>31</sup>. У цьому випадку олень разом з левом символізують, очевидно, злагоду й гармонію земного райського життя до гріхопадіння Адама і Єви. Ця ж ідея, та, врешті, й сама тема, подекуди представляються й у картині творення світу Богом-отцем, властиво сотворення тваринного світу<sup>32</sup>, хоча увіч в іншому ідейно-тематичному контексті й на другому плані. Принагідно варто згадати й сюжети, пов’язані з Ноевим ковчегом; ковчегом, який може осмислюватися не просто й не лише засобом порятунку, а й символічним образом того-таки земного раю – місця благополуччя й схову від земних негод для праведників<sup>33</sup>. Разом з тим олені неодноразово виступають персонажами й небесного раю, тобто виміру вже позаземного, позаісторичного буття. Показово, однак, що конкретний сюжет, в якому присутні олені, є, як правило, тим-таки псалмовим: олені припадають до джерел, наразі – райських рік<sup>34</sup>. У цьому випадку вони символізують насамперед праведників, які удостоїлись вічного життя в небесному раю та насолоджуються вченням Христа<sup>35</sup>, а в контексті поховальної обрядовості – символізують ще й саме воскресіння й, урешті, опосередковано, друге пришестя Христа, утвердження царства небесного<sup>36</sup>.

Значеннєвість образу оленя в християнстві характеризується, таким чином, доволі розлогим діапазоном конкретних ідейних вимірів. При цьому їй притаманна ще й певна контрапунктна структура. На одному полюсі її представлений образ людини / людської душі – в її земній гріховній іпостасі, але й спраглої істинної віри, на другому – образ самого Бога-Христа, як мети духовних прагнень того-таки віруючого<sup>37</sup>. Між ними фігурує образ оленя-провідника (медіума), що виступає з’єднуючою ланкою протилежних сторін, носієм / утіленням ідеї праведного шляху. Саме в цьому межовому семантичному реєстрі олень виступає подекуди і символічним втіленням образів святих, апостолів, тобто праведних людей – посередників між основною масою віруючих та Богом. Заразом у порівнянні з деякими іншими поширеними зооморфами християнського богослів’я (напр., левом, одноногом, козлом), олень на загал відзначається позитивним, так би мовити, якісним виміром. Жодного разу він не представлений в ролі символу супротивника Христа – *hostis(a) antiquus(a)* (“древнього ворога”) – диявола<sup>38</sup> (принаймні нам такі випадки не відомі).

Різноплановість змістового наповнення образу оленя спричинилась до появи порівняно різноманітного іконографічного втілення його образу. Ця обставина уможлиблює різні підходи до систематизації зорового ряду. Воднораз класифікаційний розподіл можна провадити за тим-таки змістовим наповненням образу, за ідейно-тематичним контекстом, складовою якого він виступає. Більше того, така систематизація бачиться пріоритетною, позаяк покриває собою деякі інші класифікації, уґрунтовані виїмково на аналізі зовнішніх формальних характеристик (скажімо, постави самої фігури оленя тощо). Відповідно до означеної систематизації, усі зображення оленя поділяються на такі, що символізують Бога / Христа, чи віруючих (включно з апостолами, праведниками, покутниками), а чи наділені якимсь іншим змістом. Головні ідейно-тематичні уклади, в яких присутній олень / олениця, складають такий ряд: створення світу, рай (земний та небесний), хрещення, причастя (євхаристія), друге пришестя (страшний

суд), лови (гонитва), життя святих. Зіставлення цих двох класифікацій дозволяє стверджувати, що олень у переважній більшості тем (за винятком теми раю) виступає символом душі добродісного християнина, а також символом праведного життя, зокрема побожності, релігійності, чистоти, натомість символом Бога / Христа олень виступає переважно в життях деяких святих, точніше – святих мисливців (напр., Євстафія, Губерта).

Цікаві висновки дають спостереження над історією присутності досліджуваного зооморфа в системі християнської культури. Згідно з розшуками О. Уварова образ оленя / олениці не належав до символічної мови найперших християн, символізм його сформулювали й розвинули отці церкви дещо пізніше – в IV ст.<sup>39</sup> Відтоді він лише й набуває помітного поширення, починає займати одне з чільних місць у знаково-символічній системі нового релігійного вчення, зокрема в іконографічній практиці. На Середньовіччя припадає чи не найвище піднесення “популярності” образу (як і решти, принаймні більшості, зооморфів християнства). Причина цього “гніздилися – за спостереженнями В. Даркевича – у світогляді епохи, коли символізм, особливо “зоологічний”, був душею мистецтва, а природознавства як науки ще не існувало”<sup>40</sup>. При цьому “один і той самий образ, в залежності від контексту, міг виступати в різних, часом протилежних, значеннях. Розмаїття змістових відтінків у мистецтві супроводжувалося “химерним різноманіттям” форм”<sup>41</sup>. Саме цей час нового піднесення – як у світському, так і у церковному середовищах – т. зв. “звіриного стилю” демонструє й чи не найвиразніше, найдраматичніше за формою вияву представлення образу оленя, що дозволяє говорити й про його порівняно глибше символічне звучання. Упродовж зазначеного історичного періоду з’являються майже всі відомі, принаймні основні, іконографічні типи символічних зображень оленя. Поширення та певний розвиток образ мав ще в культурі бароко, з її схильністю до іконографічного новотворення, ускладненого символізму, алегоризму та емблематики. Але потому спостерігається значне звуження сфери його використання, звуження до певного до-

пустимого мінімуму більш-менш усталених сюжетів і образно-символічних конструкцій.

Вітчизняні зразки християнських зображень оленя / олениці в цілому підпадають під окреслені змістові класифікації та закономірності історичного розвитку цього образу в християнській культурі (насамперед Європи) як такої. Разом з тим примітні й відмінності як історичного, так і образотворчого планів, хоча кінцево судити про них нині не випадає з огляду на значні джерельні прогалини в спадку саме середньовічного, особливо ранньосередньовічного, християнства на вітчизняних теренах. Так, судячи за доступними на сьогодні пам’ятками, найбільшого поширення образ оленя в Україні набув у культурі бароко. Що стосується іконографічної конкретики, то серед вітчизняних зразків не віднаходиться, принаймні наразі, й окремих варіантів відтворення деяких тем, скажімо, теми хрещення у вигляді геральдичної (антитетичної) композиції з парою (чи більшою кількістю) оленів обабіч центрального композиційного елемента (чаші, водограю, струмка тощо), доволі характерної тим часом для багатьох християнських етнокультур Європи й Сходу. Вітчизняна традиція позначена й деякими самобутніми рисами як на рівні окремих іконографічних деталей, так і цілих композиційних схем, а відтак і змістових побудов, чим, вочевидь, збагачує, урізноманітнює загальну картину потрактування образу оленя / олениці у світовій християнській культурі.

Найдавніші зображення оленя у вітчизняній культурі християнської епохи відомі на сьогодні з періоду раннього Середньовіччя, щоправда, питомо релігійний характер деяких з них лишається донині нез’ясованим. Насамперед варто згадати рельєфні зображення оленів на черепицях VIII–XI ст. з південно-західного Криму, зокрема зображенням сцени нападу на оленя собаки (мотив мисливських ловів?) (поселення VIII–IX ст. в ур. Тепсень)<sup>42</sup>. Вочевидь, черепиця має цілком прагматичне (будівельне) призначення та й зооморфні зображення на ній, зокрема зображення оленів, визначені дослідниками за виробничі клейма окремих майстерень, чи, в окремих випадках, за знаки-обереги дому<sup>43</sup>. Зважаючи на останню характерис-

тику, можна гадати, що зображення оленів тут є проявом (відголоском ?) певних місцевих, ще дохристиянських (питомо античних чи антично-варварських) вірувань. За це свідчить, зокрема, й подібна сцена нижнього рельєфу надгробної стели пізніх скіфів з кургану біля с. Джан-Баба (нині – Мар'яне, II–III ст., Крим)<sup>44</sup>. Та, взявши до уваги історико-культурну ситуацію означеного терену, а саме факт утвердження на ньому християнської віри в зазначений період<sup>45</sup>, зваживши на значне поширення серед виробничих гончарних клейм, зокрема на тій-таки черепиці, християнської символіки (хрестів)<sup>46</sup>, можна з певною долею імовірності передбачати ідейний сенс цих зображень у контексті саме християнського віровчення. Принаймні згадані зображення оленів не суперечать іконографічній традиції останнього й про них можна говорити, бодай на рівні робочої гіпотези, як про вияв образотворення нової релігії чи, щонайменше, – культурного феномену місцевого двовір'я.

Подібний де в чому стан і з визначенням сцени ловів оленя на фресці XI ст. північно-західної башти Софійського собору Києва (іл. 1). Деякі дослідники вбачають у ній виїмково світське зображення<sup>47</sup>. Доказами називаються як стилістична й почасти іконографічна відповідність названої сцени зображенням гонитви за оленем на мініатюрах Кінегетики Оппіана – візантійського рукописного посібника з полювання першої половини XI ст.<sup>48</sup>, так і “тематична єдність з оточенням”<sup>49</sup>, у нашому випадку – з іншими “світськими сценами” стінопису названої башти Софії. Останні факти є очевидними<sup>50</sup>, однак вони ще не дають підстав для строгого обмеження змістового плану аналізованого фрескового зображення (як, урешті, й деяких інших образів стінопису башт) лише рівнем буденного, прозаїчного явища. Тут слід зважати на низку інших обставин. З одного боку, як північно-західна башта, так і південно-західна, попри своє, на перший погляд, питомо прагматичне призначення й світське оформлення, є разом невід'ємними складниками храмового комплексу будови. З огляду на те, що світська влада в культурі Візантії, на яку взорувалась нещодавно християнізована верхівка Русі, мала значною мі-

рою сакралізований характер<sup>51</sup>, зв'язок башт і їхнього стінопису з питомо храмовою частиною Софії Київської бачиться не лише в сенсі функціонально-конструктивному, а ще й значеннєвому. З іншого боку, тема ловів (гонитви), полювання на оленя на загал доволі широко представлена в церковному мистецтві<sup>52</sup>, зокрема неодноразово й у художньо-образному оздобленні екстер'єрів та інтер'єрів християнських храмів (хоча нерідко в дещо інших іконографічних формах) різних історичних періодів, у тому числі й Середньовіччя, що особливо показово для аналізованого випадку. За приклади цьому тут можуть правити, скажімо, рельєфні відтворення полювання на західному фасаді Атенського Сиона (VII ст., Грузія)<sup>53</sup> та на західному ж фасаді романської церкви Санта Марія ді Тільо в Граведоні (Франція)<sup>54</sup> чи відповідні зображення на рельєфі XI ст. з монастиря-пріорії Нотр-Дам-де-Салагон (Ман, Високі Альпи, Прованс, Франція)<sup>55</sup> та на бронзових дверях (внутрішній бордюр лівої ступки) катедрі в Гнезно (79–80 рр. XII ст., Польща)<sup>56</sup>, на рельєфних керамічних плитках підлоги домініканського костелу св. Трійці (третья чверть XIII ст., Краків, Польща)<sup>57</sup>, ін. Це й не дивно, адже вона одна з тем біблійного тексту. Так, зокрема, у “Плачі за зруйнованим Єрусалимом” пророка Єремії читаємо: “І відійшла від сїонської доньки [Єрусалима. – Р. З.] вся величність її... Її князі стали, немов олені ті, що пасі собі не знаходять, – і йдуть у безсиллі перед переслідником...” (Плач Єремії, 1:6). Зважаючи на такі історико-культурні реалії<sup>58</sup> відкидати можливість існування в змістовому наповненні теми ловів (гонитви) оленя на фресці південно-західної башти Софії Київської певного символічного, релігійно-дидактичного підтексту заледве чи є виправдано<sup>59</sup>. До речі, В. Даркевич, який також більшість зооморфних мотивів візантійського мистецького спадку, у тому числі й аналізовану сцену з Софії Київської, мав за світське зображення, водночас говорив про інтерес людей XI–XII ст. до представників “божого звіринця” насамперед як до “втілення абстрактних ідей”, а не реальних земних створінь як таких<sup>60</sup>.

З позиції саме такого стану речей слід, вірогідно, підходити й до інтерпретації зві-

риних образів сцени, викарбуваної на золотій покривці дарохранильниці другої половини XII ст. роботи західноєвропейського (французького ?) майстра, яку було виявлено 1957 р. в Чернігові. На ній у трьох завитках пишнolistого рослинного декору, вписано фігуру чоловіка з булавою, олениці (лані) та лева<sup>61</sup> (іл. 2). На думку В. Даркевича та І. Єдомахи тут відтворено зразу два (перший та четвертий) подвиги Геракла: двобій з немейським левом та лови керінейської лані<sup>62</sup>. При цьому поєднання в одній композиції двох різних міфологічних сюжетів мало, безсумнівно, цілком певний ідейний сенс. Лев – на задніх лапах, із роззявленою пащею – загрожує тут насамперед сусідній лані, яка опинилася між грізними персонажами, але водночас прямує в бік Геракла, будучи йому за головного супротивника. Позаяк у Середньовіччі названого античного героя вважали праобразом Христа, то й двобій його з хижаким мислилася за боротьбу Спасителя з Сатаною. Лань же в такому випадку виступала образом віруючого, християнської душі, за яку властиво й точиться двобій. Тобто два подвиги міфічного Геракла об'єднані “загальною дуалістичною ідеєю боротьби добродієності із силами пекла й гріха, характерною для західного християнства XI–XII ст.”<sup>63</sup> За таке символічне розуміння сцени чернігівської дарохранильниці свідчить ряд іконографічних аналогій, а головне – рельєфне зображення XIII ст. із собору св. Марка у Венеції, на якому Геракла відтворено з оленем (керінейською ланню) на плечах та подоланим драконом під ногами<sup>64</sup>. Християнський релігійний підтекст аналізованої композиції (античної за сюжетно-тематичним планом і персонажним складом) промовисто виказує й характер центрального персонажа. Олениця (лань) показана не величавою, не войовничою, а натомість наполоханою, у стані напруженого очікування, готовою зірватися з місця. Крім цього, на відміну від керінейської лані, вона безрога.

Зі згаданими допіру зразками “гонитви” певною мірою лучиться – змістово й функціонально – рельєфне зображення оленя-роганя на декоративних плитках (полив'яних і теракотових), що вмуровані – поряд із інши-

ми плитками – при верхньому краю зовнішніх стін нави парафіяльного на честь Вознесіння Пресвятої Марії, свв. Хреста й Бартоломея костелу м. Дрогобича<sup>65</sup> (іл. 3). Усі плитки розміщено суцільним фризом, що суттєво доповнює декоративне оздоблення будови. Олень показаний також у стані досить рухливому: зігнута й піднята одна з передніх ніг, ліва задня нога виставлена далеко наперед правої, голова високо піднята, роги закинуті на спину. Динаміку фігури тварини на полив'яних плитках ще додатково підкреслює лінія нахилоного діагонально списа, що видніється за оленячим тулубом (на теракотових плитках цієї деталі немає). Водночас спис певною мірою врівноважує композицію, будучи спрямованим у протилежний бік і заповнюючи собою вільні ділянки тла, зокрема верхній лівий кут. Поєднання фігури оленя зі зброєю дозволяє добачати в композиції ту ж таки тему полювання, хоча й у дещо іншому значеннєвому вимірі (адже спис вістряє спрямований догори). Тут реально говорити про певний геральдичний вимір зображення (пор. композицію на печатках 1750 і 1770 рр. Бугогардівської паланки запорізьких козаків<sup>66</sup>). Щодо датування плиток. Найвірогідніше, вони були вмонтовані на костелі під час однієї з його реконструкцій-поновлень десь у кінці XVI чи вже в наступному XVII ст.<sup>67</sup> А раз так, то можна стверджувати значну історичну тяглість використання мотиву гонитви за оленем у традиції художньо-образного оздоблення вітчизняних християнських храмів.

Однозначно релігійне призначення має символічне зображення оленів, що відтворені на двох мініатюрах Київського Псалтиря (1397 р.). Ілюстрація до відомої псалми 42:2 має асиметричну композицію з одним оленем-роганем, що, витягнувши вперед шийку, бредє джерелом до його витоків у вигляді алегоричної людської фігури на скелі, з рота якої й струмить водяний потік<sup>68</sup> (іл. 4). Тотожні іконографічні відповідники такому зображенню серед зарубіжних середньовічних зразків наразі відшукати не довелося, хоча фризовий принцип композиційного укладу ілюстрації з ритмікою горизонтальних рядів письмового тексту цілком вписується, згідно зі спостереженнями дослідників, у ві-

зантійську традицію художнього оформлення книг, зокрема Псалтирів XI–XII ст.<sup>69</sup> У візантійській традиції зображення з одним оленем / оленицею при водограді / купелі чи тихоплинному джерелі не є на загал рідкістю. Як приклад можна назвати відповідну мініатюру з Хлудівського Псалтиря (IX ст.)<sup>70</sup>, а також з Царгородського лицевого псалтиря (1080 р.)<sup>71</sup>, чи з болгарського Псалтиря Томича (XIV ст.)<sup>72</sup>, а також мармуровий італо-візантійський рельєф X–XI ст. (?) з Венеції<sup>73</sup>. Мініатюра з книги Томича виявляє, до речі, за рядом ознак найближчу подібність до київського зразка, особливо, якщо розглядати її в комплексі із зображенням псалмоспівця Давида, постать якого відтворено на тому ж таки аркуші, щоправда, дещо вище, на вільному правому полі<sup>74</sup>.

Своєрідно представлено оленя (оленицю?) в композиції до псалми 104:18 названого київського манускрипту: тварину відтворено з боку й частково зі спини при піднятій і відвернутій від глядача голові. Рисунок її фігури відзначається на загал вивіреністю анатомічних форм та динамікою доволі складного руху. Однак за своїм зоровим інформативно-знаковим ладом це зображення увіч поступається першому. Вадить йому обраний давнім мініатюристом не надто вдалий ракурс та композиційне розміщення оленя цілковито на тлі близького за тоном та барвою скельного громаддя<sup>75</sup>.

У книжковому мистецтві України наступних історичних періодів образ оленя доволі часто використовувався при оформленні ініціалів. Прикладом з рукописної спадщини може слугувати заголовна літера “Б” на арк. 67 Службника першої половини XVI ст. роботи мініатюриста Андрійчини Многогрішного<sup>76</sup>. Обриси буквиці творяться комбінацією форм розлогого дерева й олениці, що лежить під ним з підібганими ногами (іл. 5). Присутність означеного зооморфного мотиву тут не випадкова. У тексті молитви, при якому відтворено оленицю, висловлюється благання про порятунок людей божих (“[...] спаси люди своя...”), що дає привід добачати в зображенні тварини той-таки символ вірних християн, чи їхніх душ. Положення тіла олениці, а також піднесена голова її на витягнутій шиї, нашорошені вуха якнайкра-

ще виявляють, з одного боку, смиренність і навіть беззахисність, а з другого – стан внутрішнього напруження, полохливого очікування. Воднораз не можна не помітити одне характерне композиційне поєднання іконографічних мотивів, що дозволяє добачати й дещо інший змістовий план мініатюрної буквиці. А саме: над головою тварини підноситься крона дерева, що мимоволі породжує асоціацію з гіллястими рогами. У старозавітних текстах вони – символічний вияв праведної, духовної сили й ласки Божої до віруючого; отці ж християнської церкви добачали в рогах символ хреста й спасительної сили Бога-сина<sup>77</sup>. Що ж до самого дерева, то його значеннєвість так чи інакше вторує, принаймні на загальному рівні, символіці універсального образу біблійного “дерева життя”. З огляду на іконографічний лад мініатюри, дерево може бути осмислене як утілення істинної віри, під кроною якої душа віруючого (олениця) віднаходить прихисток і правдиве пізнання Бога, а то й самого Бога як оборонця та заступника всіх страждальців<sup>78</sup>. Насамкінець слід зауважити, що іконографічний тип зображення тварини аналізованої буквиці (у профіль, із повернутою назад головою й підібганими ногами) має глибоке історичне коріння, сягаючи, щонайменше, доби раннього заліза<sup>79</sup>. Відомий він і в християнському мистецтві раннього Середньовіччя, прикладом чому може правити рельєфне різьблене зображення олениці (антилопи) в овальному полі між плетінкою на рамені хреста, виявленого побіля руїн церкви Бучуріані в Болніському рні Грузії<sup>80</sup>.

Зразки використання образу оленя / олениці в ініціалах друкованих церковних книг демонструє ряд видань XVII ст., зокрема “Службник” (Стрятин, 1604 р.) (іл. 6), “Учительне Євангеліє” (Кринос, 1606 р.), “Ключ разуменія” (Київ, 1659 р.)<sup>81</sup> та ін. Усі названі видання тісно пов’язані між собою: два перші з них вийшли з друкарень родини Балабанів, а при виготовленні київських (лаврських) книг першої половини – середини названого століття досить активно застосовувались кліше тієї-таки стрятинської друкарні, яку придбала Києво-Печерська лавра; урешті-решт, до Києва міг переїхати на

роботу й сам художник-виконавець ініціалів балабанівських книг<sup>82</sup>. У цілому стрятинські ініціали у вітчизняних виданнях репродуковалися понад сто років<sup>83</sup>. Щодо характеру самих ініціалів, то стиль виконання їх (як і решти зі стрятинських і крилоських видань) – за спостереженням Г. Коляди – є новим для “східнослов’янської книги, рукописної й друкованої”, що дає привід добачати західні джерела їх, принаймні донині більше десяти ініціалам віднайдено прототи́пи у восьмитомній “Біблії” Плантагена<sup>84</sup>. Деякі графічні оформлення буквиць, скажімо, “Е” чи “Г” зі стрятинського “Службника”<sup>85</sup>, відзначаються гідною подиву вишуканістю, шляхетністю формовияву: експресивністю зображення фігур оленів-роганів, суголосним буйством плетива рослинних мотивів і водночас урівноваженістю складної композиційної будови, вивіреністю пропорцій, органічним поєднанням зображальних мотивів з формою ініціалів<sup>86</sup>, урешті, досконалістю технічного виконання (особливою “чистотою” ліній) тощо. Це тим вражає, що стосується властиво дрібномасштабних творів. Але технічна довершеність тут лише засіб. Давні гравери виявили себе високого рівня образотворцями епохи: динамізм зображальних мотивів буквиць слугує якнайкращою ілюстрацією непогамовності людського духу, а також самого збуреного історичного періоду: часу викликів і випробувань, гострих соціально-політичних колізій і суттєвих змін у духовному й громадському житті країни. Близькі відповідники такому образному ладові віднаходяться й серед літературних творів зазначеної доби:

Мов олень, я, змордований,  
у спеку пить бажаю  
І, мов онагр,  
на скелях цих розпечених волаю!

Такими поетичними рядками Кирило Транквіліон-Ставровецький у книзі “Перло многоцінне” (1648 р.) характеризував драматизм внутрішніх душевних і духовних колізій людини своєї доби на шляху самовдосконалення<sup>87</sup>.

У стрімкому стрибку-чвалі серед рослинних мотивів відтворено оленя й на одній із заставок київського “Требника” (1681 р.)<sup>88</sup> (іл. 8). Разом із фігуркою зайця він складає

антитетичну (“геральдичну”) композицію, центральним мотивом якої виступає багатопелюсткова розета. Характерною особливістю цієї заставки є присутність у ній тератологічних мотивів – голів змій (драконів), що випинаються обабіч центральної квітки між рослинними пагонами й від яких розбігаються врізнобіч звірі. Тут олень, як і заєць<sup>89</sup>, символізує, певно, тих-таки віруючих християн, що намагаються порятуватися від страхопудних потворних зміїних голів – утілення зла й гріха<sup>90</sup>.

Інший змістовий план несуть зооморфні образи з рамки титульної сторінки Нового Заповіту з Псалтирем острозького видання 1580 р. (іл. 7), повтореної згодом на титулі Апостолів і Євангелії угорцівського видання 1620 р.<sup>91</sup>; образи, що перейшли в українські книги з титулу лютеранського перекладу “Jesus Surach” віттенбергського видання 1533 р. чи його копії в “Притчах Соломонових” (1535 р.)<sup>92</sup>. Тут лань (властиво лише передню частину її фігури) зображено на нижньому полі рамки-обрамлення титулу праворуч від центрального картуша-щита, ліворуч від якого видніється півфігура фантастичного однорога. Окрім досить високого мистецького рівня відтворення анімалістичних форм, найцікавішим є змістовий сенс поєднання обидвох символічних зооморфів. Річ у тім, що змістові плани цих образів у багатьох конкретних виявах є спільними чи близькими (обидві тварини у відповідних контекстах символізують, наприклад, Христа)<sup>93</sup>. Однак присутність їх у названому випадку базується не так на співмірностях, як, радше, на взаємодоповненні їхньої значеневості. І справді, християнська іконографія знає приклади об’єднання в одній змістовій парі оленя / лані й однорога, де перший з них символізував людську душу, а другий – мудрість, розум<sup>94</sup>. Таке пояснення цілком прийнятне й для випадків з оформлення острозької та угорцівської книжок Святого письма, сприйняття яких вимагає від віруючого-читача в достатній мірі обох якостей: і щирості, душевної чистоти, духовного настрою, і ясності помислів, розумового напруження, знань.

Окремий підрозділ вітчизняних творів, в яких фігурує олень / олениця, складають



іконописні представлення деяких святих. За змістовим наповненням зооморфного мотиву серед цих пам'яток культового мистецтва розрізняються щонайменше дві групи. Одну з них складають ікони, на яких образ оленя, будучи носієм сакрального первня, є неодмінним життєвим, а отже, і значеннєво сюжетним “напарником” святого. Прикладом тут виступають головні зображення так званих святих мисливців, а також деякі святі пустельники-анакорети. На українських теренах це переважно (якщо не виїмково) образ Євстафія Плакида – у першому випадку й свв. Онуфрій Великий та Іджі (Єгідія) – у другому. До іншої групи належать ті твори, в яких олень грає роль своєрідного символічного двійника святого, не будучи пов'язаним з ним безпосередньо агіографічною темою. У цьому випадку можна покликатися на образи деяких преподобних та великомучеників, а саме: того-таки Онуфрія Великого, а ще Антонія Печерського, Параскеви-П'ятниці. Наскільки дозволяє судити доступний нині фактаж, такого типу образи з'являються в контексті вітчизняної художньої культури десь наприкінці XVI ст. й набувають певного поширення впродовж двох наступних століть. Порівняно зі зразками першої групи, вони виглядають іконографічними новаціями й не лише для України. Тенденція помітного збільшення чисельності зооморфних мотивів-образів відзначена дослідниками в західноєвропейському образотворчому мистецтві Італії епохи Відродження<sup>95</sup>. Зважаючи на часовий пріоритет поширення подібного явища на Заході, а також на порівняно тісний зв'язок вітчизняної художньої культури (особливо західноукраїнських теренів) із західноєвропейським культурним процесом XVI–XVIII ст., зазначені іконографічні новації в релігійному мистецтві України реально розглядати як похідні від західноєвропейських<sup>96</sup>.

Виразним зразком першого (“життєвого”) типу зображень виступає церковний образ св. Євстафія з с. Плазова на Галичині<sup>97</sup> (іл. 11). Ікона, що датується XVI–XVII ст., відтворює найдраматичніший, властиво передкульмінаційний момент історії чудесного навернення до християнства римського воєводи Плакиди: верхівець-мисливець ще намі-

ряється натягнутим луком зі стрілою на оленя, але перед ним уже явлене видіння-знамення в подібні хреста посеред рогів тварини. Язичник Плакида зненацька постає перед символічним образом самого Бога; він на порозі прозріння, духовного преображення. Аналізований образ – найдавніше (з відомих нині на українських теренах) зображення святого з оленем. Проте воно – вияв значно давнішої, як свідчать історико-порівняльні розшуки, іконографічної традиції. Так, відповідники названій галицькій іконографічній версії віднаходяться на терені кавказького регіону. З-поміж чималої кількості тутешніх паралелей<sup>98</sup> найближчими є деякі фрескові образи з теренів Грузії періоду розвинутого Середньовіччя, наприклад, зображення в церкві св. Saiveur (Zenobani) XII–XIII ст., зображення на східному фасаді церкви Спаса в Лагамі (Сванетія) й на фасаді церкви свв. Архангелів у Ластхвері, зображення в церкві св. Sabbasa в Safari (усі XIV ст.)<sup>99</sup> тощо. У них – тотожний композиційний уклад, такий самий динамічний рух верхівця з напнутим луком, порив коня, рух та розворот фігури оленя. Воднораз достатньо близькою паралеллю названій галицькій іконі виступає мініатюрний образ Німрода на полюванні з Троїцького (Тверського) списку Хроніки Григорія Амартола початку XIV ст.<sup>100</sup> При цьому, за спостереженням дослідників, майстри-мініатюристи першої частини цього списку (до якої належить і назване зображення Німрода), найімовірніше, взорувалися у своїй роботі на київський оригінал XI ст., що ґрунтувався в свою чергу на давнішому грецькому первописі<sup>101</sup>. Що ж до автора безпосередньо образу Німрода, то він, напевно, був знайомий з аналогічними композиціями сцени полювання в лицьовій “Александрії” чи повісті “Про взяття й зруйнування Трої”<sup>102</sup>. Таким чином, названа мініатюра Хроніки Амартола засвідчує існування на значній території християнської (точніше – східнохристиянської) середньовічної ойкумени доволі усталеної композиційно-іконографічної схеми зображення сцени полювання на оленя. За такої обставини вирішувати питання конкретного першоджерела досліджуваного галицького образу Плакида на рівні самої іконографії

вельми проблематично. Тут потрібні додаткові уточнювальні в історико-культурному сенсі показники. У випадку аналізованого малярного твору такими навідними показниками слугує достатньо виразна стилістика численних крупних рослинно-квіткових мотивів (напр., гвоздик) увіч орієнтального типу<sup>103</sup>, що надають природному середовищу зображення своєрідного орнаментального й водночас фантастичного ладу. Ця характеристика ікони недвозначно зближує її з культурним середовищем ісламського Сходу, зокрема з декоративним мистецтвом (насамперед орнаментованим текстилем, у тому числі вишивкою та килимарством), почасти книжковою мініатюрою<sup>104</sup>, а значить, може слугувати підтвердженням сторонніх – найвірогідніше, тих-таки кавказьких чи, радше, кавказько-малоазійських – витоків її стилістико-іконографічної побудови. Якщо зважити ще й на факт перебування на землях України впродовж XIV–XVII ст., зокрема в Галичині, чисельної кавказької (насамперед вірменської) діаспори<sup>105</sup>, то цілком реально припускати обставину, за якої взірцем для маляра-виконавця образу св. Євстафія Плакида з Плазова слугувала якась книжкова мініатюра кавказького чи / і малоазійського походження.

Зображення св. Євстафія можна бачити й на одному боці самотньої двосторонньої хоругви (мисливської чи церковної) з Кіровоградського обласного художнього музею, полотно якої напнуте між двома основними гілками справжніх оленячих рогів, що слугують йому за каркас і обрамлення<sup>106</sup> (іл. 12). Характер живописного відтворення Євстафія: у розкішних військових обладунках, укліклим перед оленем із розп'яттям між рогами, є на загал доволі традиційним для порівняно пізнього варіанта західної іконографії і дозволяє більш-менш упевнено датувати її в межах середини / другої половини XVIII – початку XIX ст. На це недвозначно вказує чимала подібність аналізованого образу святого “мисливця” – як на рівні загального композиційного укладу, так і окремих іконографічних деталей (напр., постановки фігури святого) – до рельєфного образу 1726 р. “Явлення св. Губерту” різця М. Брауна (Новий ліс поблизу Жирець, Чехія)<sup>107</sup>. За

таку атрибуцію, на думку реставратора А. Ачкасової, промовляє й персональний склад зворотнього боку хоругви, насамперед образи свв. Домінікії [? – Р.З.] й апостола Якова (Алфеєва), а також загальний стилістичний лад і, врешті, технічні засоби малярства<sup>108</sup>. Покладаючись, певно, саме на ці характеристики названа дослідниця свого часу висловила гіпотезу про Закарпатське походження хоругви<sup>109</sup>.

Підтримуючи на загал “західноукраїнську” орієнтацію у локалізації твору, слід, водночас, засвідчити відсутність надійних і однозначних підстав для беззастережного прийняття саме “закарпатської версії” його територіального походження, адже жодних переконливих доказів на підтримку останньої немає. Натомість правдоподібніше вважати хоругву галицькою пам'яткою, адже попередньо вона зберігалася в Львівському історичному музеї<sup>110</sup>. Справі уточнення атрибуції аналізованої хоругви здатні прислужитися пошуки типологічних відповідників (за конструктивними та функціональними показниками). Щоправда, наразі можна вказати лише на одну віддалену паралель. Маємо на увазі стяг із зображенням голови оленя з розп'яттям поміж рогами, що є атрибутом св. Євстафія, образ якого представлений у Паумгартнерівському вівтарі (1502–1504 рр.) роботи А. Дюрера<sup>111</sup>. Цей останній зразок принаймні підтверджує існування в культурі Європи періоду пізнього Середньовіччя – початку Новочасної доби певної традиції виготовлення різноманітних виносних, процесуальних образів, знаків, що стосувалися культу названого святого мученика. Деяку дотичність до піднятої теми (а отже й перспективу аналітичних студій) мають і випадки використання натуральних оленячих рогів у практиці західної (римо-католицької) церкви, зокрема в системі культу св. Емерика в Польщі<sup>112</sup>.

У житті преподобного пустельника Онуфрія Великого згадується біла олениця, що вигодовувала до трьох років малолітнього перського царевича (майбутнього аскета), мати якого вмерла при пологах. Олениця явилась батькові його (перському цареві) по дорозі до одного з монастирів (Герети) пустельної Фіваїди, куди – за божим провидін-

ням – він мав віддати сина на виховання<sup>113</sup>. У нечисленних житійних образах святого можна натрапити на зображення цієї олениці-годувальниці. Вона фігурує, зокрема, у трьох епізодах дитинства преподобного, що представлені в багатосюжетній картині другої половини XVIII ст. з Онуфріївської церкви монастиря в Підгірцях (Львівщина)<sup>114</sup>.

Зазначений ряд творів продовжує стінописна композиція з образом ранньохристиянського святого Іджи / Егідія (фр. – Жіля) роботи львів'янина Яна Росена, що міститься над одним із вікон північної стіни нави головної цели вірменської церкви Львова (іл. 15). Вона присутня серед інших стінописних зображень, що були виконані майстром упродовж 1925–1927 рр. у західній прибудові XVII ст. на замовлення архієпископа Йозефа Теодоровича. Маляр відтворив традиційну сцену, коли святий пустельник затулив собою оленицю, в яку випустили стрілу мисливці готського короля Флавія, наповнивши її особливим драматизмом і динамікою. Контраст між рухливими посталями мисливців, фігурою переляканої, з нашорошеними вухами олениці, й величною, стриманою в рухах постаттю святого, в якого влучила стріла, увиразнює протистояння сили земної, тілесної й сили духовної, небесної, підкреслюючи водночас безумовну перевагу останньої з них. Ця ідея знаходить свій розвиток й у двох нижчих композиціях зі св. Єржем (Юрієм Змієборцем) та св. Криштофом (Христофором)<sup>115</sup>. До слова, Росенівський образ Егідія – чи не єдиний знаний нині в Україні твір, присвячений цьому святому, але достеменно – не перший у історичній ретроспективі наших земель. Річ у тому, що культ Егідія в Україні сягає, щонайменше, періоду пізнього Середньовіччя. На це однозначно вказує, зокрема, згадка храму на честь названого святого в магдебурзькому привілеї 1421 р., наданому містечку Старій Солі на Старосамбірщині (Галичина)<sup>116</sup>. Зрозуміло, що в цьому храмі<sup>117</sup> існувало (мусило існувати) мистецьке відтворення (храмова ікона?) св. Егідія. Цілком можливо, що він був на зразок вітарного пізньоготичного малярного зображення святого (з оленицею) роботи майстра XV ст. Toma din Cluj (Румунія)<sup>118</sup>.

Другий тип зображень представлений переважно образами Онуфрія Великого (Єгипетського). Іконописний шерег із цим святим походить з греко-католицьких храмів Галичини й датується XVIII – початком XIX ст. Поміж відомих зразків – образ другої половини / кінця XVIII ст. зі збірки “Студіон”<sup>119</sup>, зображення на двосторонній хоругві кінця XVIII ст. зі збірки НМЛ<sup>120</sup>, образ XIX ст. зі збірки Львівського музею історії релігії<sup>121</sup> (іл. 10), рельєфний образ з церкви Різдва Богородиці с. Мала Мильча (Дубнівського пов.)<sup>122</sup>. На них олень / олениця зображений /-а позаду, або попереду вкляклого святого. Однак ототожнювати чи принаймні зближувати їх з оленицею-годувальницею, як то роблять деякі автори, немає жодних підстав<sup>123</sup>. Зазначені іконні зооморфи несуть позірно інше змістове навантаження: вони супроводжують Онуфрія в образі старця, напередодні завершення його пустельного служіння Богу<sup>124</sup>. Тим-то сенс цих зооморфів знаходиться в цілком інакшій ідейно-тематичній площині. У них реальніше добачати символи праведності, чистоти самого святого – якості, здобуті ним упродовж численних років самовдосконалення, а також, можливо, й християнський його чин – самотництво, аскезу. Таке пояснення знаходить виразну підтримку в деяких богословських текстах, зокрема в повчаннях коптського апи Поймена (угрунтованих на витлумаченні тої-таки 42:2 псалми й, можливо, свідчень “Фізіолога”), в яких оленям уподібнюються монахи-пустельники, котрих “палить отрута демонів лукавих”<sup>125</sup>. Цьому вторує й панорамна картина флорентійця Старніна “Фіваїда” (між 1401–1408 рр.), на якій межі анахоретами можна бачити декілька фігур оленів і олениць<sup>126</sup>. Лежача поза, в якій представлено оленя / оленицю на вітчизняних іконах, недвозначно виказують ще одну суттєву рису добродетності названого преподобного самотника: його смиренність, відданість, упокореність Богу. Разом з тим відомий приклад і дещо іншого символічного звучання образу оленя. Маємо на увазі рельєфне зображення в с. Буша Вінницької обл., наймонументальніше наскельне зображення цілої Центрально-Східної та Східної Європи (іл. 13). Тварину тут відтворено на виструн-

чених ногах, піднесеною на порівняно високому прискалку, що здійснюється за спиною вкляклого святого аскета. У руслі вказаного попереду символічного значення образу скелі, каменя /-ю в християнському віровченні й пов'язаного з ним образу оленя, благородний олень-рогань бушанського рельєфу виступає приповіддю піднесеного духовно, опертого на свою самовіддану віру в Бога, самого пустельника Онуфрія. Найімовірніше, що наразі втілено зміст псалми 104:18 (“Гори високі [сховище] – оленям / сернам...”), бо, за витлумаченням Василя Кесарійського, “всякий праведник перебуває у високості, ...прагнучи почесні вищого знання” (Посл. до Філіп. 3:14)<sup>127</sup>. Показово, що деякі дослідники говорили про оленя бушанського рельєфу як про відтворення скульптурного зображення (зооморфного ідола) на постаменті<sup>128</sup>. Хоча таке тлумачення (ототожнення з язичницьким ідолом) не має переконливих підстав, але сам, так би мовити, дух зображення вловлено цілком правильно. І дійсно, зображення оленя на прискалку мимоволі зближується з пам'ятником, до цього спричиняються ряд формальних прикмет. Але це не “мертвий істукан”, а символічний монумент (якщо вже послугуватись такою асоціацією) духовному подвигу людини, яку марно було названо Великою. І хоча тварину тут не представлено в активному русі, як, скажімо, на деяких книжкових гравюрах другої половини XVII – початку XVIII ст.<sup>129</sup> (іл. 16; 9), вона не є і цілковито застиглою. Легкий поворот голови оленя ліворуч (у бік глядача), помітний контрапост тіла (грудини і передніх кінцівок стосовно кружів і задніх кінцівок) й незначна зігнутість ніг, а ще загальна композиційна вивіщеність порівняно з постаттю молільника, створюють враження неспокою, напруження його фігури, хвилювато стриманого руху. Стан внутрішньої динаміки притаманний й іншим образам композиції, що відповідає якнайкраще глибинному змістовому сенсу цілого зображення. Щодо датування бушанської наскельної скульптури, то його, за нашими сьогоденніми спостереженнями, найреальніше обмежувати кінцем XVI–XVII ст. Типологічно (насамперед на рівні змістових, а також певних іконографічних характерис-

тик) рельєфне зображення найпереконливіше лучиться з образотворчою традицією західнохристиянської церкви, зокрема з варіантом представлення св. Ієроніма в пустелі перед сухим деревом і з оленем / оленцею / оленями чи козулею позаду<sup>130</sup>.

Беззастережно символічним звучанням наділені образи тварин у графічних ілюстраціях із зображенням св. вмч. Параскеви та св. прп. Антонія Печерського, що містяться у книзі Лазаря Барановича “Трубы на дни нарочитых праздников...” (Київ, 1674 р.)<sup>131</sup> (іл. 16). Присутність тут названих тварин зумовлена прагненням новгородсіверських граверів-виконавців<sup>132</sup> унаочнити насамперед відповідні вірші тих-таки 42-го та 104-го псалм (уривки текстів з яких безпосередньо введені в композиційну структуру зображень), що використовуються для розкриття, увиразнення певних особливостей характерів названих святих. Але в обох випадках олені виступають ще й безпосередніми символічними відповідниками образів названих святих. Однозначне підтвердження цьому знаходимо в самому тексті книги Л. Барановича (див. “Слово 2 на преподобнаго отца нашего Антонія купно же и на преподобнаго Феодосія и на вся свята прееподобна печерскія”): “Сотворилъ Богъ Горы Высокія *Святым своимъ, аки еленемъ*: ибо, Имже образомъ желаетъ елень на источники водныя, сице желаетъ душа ихъ к тебе Боже. Всякъ от Преподобныхъ вселивыйся в Гору высокую, глаголетъ: Совершай нозѣ мои яко елень, и на высоки поставляй мя, есть Господь”<sup>133</sup> [курсив наш. – Р.З.]. Заразом, у випадку останньої композиції олень постає і на подобу божого провідника. До такого тлумачення схиляє потрактування фігури тварини зі складним розворотом голови назад (у напрямку до святого). Тварина, біжучи стрімко попереду, ніби веде за собою Антонія, час від часу озираючись, аби переконатися, що він прямує, встигає за нею.

Загальна іконографія цих композицій виглядає доволі своєрідною. Принаймні в національному художньому спадку поєднання образу оленя з образами названих святих досі не траплялось, та й для практики сакрального мистецтва наступних часів вона виявилася на загал нетиповою<sup>134</sup>. Поміж

іконографічних традицій інших християнських культур можна нині покликатись на одну віддалену паралель: багатосюжетну грецьку ікону XV ст. з усипальниці (?) св. Сабаса (Крит), на якій серед інших є також і мотив підйому оленя на вершину гори, де в печерах спасаються преподобні ченці<sup>135</sup>. Разом з тим, названі вітчизняні твори є достатньо показовими, такими, що виказують певні тенденції в розвитку релігійно-церковної творчості України означеного часу.

Ці приклади недвозначно засвідчують появу при останній чверті XVII ст., з одного боку, нових, ускладнених іконографічних структур, а отже, й ідейно-змістових планів, що досягалося переважно (в руслі обговорюваної теми) поєднанням в одній композиції кількох донині самостійних зображальних мотивів і образів, а з другого – зросло “популярність” аналізованого зооморфа. Окремо варто наголосити на факті появи таких “новотворів” саме в ділянці книжкової гравюри, що не є, вочевидь, випадковістю. Ця галузь образотворення була безпосередньо пов’язана з книгодрукуванням, а отже, – й чи не найбільшою до пульсу богословської думки свого часу<sup>136</sup>. Вона чутливо, принаймні найоперативніше, реагувала на різні нові ідеї, словесні образи, порівняння, метафори, а також символи й алегорії (як новопосталі, так і традиційні), що використовувалися в теологічній літературі, слугуючи своєрідним “полігоном” для випрацювання іконографічних відповідників, апробації іконографічних новацій. Не в останню чергу цьому сприяла й порівняно менша витратність її технічного забезпечення і більша “мобільність” самого виробничого процесу, тобто питомо технологічна специфіка. Слід також зважати на той факт, що вітчизняна книжкова гравюра була значною мірою підвладна впливам зарубіжного мистецтва, головню західноєвропейського (насамперед через посередництво тієї ж таки західної книжкової графіки).

У руслі обраної теми привертають увагу ще два твори. Один з них – графічна композиція “Притча про мудрих і нерозумних дів” з книжки “Тріодіон...” львівського видання 1701 р.<sup>137</sup> (іл. 9). Оленя відтворено тут у дрібному масштабі й майже впритул до правого краю композиції, однак він є достатньо по-

мітним персонажем. Гравер наділив тварину розкішними гіллястими рогами, відтворив у динамічному русі (стрибку), а головне – розмістив на вільній ділянці білого тла, завдяки чому чітко прочитується її виразний силует. Олень стрімко піднімається на гору й цим уподібнюється до аналогічного іконографічного мотиву на згаданому попередню графічному листі з Антонієм Печерським; мотиву, що супроводжується цитатою з 18 вірша 104 псалми. Але ця значеннева паралель подана в іншому сюжетному контексті. Наразі тварина, прямуючи догори, ніби поспішає приєднатися до гурту мудрих дів, яких зустрічає Христос на небесах. До такого тлумачення наводить й композиційна сув’язь оленя з алегоричною фігурою царіці добродітності, розміщеної на небесах безпосередньо над ним. Воднораз тварина прямує і до смоковниці, яка зростає на схилі гори; дерева – відомого біблійного образу<sup>138</sup>, що згадується наразі й у викладі тексту притчі<sup>139</sup>. Тим-то під названим зооморфом реально розуміти й віруючого спраглого Царства Небесного. Але чи досягне він належної висоти, а чи опиниться перед замкненими дверима серед дів нерозумних? На це питання певної відповіді твір не дає: олень перебуває на півдорозі, хоча й осторонь від нерозумних дів. Мораль притчі, переданої нам євангелістом Матвієм (Мат., 25), виказує необхідність праведного життя й постійної духовної готовності, аби належно стріти друге пришествя Бога-Сина, кінець світу й заслужити благодать Небесного Царства.

Інший – доволі рідкісний, серед доступного на сьогодні шерегу вітчизняних пам’яток, зразок геральдичної композиції з оленицями (?), відтвореної на дерев’яному різьбленому обрамленні вітваря (?) XVIII ст. з Підляшшя чи Волині, що зберігається в Національному Києво-Печерському історико-культурному заповіднику<sup>140</sup> (іл. 14). Перед нами достатньо масштабні рельєфні зображення пари тварин, що “розбігаються” в різні боки (від втраченої центральної частини – образу ?). посеред буйства мережаного плетива аканта. Важко бути цілковито впевненими в конкретиці змістового наповнення цих зооморфних мотивів, але не можна не відзначити певної спорідненості між цими й деякими ранньох-

ристиянськими геральдичними зображення (напр., мозаїчною композицією з парою оленів посеред виноградних лоз у равенській хрещальні середини V ст. св. Івана)<sup>141</sup>, що розвивають тему євхаристії.

\* \* \*

Підсумовуючи викладене, можна з достатньою долею вірогідності ствердити, що в християнській образотворчій практиці України наявні якщо не всі, то принаймні більша частина релігійних сюжетів, у яких фігурує образ оленя (олениці / лані). До цього спричинився головно факт поширення на вітчизняних теренах різних церковних конфесій (римо-, греко-католицької та православної), що мали як спільні, так і самобутні богословські, агіографічні та іконографічні традиції. Місцева специфіка виявилася і в доволі активному використанні названого зооморфа для втілення образів деяких загальнохристиянських святих, зокрема й насамперед Онуфрія Великого та ще, хоча й меншою мірою, великомучениці Параскеви, культ яких мав значне поширення на наших землях. Самобутністю наділена й іконографія образів вітчизняних святих, як-от Антонія Печерського, в якій присутня названа тварина. Проте, останні образи відображають загальний принцип формування образотворчої агіографічної традиції християнства, при якому місцеві святі нерідко супроводжуються образом-символом оленя (олениці / лані). Неординарність виявилася подекуди й на формальному рівні, наприклад, у випадку з двосторонньою хоругою Кіровоградського художнього музею. Тут образ оленя присутній фактично двічі: безпосередньо в контексті сюжету зі св. Євстафієм, та в обрамленні, виготовленому із натуральних оленячих рогів. При цьому роги виступають і як реальний мисливський трофей, а отже, й увиразнюють сюжет самого полювання, гонитви за оленем, і, заразом, як “променисте” обрамлення, що асоціюється із сьайвом, світлом, а отже, й сакраментальним<sup>142</sup>.

Питомо змістовий план образу оленя хоча й менш розмаїтий за іконографічний ряд (що, врешті-решт, і закономірно), але теж не позбавлений багатомірності. Якщо застановлятися на питанні пріоритетності тих чи інших

ідейно-образних вимірів, то на загал можна погодитися з твердженням В. Овсійчука й Д. Кравича про те, що “... в українському мистецтві олень найчастіше виступає образом душі, що прагне правди”<sup>143</sup>, праведного – уточнимо – життя та духовної єдності з Богом. Утім, як свідчить фактографія, такий стан речей (такий змістовий розклад) є не лише національною специфікою, а притаманний світовому християнському мистецтву в цілому.

Насамкінець спинимося – задля розвитку теми – на двох графічних творах Олександра Тарасевича: титульному аркуші до брошури Теодора Білевича “Triplekx philosophia: rationalis, naturalis et moralis...” (Вільно, 1675 р.) та портреті-епітафії мінського хорунжого К. Клоковського (Слуцьк, 1685 р.)<sup>144</sup>. За своєю значеннєвістю ці зображення займають проміжне місце між світською й питомо церковною тогочасною культурою. Світський характер естампу-епітафії (іл. 17) виявляється переважно й головно в наголошенні особистісного людського первня (Его), що знаходить свій вияв у самому портретуванні конкретної, вповні світської, хоча й соціально відзначеної, особи. Водночас першопричина появи та призначення твору виводять його за межі виїмково буденно-земного змістового виміру. Зображення пов’язане з “моментом найбільшого одкровення”, “моментом істини”, яким для кожної людини є смерть, із сакралізованим таїнством смерті, з вірою у перехід покійних у потойбічний світ, врешті – з тогочасною заупокійною церемонією. Небуденним є й образний ряд графічної композиції, властиво мотив гонитви оленя вершником-смертю. Образ оленя, на рогах якого завис годинниковий циферблат, тут виступає, вочевидь, алегорією часового виміру людського життя<sup>145</sup>. Але він таїть у собі й відгомони первісного значення як символу людської душі, стражденної душі християнина, яка намагається уникнути марнот і неминучої кінечності, тлінності зла земного буття. Останнє тлумачення тим вірогідніше, що й увесь мотив гонитви-ловів недвозначно перегукується з відповідною середньовічною темою, що, вірогідно, мала (в руслі загального ідеологічного контексту епохи) власний злбоденний внутрішній символіко-дидактичний сенс.

Повчальною риторикою наділено, безперечно, й зображення олениці на титулі брошури Т. Білевича, в якій викладено тези наукового диспуту, що відбувся у Віленській академії на честь Іоанна Хрестителя. Щоправда, тут зміст аналізованого зооморфного образу діаметрально протилежний. Він уособлює, безсумнівно, праведного віруючого, що знаходить собі поживу на “пасовищах” христової віри, доброчесності та науки. На це однозначно вказує композиційний лад титулу: олениця пається під деревом, на кроні якого в сяйві відтворений апокаліптичний Агнець Божий, що тримає хоруговку – “прапор перемоги”<sup>146</sup>. Крім цього, своїм спокоєм олень увіч дисонує зайцю (також одному із символів віруючого-християнина, але водночас і людських пристрастей, плотських пожадань<sup>147</sup>), що чимдуж тікає від пса й вершника на полі, що проглядається в перспективі на дальньому плані композиції (тут ситуація із зайцем має позірну подібність до ситуації з оленем попереднього твору). Показове також вторування нахилу голови тварини нахилі голови керівника диспуту професора Івана Садковського (на першому плані композиції), який у шанобливому напівклоні передає тези диспуту Іоанну Хрестителю. Якщо зважити при цьому на близьке сусідство цих персонажів (олень проглядається за постаттю Садковського) та майже однаково композиційно-сюжетну орієнтацію їх (звернення в напрямку до Іоанна Хрестителя), то відзначений перегук дозволяє намітити реальну й, так би мовити, “пероснальну” ідейно-образну паралель між цими персонажами, тобто говорити наразі й про цілком певну метафоричність образу оленя.

<sup>1</sup> Гуманізм та антропоморфізм віровчення – у сенсі зосередженості, у першому випадку, на духовних, душевних, моральних проблемах людини, її буття у світі, стосунків із Богом (див.: *Бердяев Н. А.* О назначении человека. – М., 1993. – С. 55–56; *Аверинцев С.* София-Логос: Словарь. – [К., 2006]. – С. 57–58).

<sup>2</sup> Насамперед у руслі ідеї богообразності, богоподібності людини та ідею боголюдяності сина Божого – Христа (див.: *Бердяев Н. А.* Зазнач. праця. – С. 56; *Аверинцев С.* Зазнач. праця. – С. 57–58; 487–490), а також з огляду на розвинутий чин святих, преподобних і праведників, представлений чисельним персональним складом (див.: *Християнство: Энциклопедический словарь.* – М., 1995. – Т. 3. – С. 576–761).

<sup>3</sup> Ця особливість відзначалася неодноразово попередніми дослідниками, зокрібно А. Яффе (див.: *Яффе А.* Символизм в изобразительном искусстве // *Человек и его символы.* – С.Пб., 1996. – С. 309).

<sup>4</sup> *Подосинов А. В.* Символы четырех евангелистов: Их происхождение и значение. – М., 2000. – С. 12.

<sup>5</sup> Для висвітлення саме такого іномовного (символічного й алегоричного) значення звіриних образів існували й спеціальні літературні твори, як-от відомий “Фізіолог”, що своїм походженням завдячує ще античності (див.: “Фізіолог” / Издание подготовила *Е. И. Ванеева.* – С.Пб., 1996; “Фізіолог”. Армяно-грузинский извод / Грузинский и армянский тексты исследовал, издал и перевел *Н. Я. Марр* // *Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии.* – С.Пб., 1904. – Кн. VI; *Юрченко А. Г.* Александрийский “Фізіолог”: Зоологическая мистерия. – С.Пб., 2001; інші видання. Див. також: *Белова О. В.* Славянский бестиарий: Словарь названий и символики. – М., 2001; *Сліпушко О.* Давньоукраїнський бестиарій (звірослов): Національний характер, суспільна мораль і духовність давніх українців у тваринних архетипах, міфах, символах, емблемах. – К., 2001), різноманітні за формою викладу й редакцією середньовічні “Бестиарії” (див.: *Средневековый Бестиарий* / Автор статьи и комментарии *К. Муратова.* – М., 1984. – С. 5 і наступ.).

<sup>6</sup> Див., напр.: *Сумцов Н. Ф.* Культурные переживания. – К., 1890. – С. 2–11; *Бланков Ж.* Об изображении оленя в искусстве Евразии: Олень в грузинском искусстве и в других цивилизациях / Доклад на VII Междунар. симпози. по грузинскому искусству: Бельгия, Брюссель. – Тбилиси, 1977; *Голан А.* Миф и символ. – М., 1993. – С. 36–47; *Михайлова Н. Р.* Походження й розвиток інституту шаманізму в суспільстві мисливців на оленів // *Археологія.* – 1994. – № 4. – С. 19–29; *ІІ ж.* Міфи про оленя у народів Євразії // *Vita antiqua.* – 1999. – № 3. – С. 38–44; ін.

<sup>7</sup> *Сумцов Н. Ф.* Зазнач. праця. – С. 7.

<sup>8</sup> Послугуємося нумерацією псалмів, що застосовується в західнохристиянській традиції.

<sup>9</sup> Одне з роз’яснень псалмового образу оленя містить Тлумачний Псалтир Євтимія Зігабена († 1118 р.) (див.: *Евфимий Зигабен.* Толковая Псалтырь. – К., 1883. – С. 255). Зоровим рядом до означеного тексту Святого письма виступають насамперед ілюстрації (мініатюри) деяких середньовічних Псалтирів, як напр., мініатюра на арк. 80 константинопольського Псалтиря XI ст. з Публічної бібліотеки ім. М. Е. Салтикова-Щедрина м. С.-Петербурга (див.: *Лазарев В. Н.* Царьгородская лицевая Псалтырь XI века // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. – М., 1971. – С. 246, 248), чи мініатюра болгарського Псалтиря Томича XIV ст. (див.: *Щепкина М. В.* Болгарская миниатюра. Исследование псалтыри Томича. – М., 1963. – С. 64–65), а також ряд мозаїчних зображень, напр., на люнеті равенського мавзолею Галли, що датується II чвертю V ст. (див.: *Лазарев В. В.* Равенские мозаики // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. – С. 43–44), чи в апсиді церкви (будова близько 1125 р.) св. Климента в Римі

(див.: *Oakeshott W. Mozaici Rima*. – Beograd, 1977. – С. 237), мозаїка підлоги в апсиді церкви (№2) першої половини V ст. в Пітіюсі / Пітіунті (сучасна Піцунда, Абхазія), на якій відтворено центричну композицію з двох здиблених ланей (а ще теляти побіля лівої тварини та птахів) обабіч водограю, з якого виростає шишка пінії (див.: *Хрушкова Л. Г. Раннехристианские памятники Восточного Причерноморья*. – М., 2002. – С. 76, 78. – Рис. 6. – Табл. IV: 1). Серед скульптурних відтворень сюжету можна назвати візантійський рельєф X–XI (?) ст. на мармуровій плиті з Венеції (?) (див.: Памятники византийской скульптуры из собраний Государственных музеев Берлина: Каталог выставки. – Ленинград, 1982. – С. 35–37) чи рельєф на тимпані романського монастирського собору у Флосі (Східна Німеччина) (див.: *Evald V.-G. "Dran-dran-dran!". Einige Gedanken zur Vorbereitung des Thomas-Muntzer-Jubilaums 1989 // Neue museums Kunde*. – 3 / 88. – S. 172–173). Принагідно слід відзначити, що на мініатюрі щойно названого константинопольського Псалтиря представлено, всупереч псалмовому тексту, властиво безрогу оленцю (лань), а не оленя. Це вказує на значеннєву й знакову взаємозамінність цих образів. Підставою для такого твердження слугує іконографічна традиція як цього сюжету, так і ряду інших, де олень / оленця є переважно носієм певного символічного значення. Однак в деяких інших випадках християнської іконографії, де олень чи оленця (лань) виступають персонажами життєвої історії того чи іншого святого, подібна взаємозамінність образів не простежується (див.: *Bentley J. A calendar of Saints. The Lives of the Principal Saints of the Christian Year*. – London, 1997. – P. 172; *Онуфрий Великий, преподобный (IV) // Энциклопедия православной святости*. – М., 1997. – Т. II. – С. 55–57), ін.

<sup>10</sup> Близьке пояснення образу оленя подано в байці Г. Сковороди "Верблюд і олень" (1774 р.) зі збірки "Байки Харківські" (див.: Байки в українській літературі XVII–XVIII ст. / Розвідка, підготовка текстів та примітки *В. І. Кречотня*. – К., 1963. – С. 165). Показово, що характеристики оленя в байці цілковито запозичені філософом зі згаданих псалм та давньої (античної) легенди (про пожирання оленем змії), що була адаптована християнством (див. далі).

<sup>11</sup> Див., напр., графічну ілюстрацію до псалми 103:18 з образом св. Антонія Печерського та оленем, що вибігає на гору, розміщену в книзі Лазаря (Барановича) "Трубы на дни нарочитых праздников..." – К., 1674. – Лист 234 а. (див.: Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.: Каталог изданий... – [М., 1981]. – Вып. II. – Т. 1. – С. 20, 230. – [Ил.] 1505). Іконографічно й, вірогідно, значеннєво близьке зображення оленя містить графічна композиція "Притча про десятьох [мудрих і нерозумних] дів" з книги "Тріодіон..." (Л., 1701 р.) (див.: Тріодіон. Сієсть, тріп'єснець... – Л., [1701]. – С. [45 зв.]. – [Ил.]).

<sup>12</sup> Див., напр., зображення оленя в наскельній рельєфній композиції з образом пустельника св. Онуфрія Великого, що знаходиться серед скель у с. Буша Вінницької обл.

<sup>13</sup> *Бейли Г. Потерянный язык символов*. – М., 1996. – С. 46–47; *Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства*. – С.Пб., 1999. – С. 39.

<sup>14</sup> Средневековый Бестиарий... – С. 110; *Белова О. В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики*. – М., 2001. – С. 106.

<sup>15</sup> *Белова О. В.* Зазнач. праця.

<sup>16</sup> *Уваров А. С. Христианская символика*. – М., 1908. – Часть первая: Символика древнехристианского периода. – С. 206.

<sup>17</sup> *Редин Е. К. Мозаики равенских церквей*. – С.Пб., 1896. – С. 15–16; *Lafontaine-Dosogn J. La tradition byzantine des baptistères et de leur décor et les fonts de Saint-Barthélemy à Liege // Cahiers Archéologiques*. – 1989. – Vol. 37. – P. 45–68. – Fig. 6.

<sup>18</sup> *Хрушкова Л. Г. Раннехристианские памятники...* – С. 78.

<sup>19</sup> *Kruszyński T. Dzieje sztuki starochrześcijańskiej*. – Kraków [б. р.]. – S. 258.

<sup>20</sup> Там само. Див. також композицію з парою оленів серед виноградних лоз із гронами та дерев по обидва боки від центрального хреста, вирізьблену на архітраві південного входу базиліки IV ст. в Касах (Вірменія) (див.: Всеобщая история архитектуры. – Ленинград; М., 1966. – Т. 3. – С. 209. – Рис. 6); зображення оленя (подекуди поряд з іншими зооморфними символами) серед виноградних лоз, що торкається мордою (зриває ?) грона, в мозаїчній композиції підлоги церкви IV–V ст. з Шершеля (Цезареї, Алжир) (див.: *Каптерева Т. П. Искусство стран Магриба. Древний мир*. – М., 1980. – С. 277. – Ил. 222); оленцю й оленя-рогозя обабіч вази, з якої стримлять дві виноградні лози із плодами, на мозаїці підлоги великої базиліки V ст. у м. Бітоль (Македонія) (див.: *Трифонович Л. Югославия – памятники искусства: от древности до наших дней*. – Београд, 1989. – С. 81, 83); настінне мозаїчне зображення двох оленів серед виноградної лози з равенської хрещальні середини V ст. св. Іоанна (див.: *Kruszyński T. Op. cit.* – S. 398) чи, врешті, різьблені фігури оленів (поряд з іншими тваринами) поміж звивин виноградних лоз на нижньому фризі передньої стінки т. зв. кафедри Максиміана (VI ст., Сирія) з Равени (див.: *Strzykowski J. Равенна, как отрасль арамейского искусства // София*. – [М., 1914]. – Июнь, № 6. – С. 6, 24, ил.).

<sup>21</sup> *Peuckert W.-E. Hirsch // Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. – Berlin; New York, 1987. – Band 4. – S. 96–100.

<sup>22</sup> Средневековый Бестиарий... – С. 5, 110.

<sup>23</sup> Означений сюжет присутній, зокрема, у "Природничій історії" Плінія (Старшого) (див.: *Panfil T. Lingua symbolica: O pochodzeniu i znaczeniach najstarszych symboli heraldycznych w Polsce*. – Lublin, 2002. – S. 135).

<sup>24</sup> Средневековый Бестиарий... – С. 110. За ілюстрацію тут може правити зображення оленя зі змією на: а) мозаїчній підлозі Великомо палацу VI ст. (?) в Константинополі (див.: *Банк А. В., Липшиц Е. Э.] Византийское искусство IV–VII вв. // История Византии*. – М., 1967. – Т. 1. – С. 456–457); б) дерев'яному різьбленому ковчезі з Тераціна (бл. IX ст., Італія); в) церковних різьблених дверях з монастиря Слєпче (XV–XVI ст., Македонія) (див.: *Чарусидис Н. Методи интердисциплинарних и компаративних истраживања ликовних мотива на стефци-*



ма // Етнокультуролошки зборник. – Сврльг, 2004. – Кн. IX. – С. 138. – Т. IV: 11, 6), ін. Згідно з тлумаченням Григорія Нисського, оленю “властиво проганяти рід зміїний подихом і особливим виглядом своїм” (див.: *Евтимий Зигабен*. Зазнач. праця).

<sup>25</sup> Физиолог. – С. 143 (цит. за книгою: *Юрченко А. Г.* Александрійський “Физиолог”... – С. 140). Утім, існує витлумачення образу оленя в означеному сюжеті як символу того ж таки віруючого, але душа якого обтяжена гріхами, пекучими як зміїна отрута. А вгамування оленем дії трутизни джерельною водою символізує, відповідно, очищення гріховної людської душі способом прилучення до святості Божої (див.: *Panfil T.* Op. cit. – S. 135).

<sup>26</sup> Див., напр., житіє й зображення св. Євстафія Плакида. Серед іконографічних зображень особливо виразні ті, що представляють оленя з погруддям Христа між рогами (див., напр.: *Velmans T.* L'église de Zenobani et le theme de la Vision de saint Eustache en Georgie // *Cahiers archeologiques*. – 1985. – 33. – P. 30–38. – [Fig.] 16–18, 24; ін.). Про подібну символіку оленя реально говорити у випадку зображення на східному фасаді церкви Джграага (св. Георгія) кінця X – початку XI ст. з Накіпарі (Верхня Сванетія, Грузія), де відтворено образ Христа-Емануїла над головою тварини з гіллястими рогами (див.: *Шивякова Т. С.* Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. – [Тбилиси], 1983. – С. [42–43, 61]. – [Ил.] 86–87).

<sup>27</sup> Сказание об Евстафии Плакиде // Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М., 1980. – С. 228–229.

<sup>28</sup> Там само. – С. 240–241.

<sup>29</sup> *Михайлова Н. Р.* Міфи про оленя у народів Європі. – С. 41.

<sup>30</sup> Численні легенди з подібним образом відомі, зокрема, в Україні (див.: *Повість про Поділля* // Полное собрание русских летописей. – М., 1980. – Т. 35. – С. 138 26; *Мицько І.* Олень в християнській традиції та легендах Старосамбірщини // Старосамбірщина. – Старий Самбір, 2004. – III. – С. 82–83) та Польщі (див., напр.: *Kopaliński W.* Słownik mitów i tradycji kultury. – [Warszawa, 1997]. – S. 430). До речі, у грецькому пісенному фольклорі із середньовічних часів відомий образ богатира Дігенісія, смерть якого настала як покарання за вбивство ним віщого оленя з розп'яттям між рогами, зіркою на лобі й образом Богородиці межі лопаток (див.: *Сумцов Н. Ф.* Зазнач. праця. – С. 9). Дігенісію виступає, вочевидь, антиподом святих воїнів-мисливців, для яких зустріч із віщим оленем стала приводом навернення одних до віри, других – до праведного, чернечого життя.

<sup>31</sup> За приклад можуть правити, зокрема, зображення едемського саду на одній зі ступок диптиха (із фігурою Адама) (близько 400 р.), що зберігається в Археологічному музеї Флоренції (див.: *Искусство этрусков и Древнего Рима* / Авторы текста *Ю. Д. Колпинский, Н. Н. Бритова*. – М., 1982. – Ил. 328 а), у композиції “Гріхопадіння Адама та Єви” на дереворізі XVII ст. вітчизняного гравера І. Філарета (див.: *Українська графіка XI – початку XX ст.*: Альбом / Автор-

упорядник *А. В'юник*. – К., 1994. – С. 94) та на заставці роботи Я. Кончаківського до Біблії, київського видання 1758 р., (див.: *Логвин Г. Н.* З глибин: Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. – К., 1990. – Іл. 435) чи однойменна тема в іконописному виконанні з іконостаса Воскресенської церкви 1761 р. с. Березна побіля Чернігова (див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – С. 78–79).

<sup>32</sup> Для останнього випадку чи не найвиразнішим прикладом є одна з графічних ілюстрацій книги Буття (“Бог у раю”) Біблії видання 1519 р. Франциска Скарини (див.: *Гравюри Франциска Скарини / Уступні артыкул, систэматызвыцы гравыр і мастацтвазнавучы аналіз Л. Баразны*. – Мінск, 1972. – С. 50. – Іл. 19). У вітчизняному мистецтві зразком подібного сюжету з оленем може слугувати графічне оформлення ініціалу “И” з книжки “Тріодіон. Си єсть, трипѣснецъ...” львівського видання 1642 р. (арк. 147 зв.) (див. також: *Стасенко В.* Христос і Богородиця... – С. 54. – [Ил.] 80).

<sup>33</sup> Сюжет входження у Ноїв ковчег різномітних звірів, серед яких і пара оленів, представлено на заставці роботи гравера Л.Т. з “Тріодіона” київського видання 1627 р. (арк. 432) (див. також: *Логвин Г. Н.* З глибин... – С. [136]. – [Ил.] 129).

<sup>34</sup> Дивись, напр., мозаїчну композицію IV–V ст. в консі римської церкви св. Джовані ін Лотерано (див.: *Власов В.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. – С.Пб., 2001. – Т. 4. – С. 543) чи згадану вище мозаїку в консі римського собору XII ст. св. Клементя (див.: *Morant de H.* Historia sztuki zdobniczej... – [Warszawa, 1981]. – S. 248–249).

<sup>35</sup> *Редин Е. К.* Мозаики равенских церквей. – С. 61–63.

<sup>36</sup> Там само. Окрім зображень пари оленів, що припадають до життєдайних вод райських рік, на ранньохристиянських саркофагах трапляються й інші сюжети, де присутній олень. Так, на саркофазі IV ст. з Музею красних мистецтв Валенсії (Іспанія), олень відтворений у парі з вівцею при анаграмі Христа в славі (див.: *Каптерева Т.* Античное искусство Испании и Португалии. – М., [1997]. – С. 185, 197).

<sup>37</sup> Принцип контрапункту (двозначності) імен, образів характерний для християнського богослів'я, особливо початкового й середньовічного періодів (див.: *Махов А. Е.* Hostis antiquus. Категории и образы средневековой христианской демонологии: Опыт словаря. – [М., 2006]. – С. 172–173). Він був породженням специфічного духовного світу й мислення середньовічної людини.

<sup>38</sup> Там само.

<sup>39</sup> *Уваров А. С.* Зазнач. праця. – С. 206.

<sup>40</sup> *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии: Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. – М., 1975. – С. 187.

<sup>41</sup> Там само.

<sup>42</sup> *Якобсон А. Л.* Керамика и керамическое производство средневековой Таврики. – Ленинград, 1979. – С. 70, 95, 97, 103.

<sup>43</sup> Там само. – С. 68, 97.

<sup>44</sup> Дашевская О. Д. Поздние скифы в Крыму. – М., 1991. – С. 27–28, 101. – Табл. 45: 3; Великая Скифия (учебное пособие для специального курса лекций по археологии). – К.; Запорожье, 2002. – С. 324. Принагідно слід відзначити, що мотив “гонитви оленя” відомий на вітчизняних теренах, щонайменше, з часів Трипільської культури (див.: Пасек Т. Трипільська культура. – К., 1941. – С. 48)

<sup>45</sup> Мещеряков В. Ф. О времени появления христианства в Херсонесе Таврическом // Актуальные проблемы изучения истории религии и атеизма. – Ленинград, 1978. – С. 121–134; Зубарь В. М., Павленко Ю. В. Херсонес Таврический и распространение христианства на Руси. – К., 1988. – С. 42–85; Залеская В. Н. Утверждение христианства в Херсонесе и на Боспоре по данным вещественных памятников // Церковная археология / Материалы Первой Всерос. конф.: Псков, 2–24 ноября 1995 г. – С.Пб.; Псков. – С. 50–52. Див. також: Зубарь В. М., Хворостяный А. И. От язычества к христианству: Начальный этап проникновения и утверждения христианства на юге Украины (вторая половина III – первая половина VI в.). – К., 2000.

<sup>46</sup> Якобсон А. Л. Зазнач. праця. – С. 67–69, 96–97, 103–104, ил.

<sup>47</sup> Даркевич В. П. Светское искусство Византии... – С. 208, 210–211; Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К., 1989. – С. 129, 136. До речі, подібну позицію зайняв свого часу І. Орбелі стосовно рельєфних зображень звіриних гонів, зокрема й гонів оленя (на карнизах східного, північного фронтонів), що прикрашають зовні храм св. Хреста (X ст.) на острові Ахтамар, що знаходиться на о. Ван (див.: Орбелі І. А. Избранные труды: В 2-х тт. – М., 1968. – Т. I: Из истории культуры и искусства Армении X–XIII вв. – С. 179–186. – Табл. IV–V; XII: 1; XIX: 2; XLIV: 2; ін.), а Н. Аладашвілі – щодо рельєфного зображення сцени полювання на західному фасаді храму Атенський Сион (VII ст., Грузія) (див.: Аладашвили Н. А. Монументальная скульптура Грузии: Фигурные рельефы IV–XI веков. – М., 1977. – С. 41–42, 44, 45).

<sup>48</sup> Высоцкий С. А. Зазнач. праця. – С. 129, 136. При цьому запропоноване С. Высоцьким зіставлення аналізованого фрескового зображення Софійського собору з мотивом полювання на оленів, відтвореного на мозаїках 1160–1170 рр. т. зв. “кімнати Рожера II” палацу норманських королів у Палермо (Сицилія, Італія) (див.: Высоцкий С. А. Зазнач. праця. – С. 114. – Рис. 54), не є достатньо вдалим. Ці зображення помітно різняться іконографією (палермські олені, на яких наміряються з луків мисливці, “геральдично” застигли обабіч розлогого дерева) й самим середовищем “буття” (позірною відмінністю призначень самих будов).

<sup>49</sup> Даркевич В. П. Зазнач. праця. – С. 187.

<sup>50</sup> Тема полювання на оленів була доволі поширеною як в античності, так і у візантійському світському мистецтві. Близькою їй є й тема циркових двобоїв з оленями, виразне відтворення якої бачимо на одній з кістяних стулочок диптиха V ст. з Північної Італії (див.: Byzantium: Treasures of Byzantine Art and

Culture from British Collections / Edited by D. Vuckotop. – [London, 1994]. – P. 56–57. – II. 43).

<sup>51</sup> Курбатов Г. Л. Политическая теория в ранней Византии. Императорская власть и аристократическая оппозиция // Культура Византии. IV – первая половина VII в. – М., 1984. – С. 103–107; Литаври Г. Г. Политическая теория в Византии с середины VII до начала XIII в. // Культура Византии. Вторая половина VII – XII в. – М., 1989. – С. 65, 84; Бибииков М. В. “Великие василевсы” византийской империи: к изучению идеологии и эмблематики сакрализации власти // Священное тело короля. Ритуалы и мифология власти. – М., 2006. – С. 29–51.

<sup>52</sup> Доволі широко вона представлена в корпусі ілюстрацій священних книжок, зокрема вона присутня серед мініатюр візантійського Євангелія XI ст. зі збірки паризької Національної бібліотеки (див.: Даркевич В. П. Зазнач. праця. – С. 210. – Рис. 333; Высоцкий С. А. Зазнач. праця. – С. 136. – Рис. 78).

<sup>53</sup> Аладашвили Н. А. Зазнач. праця. – С. 41–42, 44–45.

<sup>54</sup> Романское искусство: Архитектура. Скульптура. Живопись. – [Köln, 2001]. – С. 19, 23.

<sup>55</sup> Rouche M. Abendlandisches Frühmittelalter // Geschichte des privaten Lebens. – [Frankfurt am Main, 1989]. – S.432.

<sup>56</sup> Porta regia. Drzwi Gnieźnieńskie / Tekst: A. S. Labuda. – [Gniezno, 1998]. – S. 4, 9, 94, 103.

<sup>57</sup> Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku / pod redakcją M. Walickiego. – Warszawa, [1968]. – S. 243–244, 416.

<sup>58</sup> Наразі не менше важать і достатньо пізні приклади присутності сюжету полювання в оздобленні християнських церков, наприклад: на різьбленій дерев'яній колоні іконостаса церкви Воздвиження хреста в Анемутсі (початок XIX ст., Фессалія, Греція) (див.: Полевой В.М. Искусство Греции. Древний мир: Средние века. Новое время / Иллюстрации. – М., 1984. – С. 269. – [Илл.] 363).

<sup>59</sup> Так само, на нашу думку, не випадає цілком відмовляти в присутності певного символічного християнського значення і в згаданому вже сюжеті полювання на оленів мозаїчного оздоблення “кімнати Рожера II” (Італія). Він (сюжет) сусідює з відомим у християнстві символічним мотивом водопою (з купелі) павичів (див.: Высоцкий С. А. Там само). Принагідно зазначимо, що в світлі сказаного некоректними нині виглядають зголошені попереду й міркування І. Орбелі та Н. Аладашвілі про питомо “світський характер” рельєфних зображень гонитви оленів (полювання на оленів) на стінах аналізованих ними храмів Кавказького регіону (див.: Орбелі І. А. Зазнач. праця; Аладашвили Н.А. Зазнач. праця.).

<sup>60</sup> Даркевич В. П. Зазнач. праця. – С. 187. Під таким кутом зору слушно, на нашу думку, розглядати й сцени нападу хижаків (грифонів, левів, зокрема крилатих) на оленів, що вирізьблені на кістяних пластинках бічних стінок та покривші скриньки кінця XI чи XII ст., а також сцену терзання грифоном оленя / лані, вигравіровану на тарелі XIII ст., фрагменти яких було виявлено в Херсонесі (див.: Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. – М., 1977. – 2: Искусство эпохи иконоборчества Искусс-

тво IX–XII веков. – С. 108–109; *Банк А. В.* Прикладное искусство Византии IX–XII вв.: Очерки. – М., 1978. – С. 83. – Рис. 65; *Даркевич В. П.* Светское искусство Византии... – С. 275, 278. – [Илл.] 395; *Даниленко В. Н.* Из истории прикладного искусства средневекового Херсонеса // *Византийская Таврика*. – К., 1991. – С. 50, 54 і наступ. – Рис. 4). Навіть при питомо побутовому (світському) призначенні скриньки, очевидних античних першоджерел іконографії та, можливо, значенневого плану (пор. пояснення мотиву терзання грифом / левом оленя як втілення ідеї постійної змінності (боротьби) дня та ночі, світла й темряви. – див.: *Forstner D.* *Swiat Symboliki Chrzeszczijanskiej*. – Warszawa, 1990. – S. 268–269), не виключена повністю можливість існування релігійного підтексту зображень. У контексті християнського богослів'я названі сцени можуть бути осмислені як нагадування про повсякчасну загрозу людині зі сторони земних спокус, зловорожих сил гріха, зокрема язичницьких вірувань, що наздоганяють і роздирають, шматують її душу.

<sup>61</sup> *Даркевич В. П., Едомаха И. И.* Памятник западноевропейской тореветки XII века // *Советская археология*. – М., 1964. – №3. – С. 247–254.

<sup>62</sup> Там само. – С. 254–255; *Даркевич В. П.* Путиями средневековых мастеров. – М., 1972. – С. 108–110.

<sup>63</sup> *Даркевич В. П., Едомаха И. И.* Зазнач. праця. – С. 109–110. На релігійний християнський зміст образу давньогрецького Геракла в середньовічному мистецтві вказують й інші автори (див., напр.: *Банк А. В.* Зазнач. праця. – С. 83–84).

<sup>64</sup> *Даркевич В. П., Едомаха И. И.* Зазнач. праця.

<sup>65</sup> Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – К., 1985. – Т. 3. – С. 96; *Zauchka T.* *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii, Św. Krzyża i Św. Bartołomieja w Drohobyczu* // *Kościoty i klasztory rzymsko-katolickie dawnego województwa Ruskiego*. – Kraków, 1998. – Т. 6. – S. 31–78, 267–346.

<sup>66</sup> *Яворницький Д. І.* Історія запорізьких козаків. – Л., 1990. – Т. I. – С. 135.

<sup>67</sup> Згідно з атрибуцією Г. Скоп-Друзюк та Л. Скопа, плитки (за версією цих авторів – кахлі) на костелі з'явилися порівняно недавно: у кінці XIX ст. під час реставраційних робіт. Підставою для такого твердження авторам послугувала присутність поряд з рельєфними плитками, що датуються XVI–XVII ст., плиток безрельєфних (полив'яних і теракотових), які, на їхню думку, є значно пізнішого походження (див.: *Скоп-Друзюк Г., Скоп Л.* Геральдична символіка в декорі галицьких кахлів XVI–XVII ст. // П'ята наукова геральдична конференція: Львів, 10–11 лист. 1995 р. / Зб. тез повідомлень та доповідей. – Л., 1995. – С. 65–66). Однак різний відтінок (і склад?) розчину, яким закріплені рельєфні й безрельєфні плитки, вказує на те, що останні з них були вставлені пізніше за перші, десь, вірогідно, в кінці XIX чи на початку XX ст., на заміну втраченим чи пошкодженим рельєфним плиткам. Говорити про монтування на костелі також і рельєфних плиток XVI–XVII ст. під час реставраційних робіт кінця XIX (а чи початку XX?) ст. немає жодних вагомих підстав.

<sup>68</sup> *Киевская Псалтирь 1397 года...* – М., 1978. – Лист 57.

<sup>69</sup> *Лихачева В. Д.* Миниатюры Киевской Псалтири и их византийские источники // *Книга и графика*. – М., 1972. – С. 40, 42.

<sup>70</sup> *Щепкина М. В.* Миниатюры Хлудовской псалтири: Греческий иллюстрированный кодекс IX века. – М., 1977. – Лист 41.

<sup>71</sup> *Лазарев В. Н.* Царьградская лицевая Псалтирь XI века // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. – М., 1971. – С. 246, 248, ил.

<sup>72</sup> *Щепкина М. В.* Болгарская миниатюра XIV века... – С. 64–65. – Табл. IX.

<sup>73</sup> Памятники византийской скульптуры из собрания Государственных музеев Берлина... – С. 35–37.

<sup>74</sup> *Киевская Псалтирь...* – Лист 57.

<sup>75</sup> Там само. – Лист 144. Не випадково пізніше зображення оленя було обдряпано по контуру, завдяки чому з'явився світлий обрис, який виокремлює і значно увиразнює фігуру тварини. Такий же прийом застосований і щодо стовбурів дерев та початку водяного потоку на протилежній мініатюрі Псалтиря (арк. 143 зв).

<sup>76</sup> *Міляєва Л. С.* Майстер XVI ст. Андрійчина // *Українське мистецтвознавство*. – К., 1971. – Вип. 5. – С. 167–168.

<sup>77</sup> *Forstner D.* *Swiat Symboliki Chrzeszczijanskiej*. – Warszawa, 1990. – S. 254–255; *Kopalinski W.* *Slownik symboli*. – Warszawa, [1990]. – S. 359. До речі, у руслі розмови про символіку оленя та його ріг пригадується вірш Д. Братковського “Олень у піст строгого, уколяється роги”, в якому названа тварина виступає своєрідним стражем строгого посту (при цьому “строгий – є роги”), а значить і праведних діянь, правдивих християнських чеснот, які лишень і ведуть “у небо” людину (див.: *Братковський Данило.* *Нвїат ро szkьси przezyranu.* Світ, по частинах розглянутий / фототипічне видання. Переклад. Джерела. Студії. – Луцьк, 2004. – С. 322–325).

<sup>78</sup> Про символіку дерева див.: *Forstner D.* *Op. cit.* – S. 152–155; *Kopalinski W.* *Op. cit.* – S. 73–74; ін.

<sup>79</sup> Цей тип широко представлений, зокрема, у декоративному мистецтві скіфів (див., напр.: *Переводчикова Е. В.* Язык звериных образов. Очерки искусства Евразийских степей скифской эпохи. – М., 1994. – С. 30, 33, 38–39, 103–107).

<sup>80</sup> *Синауридзе М. И.* Результаты археологического изучения Болнисского района (Исследование 1969–1977 гг.). – Тбилиси, 1977. – С. 20. – Табл. VI.

<sup>81</sup> Українська графіка XI – початку XX ст... – С. 84–85. – [Іл.] 157, 167; *Киево-Печерський державний історико-культурний заповідник.* Стародруки XVI–XVIII ст.: Каталог / Автор тексту та упорядник *М. М. Кубанська-Попова*. – К., 1971. – С. 29. – [Іл.] 13; *Коляда Г. И.* Из истории книгопечатных связей России, Украины и Румынии в XVI–XVII вв. // У истоков русского книгопечатания. – М., 1959. – С. 92.

<sup>82</sup> *Книга і друкарство...* – С. 51–56.

<sup>83</sup> *Логвин Г. Н.* З глибин... – С. 29. Див., зокрема: [*Баранович Л.*] Трубы на дни нарочиття пр�здников.... – К., тип. Лаври, 1674. – С. 50 зв, 156. Спро-

щені репліки названих буквиць відомі у виданнях і XVIII ст., принаймні його початку: пор., наприклад, ініціал “Б” з “Тріодіон[а]...” львівського видання 1701 р. (с. 49 зв, 61).

<sup>84</sup> Книга і друкарство... – С. 55–56.

<sup>85</sup> Українська графіка XI – початку XX ст. ... – С. 84–85.

<sup>86</sup> Логвин Г. Н. З глибин... – С. 29.

<sup>87</sup> Українська поезія XVII століття (перша половина). – К., 1988. – С. 306.

<sup>88</sup> Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. – [Л.], 1971. – С. 168–169; Украинские книги кирилловской печати... – С. 26, 112. – [Ил.] 1002.

<sup>89</sup> Уваров А. С. Зазнач. праця. – С. 187–189; Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства. – [Челябинск, 2000]. – С. 82.

<sup>90</sup> Сусідство символічних образів оленя й зайця можна бачити за постаттю св. Ієроніма на картині К. Конегліано Богородиця з Ієронімом та Людвігом вон Тулусе (1496 / 98 pp., Венеція) (див.: *Schneider N. Veneziansch Malerei der Frührenaissance: Von Jacobello del Fiore bis Carpaccio.* – [Darmstadt, 2002]. – S. 145–146. – Abb. 110).

<sup>91</sup> Запаско Я. Мистецька спадщина Івана Федорова. – Л., 1974. – С. 177, 69; Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.: Каталог изданий... – [М., 1976]. – Вып. I: 1574 – I пол. XVIII в. – С. 11, 19, 418, 424.

<sup>92</sup> Запаско Я. Мистецька спадщина... – С. 43–44.

<sup>93</sup> *Kopaliński W.* Op. cit. – S. 123–128.

<sup>94</sup> Ibid. – S. 125.

<sup>95</sup> *Никогосян М. Н.* Животный мир в искусстве итальянского Возрождения // Природа в культуре Возрождения. – М., 1992. – С. 199–221.

<sup>96</sup> Чи не найвизначнішим для обговорюваного випадку західноєвропейським зразком може правити живописне зображення зустрічі Антонія Великого та Павла Пустельника з Ізенгеймського вітваря (1512–1515 pp.) пензля Грюневальда (див.: *Немилов А.* Грюневальд: Жизнь и творчество мастера Матиса Нитхарта-Готхарта. – М., 1972. – С. 48–50. – [Ил.] 50, 52–53). Тут представлено в цікавому поєднанні-протиставленні й оленя (козулю?) (на першому плані), й оленя -роганя (на дальньому плані). Принагідно зауважимо: у роботі на цю ж тему нідерландця Яна де Кока також відтворено оленів (див.: *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich: 1300–1800.* – [Kraków], 1955. – II. 134. – S. 487), що може вказувати на певну іконографічну традицію.

<sup>97</sup> *Свенціцькій-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Л., 1929. – Табл. 98.

<sup>98</sup> Подібні іконографічні прикмети можна спостерегти вже на деяких ранніх рельєфних зображеннях святого, що походять з Грузії, а саме на стелі V–VI ст. з Давид-Гареджи й на плиті передвітварної огорожі VII ст. з Цебелди (див.: *История искусства народов СССР.* – М., 1973. – Т. 2. – С. 189, 210. – Рис. 181, 198). Як паралель не зайве згадати й зображення мисливця та групи оленів, що відтворено на західному фасаді храму VII ст. Атенського Сиона (див.: *Аладашвили Н. А.* Монументальная скульптура Гру-

зии... – С. 41–42, 44–45). Однак за образним ладом і композиційною побудовою названі давньогрецькі рельєфи помітно різняться від українського зразка.

<sup>99</sup> *Velmans T.* L'église de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache en Géorgie // *Cahiers archeologiques.* – 1985. – 33. – P. 29–31; *Thierry N.* Le culte du cerf en Anatolie et la Vision de saint Eustathe // *Monuments et memoires.* – Paris, 1991. – P. 105. – Schema 20: a, b; *Орлова М. А.* Наружные росписи средневековых памятников архитектуры: Византия. Балканы. Древняя Русь. – М., 1990. – С. 70–72.

<sup>100</sup> *Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических рукописей: К истории русского лицевого летописания. – М., 1965. – С. 27, 29.

<sup>101</sup> Там само. – С. 46. За іншим визначенням, мініатюри першої частини Троїцького списку Хроніки перебувають “у сфері художньої культури древньої Русі домонгольського періоду” (Там само. – С. 47–48), відображаючи мистецький досвід ще київського книжкового ілюстрування, а через посередництво останньої – зв'язок з візантійською традицією (Там само. – С. 17, 19–20, 22, 27–28).

<sup>102</sup> Там само. – С. 27–28.

<sup>103</sup> Пор., напр., зображення гвоздик та інших квіткових мотивів у орнаментальному мистецтві Туреччини (див.: *Celal Esad Axrseven.* Les arts decoratifs Turcs. – Istanbul, [б. р.]. – P. 61, 65. – Fig. 212: 2, 3, 6, 7, 9–11, 14; Fig. 216: 4, 7).

<sup>104</sup> Пор.: *Celal Esad Axrseven.* Op. cit. – P. 232–235, 241, 244, 248; *Rugs & Carpets of the World.* – [London, 1996]; *Веймарн Б. В.* Искусство арабских стран и Ирана. – М., 1974. – [Ил.] 159, 163, .

<sup>105</sup> *Исторические связи и дружба украинского и армянского народов.* – Ереван, 1971. – Вып. III. – С. 185 і наступ.

<sup>106</sup> Збірка КОХМ, інв.: ХОМ 1942 Т 1. Див.: *Ачкасова А.* Повернута хоругва // *Вечірній Київ.* – 1988. – № 116 (13331), 20 трав. – С. 3; *Выставка реставрированных ценностей Украинской ССР: Каталог.* – К., 1981. – С. 5; *Реставрация музейных ценностей в СССР / Всесоюзная выставка: Каталог.* – М., 1985. – Т. 1. – С. 203, 220. А. Ачкасова атрибує хоругву як мисливський реманент (“мисливська хоругва”), не наводячи при цьому жодних документальних доказів. Утім таке визначення має підставу з огляду на культ св. Євстафія як, зокрема, патрона мисливців (див.: *Голан А.* Миф и символ. – М., 1993. – С. 39). Натомість цілком невинуватим є “музейне” визначення хоругви за “козацький прапор”.

<sup>107</sup> *Prošek J.* Kuks. – Praha, 1977. – S. 17, 78–79.

<sup>108</sup> Паспорт реставрации памятника истории и культуры: “Казацкое знамя”... Исполнитель: зав. Отдела станковой масляной живописи, реставратор ... А. А. Ачкасова... 1980. – [С.] 2. Принагідно висловлюємо вдячність А. Ачкасовій за надану можливість ознайомитися з результатами реставраційного дослідження пам'ятки.

<sup>109</sup> Там само.

<sup>110</sup> Згідно документації КОХМ хоругва надійшла з ЛІМ у 1946 р. Висловлюємо вдячність головному хронителю збірки КОХМ пані Валентині Ноженко за надані відомості.

<sup>111</sup> *Нессельштраус Ц.* Альбрехт Дюрер: 1471–1528. – Ленинград; М., 1961. – С. 106–108.

<sup>112</sup> *R. L. [Łopaciński H.]* Rogi jelenie // *Wista*. – [Warszawa], 1892. – Т. 6. – С. 494.

<sup>113</sup> *[Pietkiewicz I.]* Zywoť przedziwny świętego ojca naszego Onufryusza Wielkiego... – w Wilnie, [1686]. – С. 38–39; *Димитрій.* Життя святих. – К., 1705. – Арк. 123–123 зв.; *[Луцьк І. Я.]* Илюстровани житя святих, которых память греко-католицка Церковь... – Л., 1907. – С. 267.

<sup>114</sup> Картина (полотно, олія, 211 x 348) зберігається в Національному музеї у Львові (інв.: НМЛ–41346 / І–2838; див.: *Сидор О.* Святий Онуфрій Великий... – С. 193–195, 226). Пор., наприклад, зображення оленя-годувальниці у клеймових композиціях деяких житійних грецьких ікон Онуфрія Великого, зокрема на іконі XVII ст. з о. Патмос (див.: *Энциклопедия православной святости*. – М., 1997. – Т. II. – С. 56).

<sup>115</sup> *Smirnow J.* Ormiańska we Lwowie: Dzieje archidiecezji ormiańskiej lwowskiej. – Lwów, 2002. – С. 156 та ін.

<sup>116</sup> *Горбовий С.* Середньовічні містечка Старосамбірщини // *Старосамбірщина*. – Старий Самбір, 2001. – Вип. 1. – С. 35.

<sup>117</sup> За спостереженням І. Мицька, цей храм був чи не єдиний за всю історію України (див.: *Мицько І.* Олень в християнській традиції та легендах Старосамбірщини. – С. 80).

<sup>118</sup> *Drăguș V.* Arta gotică on România. – București, 1979. – Р. 241.

<sup>119</sup> *Забашта Р.* Бушанський рельєф у світлі нових іконографічних досліджень // *Українська академія мистецтв: Дослідження та науково-методичні праці*. – К., 2001. – Вип. 8. – С. 178. – Рис. 2; *Дмитрух С., о.* Українське сакральне мистецтво з колекції “Студіон”. – Л., 2005. – Ч. I: Врятовані від загибелі й забуття. – С. 37.

<sup>120</sup> *Сидор О.* Святий Онуфрій Великий у давньому українському мистецтві // *Старосамбірщина*. – Старий Самбір, 2004. – III. – С. 193, 200, 201, 227. – Іл. [одна з кольорових вставок між с. 176–177].

<sup>121</sup> *Забашта Р.* Бушанський рельєф... – С. 178–179. – Рис. 3.

<sup>122</sup> *Теодорович Н.И.* Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. – Почаев, 1890. – Т. 2. – С. 687–688.

<sup>123</sup> *Сидор О.* Святий Онуфрій Великий... – С. 188–189.

<sup>124</sup> Олень / лань відтворено біля ніг святого старця Онуфрія Великого в скульптурній групі з храму Сан Онофріо “у’пілусу” (Італія) (див.: <http://www.palermoweb.com/panormus/feste/santofrio.htm>).

<sup>125</sup> *Юрченко А. Г.* Зазнач. праця. – С. 141–142. Подібне порівняння міститься й у коментарі до 28-ої [29. – Р.З.] псалми Василя Кесарійського, де відзначається практика “іменування” святого оленем “за простояння злу” (Там само. – С. 142–143).

<sup>126</sup> *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. – М., 1959. – Т. II: Искусство треченто. – С. 200–201, 473. Можливо, саме оленяць (а чи диких козуль) відтворено між анахоретами на фресковій композиції “Анахорети” й побіля монахів на фресці “Тріумф смерті” в пізанському Кампосанто

(50-ті рр. XV ст.) (Там само. – С. 225, 490, 497).

<sup>127</sup> *Юрченко А. Г.* Зазнач. праця. – С. 142–143.

<sup>128</sup> Див., напр.: *Антонович В. Б.* О скальных пещерах на берегу Днестра в Подольской губернии // *Труды VI археологического съезда в Одессе* (1884 г.). – О., 1886. – Т. I. – С. 99.

<sup>129</sup> *Украинские книги...* – [М., 1981]. – Вып. II. – Т. 1. – С. 20, 215, 230. – [Ил.] 1475, 1505; *Стасенко В.* Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. – К., 2003. – С. 69. – [Іл.] 108.

<sup>130</sup> Масмо на увазі, зокрема, живописні образи св. Ієроніма роботи: Санто ді Петро (1406–1481), Якопо ді Арчанжело (1441/2–1493) та Іоахіма Патенъера (1480–1524) (див.: *Gowing L.* Paintings in the Louvre / Introduction by Michel Laclotte. – [London, 1987]. – P. 71, 112, 240).

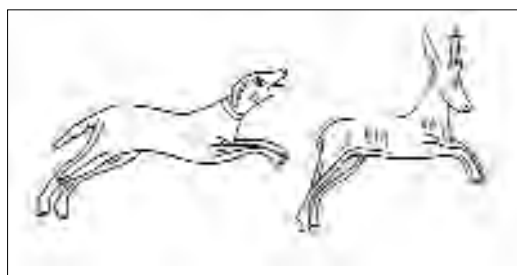
<sup>131</sup> *[Баранович Л.]* Трубы на дни нарочитя праздников... – К., тип. Лаври, 1674. – С. 49 зв, 236. Див. також: *Украинские книги...* – С. 20–21, 215 (№1475), 230 (№1505). О. Лопухіна помилково віднесла аналізовані ілюстрації до першого варіанта книги Л. Барановича, що вийшла там же й у тому ж році, однак під дещо іншою назвою: “Трубы словесъ проповѣдных на нарочитя дни праздников...” (пор.: *Лопухіна О. В.* Іконографія преподобних печерських у гравюрах лаврських видань XVII ст. Богословська думка і художній образ // *Могилянські читання* 2001. – К., 2002. – С. 122; *Украинские книги...* – С. 19–20). Текстуально обидва названі видання – то жодні, а ілюстративно – відмінні.

<sup>132</sup> Гравюри не підписані, що дало підстави окремим дослідникам віднести їх до творчого доробку різних авторів. Так, на думку П. Попова, всі невідомі зображення виконав гравер Дамаскін, на переконання Т. Каменевої – такі гравюри належать різцю або Семена Ялинського, або отця Костянтина (див.: *Украинские книги...* – С. 20). Визначитися з конкретним авторством аналізованих ілюстрацій, вочевидь, не просто та й це не входить у коло завдань нашої статті. Утім, зважаючи на стилістичні відмінності їх, слід, гадаємо, говорити про двох авторів-виконавців.

<sup>133</sup> *[Баранович Л.]* Зазнач. праця. – С. 240 зв.

<sup>134</sup> Подібну композицію демонструє лише один відомий наразі нам твір XVIII ст. Так, на вишиваній пблиці 1780 р., виконаній, імовірно, в майстерні одного з київських жіночих монастирів, можна бачити Антонія Печерського серед бору, обабіч постаті якого відтворено, найвірогідніше, диких лісових козуль (вони мають достатньо довгі й прямовисні ріжки, плямисту шерсть, хоча за пропорціями тулуба вони більше подібні на овець чи свійських кіз). Т. Кара-Васильєва, яка чи не вперше опублікувала цей виріб, пише про “козенят”, щоправда, без будь-якої додаткової конкретизації визначення цих тварин (див.: *Кара-Васильєва Т.* Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття). – К., 2000. – С. 50–51; *Українська вишивка / Альбом: Автор тексту та упорядник Тетяна Кара-Васильєва*. – К., 1993. – [Іл.] 19, 20)..

<sup>135</sup> *Talbot A.-M.* Byzantine Monasticism and the Liturgical Art // *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors* (843–1261). – [New York, 1997]. – P. 27. – Fig. 5.



б

а

Іл. 1. Оленячі лови. Фреска. XI ст. Північно-західна башта Софійського собору. Київ: а) світлина (за: *Высоцкий*, 1989. С.129); б) прорисовка (за: *Даркевич*, 1975. С.210)



а

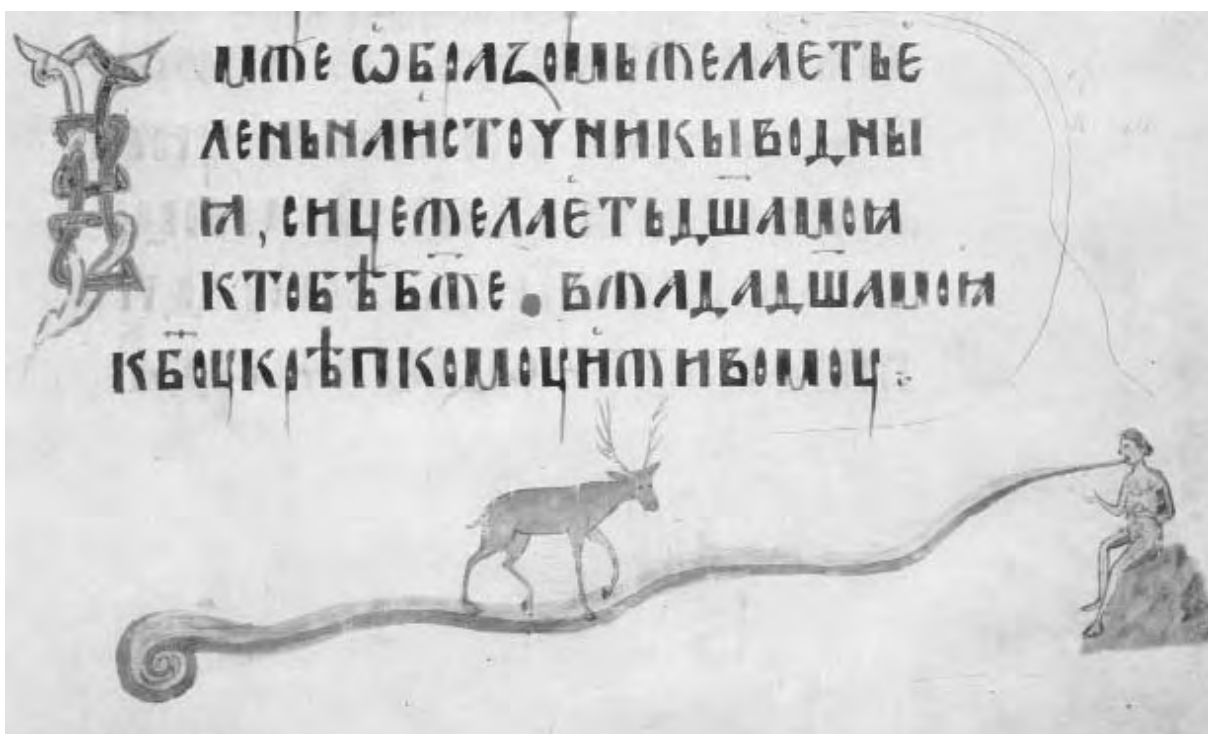


б в

Іл. 2. Золота покривка дарохранильниці з Чернігова (фрагменти: а, б, в). XII ст. Нижня Лотарингія (за: *Даркевич*, 1972. С.106–107)



Іл. 4. Плитка рельєфна. Кін. XVI–поч. XVII (?) ст. Парафіальний костел, м. Дрогобич (світлина автора)



Іл. 5. Пс. 42:2: “Им же образом желает елень...” (Арк. 57). Київський Псалтир, 1397 р.  
 (за: Киевская Псалтирь... 1978)

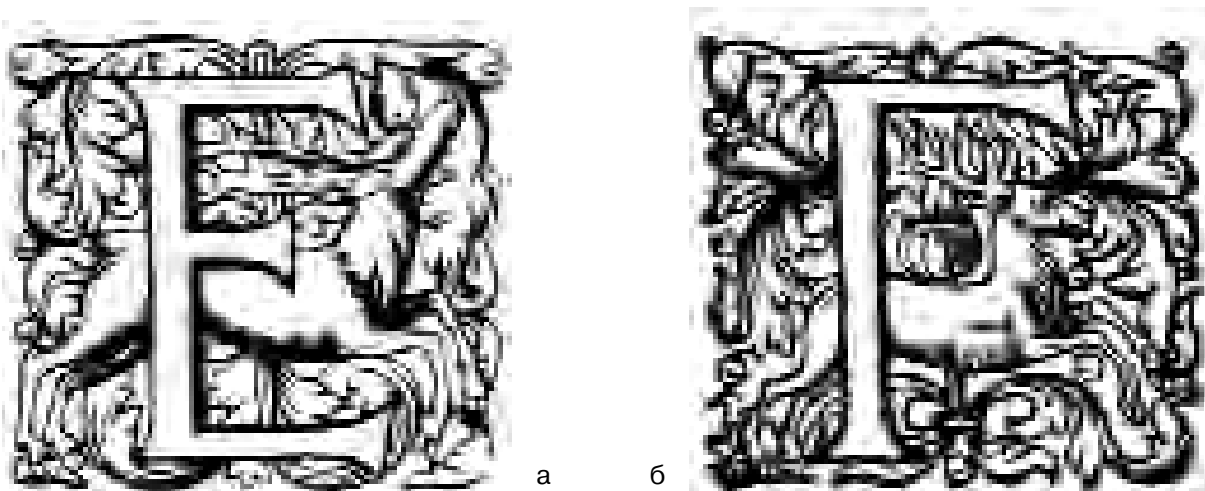


а



б

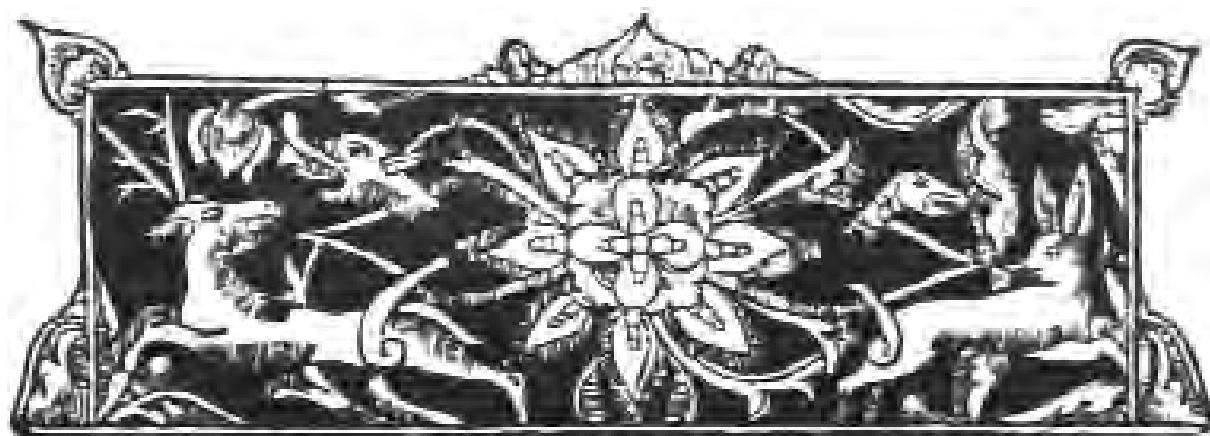
Іл. 6. Андрійчина Многогрішний. Служебник, I пол. XVI ст.: а) загальний вигляд арк. 67  
 (за: Міляєва, 1971. Рис. 65); б) заголовна літера “Б”



Іл. 7. Заголовні буквиці “Е” та “Г” (а,б). Службник, 1604 р. Стратин  
(за: Українська графіка..., 1994. С. 84–85)



Іл. 8. Рамка титула (фрагмент). Новий завіт і Псалтир, 1580 р., Острів  
(за: Украинские книги..., 1976. С. 418)



Іл. 9. Заставка. Требник, 1681 р., Київ (за: *Запаско*, 1971. С.169)





Іл. 10. Н. Зубрицький (?). Притча про мудрих і нерозумних дів. З книги: Тріодон..., 1701 р. Львів (за: Стасенко, 2003. С. 69)



а



б

Іл. 11. Св. Онуфрій Великий. Іконопис (прорисовки): а) II пол./кін. XVIII ст., збірка Студійського монастиря, Львів; б) XIX ст., збірка Львівського музею історії релігії



Іл. 12. Св. Євстафій. Іконопис. XVI–XVII ст. с. Плазів, Галичина (за: *Свєєціцький-Святицький*, 1929. Табл. 98)



Іл. 13. Хоругва (двостороння). Кін. XVIII – поч. XIX ст. Кіровоградський обласний музей (за: *Ачкасова*, 1988. С. 3)



Іл. 14. Св. Онуфрій Великий. Наскельний рельєф. Кін. XVI–XVII ст. с. Буша, Вінницька обл. (за: *Антонович*, 1886. Табл. 3)

Іл. 15. Обрамлення вітваря (?). Різьблення.  
XVIII ст. Підляшшя / Волинь.  
(за: Барви..., 2000. С. 19)



Іл. 16. Я. Росен. Св. Іджі (Егідій). 1925–1927 рр. Стінопис.  
Вірменська церква. Львів (світлина А. Банцекової)



а

б



Іл. 17. Св. Антоній Печерський (а); Св. Параскева (б). З книги: Баранович Л. Трубы на дни нарочитыя праздников..., 1674 р., Київ: (за: Украинские книга..., 1981. Ил. 1505, 1475)



Іл. 18. О. Тарасевич. Портрет-епітафія К.Клоковського. 1685 р. Слуцьк  
(за: Українська графіка..., 1994. С. 148)

- <sup>136</sup> Лопухіна О. В. Зазнач. праця. – С. 120–122.
- <sup>137</sup> Триодіон. Си есть, тріпѣснець... – Л., [1701]. – С. [45 зв]. Див. також: Стасенко В. Христос і Богородиця... – С. 69. – [Іл.] 108.
- <sup>138</sup> Дяченко Г. Полный церковно-славянский словарь. – М., 1900. – С. 622.
- <sup>139</sup> Триодіон... – С. 46.
- <sup>140</sup> Барви народного мистецтва. Український іконопис, різьблення, старовинні музичні інструменти XVII–XIX ст.: Каталог виставки / Укладачі й автори вступної статті О. Адамович, Л. Черкаський, І. Шульц. – К., 2000. – С. 6, 19, 29.
- <sup>141</sup> Kruszycki T. Op. cit. – S. 398.
- <sup>142</sup> Forstner D. Swiat Symboliki Chrzescijanskiej. – S. 268.
- <sup>143</sup> Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону. – Л., 2000. – С. 56.
- <sup>144</sup> Степовик Д. Олександр Тарасевич. – К., 1975. – С. 39–41; Жолтовський П. М. Графіка // Історія українського мистецтва. – К., 1968. – Т. 3. – С. 287. Серед польських та білоруських дослідників існує думка про білоруське походження О. Тарасевича, як і його вірогідного брата – Леонтія (див.: Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко. – К., 1986. – С. 221 (примітка 4); Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI–XVII–II стагоддзяў. – Мінск, 1984. – С. 139–143; Його ж. Мастацтва беларускіх старадрукаў XVI–XVIII стст. – Мінск, 2000. – Іл. 120; Його ж. Станаўленне барока ў мастацтве ўсходнеславянскіх народаў // Барока ў беларускай культуры і мастацтве. – Мінск, 2001. – С. 17, 28–29; Ярошевич А. А. Неясные вопросы биографии Александра Тарасовича // Филевские чтения. – М., 1995. – С. 65; ін.). Тут не місце розводити дискусію щодо цього; наголосимо лише – слідом за Д. Степовиком (див.: Степовик Д. В. Леонтій Тара-

севич ... – С. 46–49) – на відсутності донині джерельних матеріалів, які б однозначно з'ясували б це питання. Але в будь-якому випадку, Олександр Тарасевич, як і Леонтій, лишиється / -ається (й ?) українським / -ими мистцем / -ями з огляду на його / їхнє тривале й плідне творче життя в Україні.

<sup>145</sup> Образ оленя аналізованого барокового твору (разом з образом смерті на коні, що полює на нього), вочевидь, пов'язаний значеннєво (й генетично ?) з іконографічним мотивом “олени везуть колісницю Отця-часу”, де останній образ – одне з призначень якогось класти край життя (забирати урешті-решт життя) – нерідко представлявся в живопису Відродження чоловічою фігурою з косяю, годинником (пісковим) у супроводі фігури Смерті (див.: Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1996. – С. 403, 410). Зображення колісниці Отця-часу з оленячою упряжкою відомі й у книжковій графіці: див., напр., композицію “Тріумф Часу” за підписом-монограмою НВ у книгах “Zwierciadlo” і “Zwierzynek” М. Рея, (1574 р., Краків), що є переспівом гравюр норімберського майстра Г. Пенча другої чверті XVI ст. (див.: Kowalczyk J. Triumf i slawa wojenna “all’antica” w Polsce w XVI w. // Renesans: Sztuka i ideologia. – Warszawa, 1976. – S. 324–325). Певним чином ці зображення відтворюють, імовірно, реальні в минулому тріумфальні дійства, серед яких був і тріумф Часу; дійства-видовиська, що відбувалися й у Польщі, властиво в тому-таки Кракові, зазначеного історичного періоду (Там само. – С. 325–326). Показово, що в названій гравюрі краківського видання колеса колісниці є на подоби циферблатних годинників, подібних до годинника на гравюрі О. Тарасевича.

<sup>146</sup> Уваров А. С. Христианская символика... – С. 186; Апостолос-Каппадона Д. Словарь... – С. 16.

<sup>147</sup> Уваров А. С. Зазнач. праця. – С. 188; Апостолос-Каппадона Д. Зазнач. праця. – С. 82.

## SUMMARY

A Deer – is one of the most widely spread zoomorphic symbol of Christian teaching and its cultural environment, fine arts in particular. It figures in several Bible plots and also in the corresponding icons' motive. Significance of the deer's image in Christianity is characterized by rather broad range of concrete idea takings.

However, this animal in most cases, is incarnation of man's soul, that aspires to the spiritual unity with God and righteous earthly life (according to the popular psalms'texts: 42:2; 104:18).

Similar situation is confirmed also with an example of native church culture. It is significant that in Christian fine arts' practice there is at least, most of religious plots, where the ima-

ge of the deer figures. Mainly it was caused by spreading of the different church creeds (Roman Catholic, Greek Catholic and Orthodox) on the native lands, which had common and distinctive traditions.

Local specific displayed mainly in rather active usage of the mentioned zoomorphic image for embodiment of Christian saints' images first of all Onufrij the Great and great martyr Paraskewa, which had quite broad spreading on the Ukrainian Lands.

Extraordinarity sometimes is displayed on the formal level, for example, ensign's frame of Kirovograd Artistic Museum is made of natural deer's horns.