



ВІСНИК ЛЬВІВ. УН-ТУ
Серія мист-во. 2007. Вип. 7. С. 87-113

VISNYK LVIV UNIV.
Ser. Art Studies. 2007. № 7. P. 87-113

ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

УДК 75.052.046:27-732.4-675(477.83)“15”

ЦИКЛ ВСЕЛЕНСЬКИХ СОБОРІВ У СТИНОПИСІ ЦЕРКВИ СВ. ОНУФРІЯ В ЛАВРОВІ: РЕКОНСТРУКЦІЯ ТА ІДЕНТИФІКАЦІЯ КОМПОЗИЦІЙ

Назар КОЗАК

*Інститут народознавства НАН України, відділ мистецтвознавства
просп. Свободи, 15, 79000 Львів, Україна, тел./факс: 8(032)2727020,
e-mail: knb_ua@yahoo.com*

Статтю присвячено пост-візантійському ансамблю стінопису церкви св. Онуфрія монастиря в Лаврові (сер. XVI ст.). У верхньому регістрі південної та північної стін первісного нартекса церкви збереглися фрагменти чотирьох композицій циклу Вселенських соборів. У статті пропонується реконструкція та ідентифікація цих композицій.

Ключові слова: Вселенські собори, іконографія, пост-візантійський стінопис, Лаврів.

Вступ

У церкві св. Онуфрія монастиря ЧСВВ в Лаврові зберігся визначний, проте все ще малодосліджений ансамбль стінопису пост-візантійської епохи. Будівництво Лаврівської церкви відбувалося в декілька етапів, датування яких дискусійне¹. Стінопис зберігся в приміщенні, яке тепер є західним крилом головної нави, а первісно було нартексом, добудованим з метою збільшення простору храму. У сучасній історіографії Лаврівський стінопис датують сер. XVI ст.²

Фрагменти сцен Вселенських соборів збереглися у верхньому (розташованому у півкруглих сегментах під склепінням) регістрі розписів на південній та північній стінах нартекса.

Тема Вселенських соборів рідкісна в українському мистецтві візантійської та пост-візантійської епох. Окрім Лаврова лише два приклади³, які втім містять зображення окремих соборів, а не циклів – це сцена Третього собору в південній апсиді Кирилівської церкви

¹ Для дослідження архітектури церкви св. Онуфрія в Лаврові першочергове значення мають публікації К. Мокловського та М. Соколовського [38], В. Січинського [22], М. Рожка [21].

² На користь такого датування висловлювались В. Вуйцик [4, с.26], В. Александрович [1, с. 428], М. Гелитович [5, с.16; 6, с.88], Л. Скоп [23, с. 48].

³ Інші приклади походять вже з XVIII ст., зокрема: втрачені цикли Вселенських соборів у Софії Київській (поч. XVIII ст.) та Успенському соборі Києво-Печерської Лаври (1730-ті роки); окремої згадки заслуговує збережена сцена Першого Вселенського собору в розписах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври (після 1718 р.). Про ці ансамблі див., зокрема, видану посмертно працю П. Жолтовського про український монументальний живопис XVII-XVIII ст. [12, с.26, 38, 41].

в Києві (1170-ті роки)⁴ та сцена Сьомого собору, що розташовувалась над південними дверима розібраної у 1937 р. церкви св. Трійці в Потеличі (після 1593 р.)⁵. Унікальність Лаврівського циклу Вселенських соборів в українській мистецькій спадщині вказує на важливість його вивчення.

Лаврівський стінопис виявлено у 1910-х роках (перша згадка опублікована у [52]). М. Голубець, який вивчав Лаврівський стінопис у 1920-х роках, описуючи систему розписів, про сцени Вселенських соборів не згадує [8]; на той час верхній ярус стін був ще під побілом. Фрагменти сцен Вселенських соборів було виявлено під час реставраційних робіт 1963 р. [12, с. 41]. На південній стіні реставратори залишили незначну прямокутну ділянку побілу на одязі одного з ієреїв, зафіксувавши дату “1963 р.”

Уперше про сцени Вселенських соборів у Лаврові згадав П. Жолтовський в “Нарисах історії українського мистецтва” (1966) [18, с. 52]. У другому томі “Історії українського мистецтва” (1967) Г. Логвин описав фрагментарно збережену в лівій частині верхнього ярусу південної стіни композицію й опублікував фотографію однієї з постатей [14, с. 182, іл. 125]. А. Рогов у статті (1973), спеціально присвяченій Лаврівському стінопису, вважаючи, що збереглись лише фрагменти двох сцен Вселенських соборів ідентифікував їх як зображення Першого і Сьомого соборів, а також вказав на окремі особливості їхнього композиційного вирішення [20, с. 347-348]. У пізніших дослідженнях інформація за темою стисла: є констатація факту існування сцен Вселенських соборів у Лаврові, іноді повторюється їхня ідентифікація, яку запропонував А. Рогов. В найновіших публікаціях – статті М. Гелитович (2006) [6] та альбомі М. Шведа (2007) [27] фрагменти репродуковано в кольорі.

Дану статтю присвячено реконструкції та ідентифікації композицій Лаврівського циклу Вселенських соборів. Результати дослідження генези іконографічних моделей та значення цих композицій буде опубліковано у наступному випуску “Вісника Львівського університету. Серія мистецтвознавство” за 2008 р.

Що таке Вселенські собори?

Собор, або синод (гр. ο *σύνδος*) – одна з найважливіших інституцій християнської церкви, що виражає її сутність як спільноти-зібрання представників кліру та мирян для вирішення дискусійних питань доктрини та церковного життя⁶. Собори відбуваються на всіх рівнях церковної ієрархії. Найвищий рівень собору – Вселенський (гр. Η *Οικουμενική Σύνοδος*), передбачає, що в його роботі беруть участь представники всіх сегментів Христової Церкви, і що його рішення визнаються всезагально. Православні церкви (за винятком т.зв. Східно-Православних: Коптської, Вірменської, Ефіопської, Сирійської) визнають Сім Вселенських соборів. Ці собори ініціювали візантійські імператори, відбувались вони на території Візантії, на жодному з них не був присутній Римський понтифік, лише його представники. Римо-католицька церква вважає Вселенськими ряд інших соборів, рішень яких, втім, не визнали або згодом відмовились визнавати православні церкви. Пам’ять Семи Вселенських соборів вшановується лише в православному церковному календарі. З поглибленням конфліктів та розколів між візантійською та римо-католицькою церквами концепція Семи Вселенських соборів стала невід’ємною частиною православної ідентичності.

У Таблиці 1 наведено основні дані про кожен з Семи Вселенських соборів. Слід звернути

⁴ Композицію включено до циклу сцен Життя Кирила Александрійського. Про цей цикл див. статтю Н. Бліндерової [3]. Про сцену Вселенського собору в Кирилівській церкві див.: [47, с. 103, Rép. 71].

⁵ Опис цієї композиції подають Л. Міляєва [16, с.18] та П. Жолтовський [12, с.68].

⁶ Загально про церковні собори як інституцію з основною бібліографією див.: [41].

увагу, що деякі з них відбувались у тих самих містах (два Нікейські та три Константинопольські), тому в історіографії існує подвійна номенклатура. Так, напр., перший собор в Константинополі – це Другий Вселенський собор, відповідно другий собор в Константинополі – це П'ятий Вселенський, а другий в Нікеї – Сьомий Вселенський і т.д.

Таблиця 1

| <i>Собор</i> | <i>Місце</i> | <i>Рік</i> | <i>Основні діяння</i> |
|--------------|------------------------------|------------|---|
| Перший | Нікея I (перший) | 325 | Засуджено Арія. Підтверджено божественність Сина Божого. Сформульовано першу частину Символу Віри. |
| Другий | Константинополь I (перший) | 381 | Засуджено Македонія. Підтверджено божественність Святого Духа. Сформульовану другу частину Символу віри. |
| Третій | Ефес | 431 | Засуджено Несторія. Підтверджено, що Христос – інкарнований Логос Господа, а Діва Марія – Богородиця (Θεοτόκος). |
| Четвертий | Халкедон | 451 | Засуджено монофізитизм. Підтверджено догмат про дві природи Христа: божественну і людську в одній особі. |
| П'ятий | Константинополь II (другий) | 553 | Засуджено помилки Отця Церкви Орігена (+254) та писання Феодора з Мопсуестії, Феодорита з Кірра та Ібаса з Едесси. Підтверджено догмати про Трійцю та Христа. |
| Шостий | Константинополь III (третій) | 680/681 | Засуджено монофілітизм. Підтверджено існування двох окремих воль (божественної і людської) у Христі. |
| Сьомий | Нікея II (другий) | 787 | Засуджено іконоборство. Підтверджено практику іконошанування. |

Іконографічні матеріали

Іконографії Вселенських соборів було присвячено порівняно мало уваги в літературі. Спеціальну статтю за темою 1926 р. опублікував С. Салавіль [42]. До проблематики неодноразово звертався А. Грабар [34; 9, с. 107-110; 35, с. 48-61, 155-156, 198, 201-202]. Окрему розвідку іконографії Халкедонського собору присвятив А. Шнайдер [43]. Питання іконографії Вселенських соборів знайшло висвітлення також у спільній монографії Л. Магта і Б. Шнайдера [36]. Найгрунтовнішим дослідженням, що зберігає своє значення до сьогодні,

є опублікована 1970 р. монографія К. Уолтера, де іконографія циклу Вселенських соборів вивчається у контексті розвитку та генези іконографії церковних соборів загалом [47]. Цьому авторові належить низка інших, дотичних до теми статей [48; 49; 50], а також узагальнююче опрацювання для фундаментального “Reallexikon zur byzantinischen Kunst” [51], яке містить уточнення та доповнення матеріалів згаданої монографії 1970 р. Менше інформативна (під оглядом візантійської іконографії) стаття в “Lexicon der christlichen Ikonographie” [44]. Статтю, присвячену розвитку іконографії Вселенських соборів у мистецтві Московської держави XVI-XVII ст., опублікував Ю. Малков [15]. На останньому візантиністичному конгресі (Лондон, 2006 р.), Є. Гедеванішвілі оприлюднила доповідь, присвячену значенню сцен Вселенських соборів в програмі розписів церкви Гелатського монастиря в Грузії [33]. Питання іконографії Вселенських соборів у зв’язку з репрезентацією ікон у творах мистецтва північноруських князівств та Московської держави розглядається в опублікованій 2007 р. монографії Е. Смірної [24, с. 207-213, 306-309].

Найповніший каталог пам’яток, що репрезентують зображення церковних соборів, містить монографія К. Уолтера. Загалом автор нараховує 84 пам’ятки, зазначаючи у вступі, що він “не вагався щодо того, чи включати в цей каталог будь-яку латинську, вірменську чи пост-візантійську пам’ятку, що може допомогти розумінню візантійських пам’яток” [47, с. 17]. Не всі з включених до каталогу творів репрезентують зображення саме Вселенських соборів і тим більше їхніх повних циклів, та попри те каталог К. Уолтера дає об’єктивне уявлення про видове, хронологічне та територіальне поширення цієї іконографічної теми. Показово, що з 84 представлених у каталозі 48 пам’яток [47, Rép. 35-42, 44-83] – це твори монументального малярства, причому лише дві мозаїки, решта стінопис. До творів монументального малярства можна віднести також принаймні чотири пам’ятки, відомі лише за описами [47, Rép. 1, 2, 4, 7]. Для порівняння: ілюмінованих рукописів – 25, ікон – 2, рельєфів – 1 (ще 3 пам’ятки відомі лише за описами, з яких незрозуміло, до якого виду мистецтва вони належать). На підставі каталогу К. Уолтера можна зробити висновок, що зображення Вселенських соборів найбільшого поширення набули саме у монументальному малярстві. Щодо поширення іконографії Вселенських соборів у хронологічному вимірі, то до каталогу К. Уолтера включено 36 пам’яток (34 ансамблі монументального малярства) пост-візантійської епохи і при цьому переважна більшість цих пам’яток репрезентує цикли або фрагменти циклів Семи Вселенських соборів. Попри такий значний за обсягом пост-візантійський іконографічний матеріал, власне його аналізу у монографії присвячено лише дві сторінки [47, с. 250-251]. Це значною мірою наслідок того, що більшість пост-візантійських ансамблів не опубліковано. Отже, публікація окремих ансамблів, у тому числі й Лаврівського, є важливою також під оглядом накопичення матеріалу для узагальнюючого дослідження.

Поданий нижче перелік відомих циклів Семи Вселенських соборів в пост-візантійському монументальному малярстві другої половини XV–XVII ст. розширює каталог Ч. Уолтера до 44 ансамблів (в основному завдяки дослідженню Ю. Малкова). Ансамблі розташовані на територіях сучасних держав – Болгарії (4), Греції (10, з них 9 на Афоні), Кіпру (1), Косово (2), Росії (13), Румунії (13) та України (1). В подальших частинах дослідження при поклику на вказані у переліку ансамблі їхнє датування, детальна географічна локалізація та бібліографія не вказані, натомість у дужках зазначається номер з цього переліку.

1. Росія – Волокаламськ, Воскресенський собор, 1480-1494 рр.
Літ: [19; 15, с. 66]
2. Румунія – Балінешті, церква св. Миколая, бл. 1493 р.
Літ: [47, с. 99, Rép. 58]



3. Румунія – Харлау, церква св. Георгія, після 1495 р.
Літ: [47, с. 100-101, Рёр. 61]
4. Румунія – Ботошани, монастир Попауці, церква св. Миколая, після 1496 р.
Літ: [47, с. 99, Рёр. 57]
5. Росія – Ферапонтов монастир, собор Різдва Богородиці, 1501-1502 рр.
Літ: [7; 47, с. 103-105, Рёр. 72; 15, с. 63-66; 17, с. 30-31]
6. Кіпр – Галата, церква св. Созомена, 1513 р.
Літ: [47, с. 87-89, Рёр. 40]
7. Румунія – Ясси, монастир Доброват, церква Зішестя св. Духа, 1529-1530 рр.
Літ: [47, с. 101, Рёр. 62]
8. Румунія – Пархауці, церква Всіх Святих, після 1530 р.
Літ: [47, с. 101, Рёр. 64]
9. Румунія – монастир Пробота, церква св. Миколая, 1532 р.
Літ: [37]
10. Румунія – Сучава, монастир св. Йоана, церква св. Георгія, 1532-1534 рр.
Літ: [53; 47, с. 101, Рёр. 63]
11. Греція – Афон, монастир Мегістіс Лавра, трапезна, бл. 1535 р.
Літ: [47, с. 94-95, Рёр. 49]
12. Румунія – монастир Хумор, церква Успіння Богородиці, 1535 р.
Літ: [47, с. 101-102, Рёр. 65; 32]
13. Греція – Афон, монастир Пантократор, католікон, 1536 р.
Літ: [47, с. 95, Рёр. 52]
14. Румунія – монастир Молдовиця, церква Благовіщення, 1537 р.
Літ: [30; 39; 47, с. 99-100, Рёр. 59]
15. Румунія – Арборе, церква Усічення голови св. Йоана Хрестителя, 1541 р.
Літ: [47, с. 100, Рёр. 60; 45]
16. Греція – Афон, монастир Ксенофонт, старий католікон, 1544 р.
Літ: [47, с. 94, Рёр. 45]
17. Греція – Афон, монастир Діонісат, католікон, 1546 р.
Літ: [47, с. 94, Рёр. 47]
18. Греція – Афон, монастир Ставронікіта, католікон, 1546 р.
Літ: [47, с. 95, Рёр. 51]
19. Україна – Лаврівський монастир, церква св. Онуфрія, сер. XVI ст.
Літ: [14, с. 182, іл. 125; 20, с. 347-348]
20. Румунія – Роман, Єпископська церква, після 1550 р.
Літ: [47, с. 102, Рёр. 66]
21. Греція – Афон, монастир св. Павла, каплиця св. Георгія, 1555 р.
Літ: [47, с. 94, Рёр. 48]
22. Росія – Ярославль, Спасо-Преображенський собор, 1563 р.
Літ: [15, с. 68]
23. Косово – монастир Печка Патріарша, нартекс, 1565 р.
Літ: [47, с. 115-117, Рёр. 80]
24. Греція – Афон, монастир Дохіар, католікон, 1568 р.
Літ: [47, с. 92-93, Рёр. 44]
25. Косово – монастир Грачаніца, церква Успіння Богородиці, 1570 р.
Літ: [47, с. 117, Рёр. 81]
26. Болгарія – Тірново, церква св. св. Петра і Павла, XVI ст.
Літ: [47, с. 79-80, Рёр. 37]

27. Греція – Каламбака, церква Успіння Богородиці, XVI ст.
Літ: [47, с. 91, Рёр.42]
28. Греція – Афон, монастир Івірон, католікон, кін. XVI ст.
Літ: [47, с. 95, Рёр. 50]
29. Росія – Сольвичегодськ, Благовіщенський собор, 1600 р.
Літ: [15, с. 70]
30. Румунія – монастир Сучевиця, церква Воскресіння Христового, бл. 1600 р.
Літ: [47, с. 102, Рёр. 67; 40]
31. Греція – Афон, монастир Хіландар, трапезна, 1621 р.
Літ: [47, с. 96, Рёр. 54]
32. Болгарія – Арбанасі, церква Різдва Христового, 1632-1649 рр.
Літ: [47, с. 83-84, Рёр. 39]
33. Росія – Загорськ, Троїце-Сергієва лавра, Троїцький собор, 1635 р.
Літ: [29, с. 211; 15, с. 70]
34. Росія – Москва, Кремль, Успенський собор, 1642-1643 рр.
Літ: [13, с. 110; 15, с. 67]
35. Болгарія – Бачков монастир, трапезна, 1643 р.
Літ: [47, с. 83, Рёр.38]
36. Росія – Москва, Кремль, Архангельський собор, 1652-1666 рр.
Літ: [10, с. 139, 144; 15, с. 68]
37. Румунія – Ясси, монастир Хлінца, церква св. Георгія, 1660 р.
Літ: [47, с. 102, Рёр. 68]
38. Росія – Пафнутьє-Боровський монастир, трапезна, 1665 р.
Літ: [15, с. 70]
39. Росія – Тутаєв, Воскресенський собор, 1679-1680 рр.
Літ: [15, с. 70]
40. Росія – Загорськ, Троїце-Сергієва лавра, Успенський собор, 1684 р.
Літ: [2, с. 76, Табл. 30.; 15, с. 70]
41. Росія – Вологда, Софійський собор, 1686-1688 рр.
Літ: [25, с. 151-152; 15, с. 70]
42. Росія – Москва, Новоспаський монастир, Спасо-Преображенський собор, 1688 р.
Літ: [15, с. 70]
43. Болгарія – Елешницький монастир, церква Пресвятої Богородиці, XVII ст.
Літ: [28, с. 203]
44. Росія – Ростов, Успенський собор, XVII ст.
Літ: [26]

Опис збережених фрагментів

Цикл сцен Вселенських соборів у Лаврові зберігся в шести фрагментах. Фрагменти на схемах⁷ умовно позначені як F1...F6, де літера F означає фрагмент, а число – порядковий номер фрагмента починаючи зі східної частини південної стіни за годинниковою стрілкою до східної частини північної стіни. Нижче подано інформацію про розташування та розміри кожного фрагмента і детальний опис збережених зображень.

⁷ Я вдячний за надані прориси Лаврівського стінопису спеціалістам Інституту “Укрзахід-проектреставрація”: завідувачу відділу реставрації живопису Олегові Рішняку, та головному спеціалісту відділу реставрації живопису Оксані Садовій.

ФРАГМЕНТ F1

Розташований у лівій частині півкруглого сегмента (під склепінням) верхньої зони південної стіни ліворуч від вікна на висоті бл. 444 см від підлоги. Максимальна висота ділянки збереженого живопису – бл. 200 см; максимальна ширина – бл. 224 см. На висоті бл. 540 см від підлоги південну стіну по всій довжині перегороджує уступ шириною бл. 010 см, внаслідок якого існує “перепад” поверхні дещо нижче геометричного центру композиції. Автор не намагався нівелювати живописними засобами цей перепад і малював на поверхні уступу. Внаслідок цього виникло враження “згину” зображення, підсилене пиллом, що збирається на уступі.

У центрі фрагмента F1 зображено імператора, який сидить на троні. Фігура розвернута ліворуч. Права рука зігнута у лікті, відведена вбік; долоня на рівні плеча. У лівій руці на рівні пояса імператор тримає скіпетр з круглим навершям. Нижній кінець скіпетру сягає землі. Імператор одягнений у червоний сакос та золотий лорос; поверх – темно-червона хламида, край якої перекинута через праву руку. Ноги в червоному взутті стоять на прямокутній підставці – т.зв. суппендіоні. На голові зубчаста корона, по краю оздоблена перлами. У лівій частині корони помітний декоративний елемент круглої форми. Довкола голови жовтогарячий німб по контуру обведений темнокоричневою та білою смугами. Імператор зображений як чоловік старшого віку з сивою бородою. Трон імператора, заокругленої форми: спинка і боковини творять суцільну округлу конструкцію, яка оточує сидіння з трьох боків. Ракурс зображення такий, що добре видно заокруглений бік лівої частини, декорований темним прямокутником. Передні опори трону вирішені у вигляді прямокутних у перерізі стовпів. Навершя клиноподібні, дещо вивищуються над боковинами. Бази передніх опор вирішені у формі кубів, над якими розміщено яскраво-червоний перехідний елемент серцеподібної форми. Аналогічну базу має ліва задня ніжка (права задня ніжка прихована за постаттю імператора). Корпус трону оливковий; торцеві частини – коричневі; верх сидіння світлоохристий.

Праворуч і ліворуч від імператора зображено дві групи представників кліру. У першому ряді – чотири ієреї (по два з кожного боку). Розвернувшись до імператора, вони сидять на довгій лаві, що за спинкою трону імператора тягнеться упоперек площини композиції. Повністю збереглась лише фігура ієрея, який першим сидить праворуч (з точки зору глядача) від імператора.

Його постать розвернута в бік імператора. Права рука зігнута у лікті і повторює жест імператора. Облачення ієрея – довгий білий стихар, стягнутий на зап'ясті правої руки нарукавником; ліву руку і всю верхню частину тіла вкриває т.зв. поліставрій (різновид фелону). Поліставрій білий, декорований чорними хрестами. Поверх накладено омофор з коричневими хрестами. Край омофору перекинута через ліву руку. У лівій руці ієрей тримає книгу у темному окладі, торець червоний. Під поліставрієм по центру стихаря видно епітрахіль. Над лівим бедром зображено епігонатій – прямокутну хустину, прикріплену до пояса. Пояс прихований під поліставрієм і непомітний. Епітрахіль, епігонатій та нарукавник – коричневі, оздоблені білими перлами. Ієрей зображений як старець з високим чолом та сивим волоссям. Довкола голови жовтогарячий німб з коричневим та білим контурами.

Верхні частини постатей трьох інших ієреїв, що фланкують імператора, не збереглися. Видно лише фрагмент правого краю німбу ієрея, що першим сидить по праву руку від імператора, у лівій руці тримаючи посох, декорований чергуванням чорних і білих смуг.

Усі ієреї першого ряду мають чорне взуття. Їхні ноги поставлені на довгі прямокутні підставки, аналогічні до суппендіону імператора, однак не індивідуальні, а спільні для правої та лівої груп ієреїв.

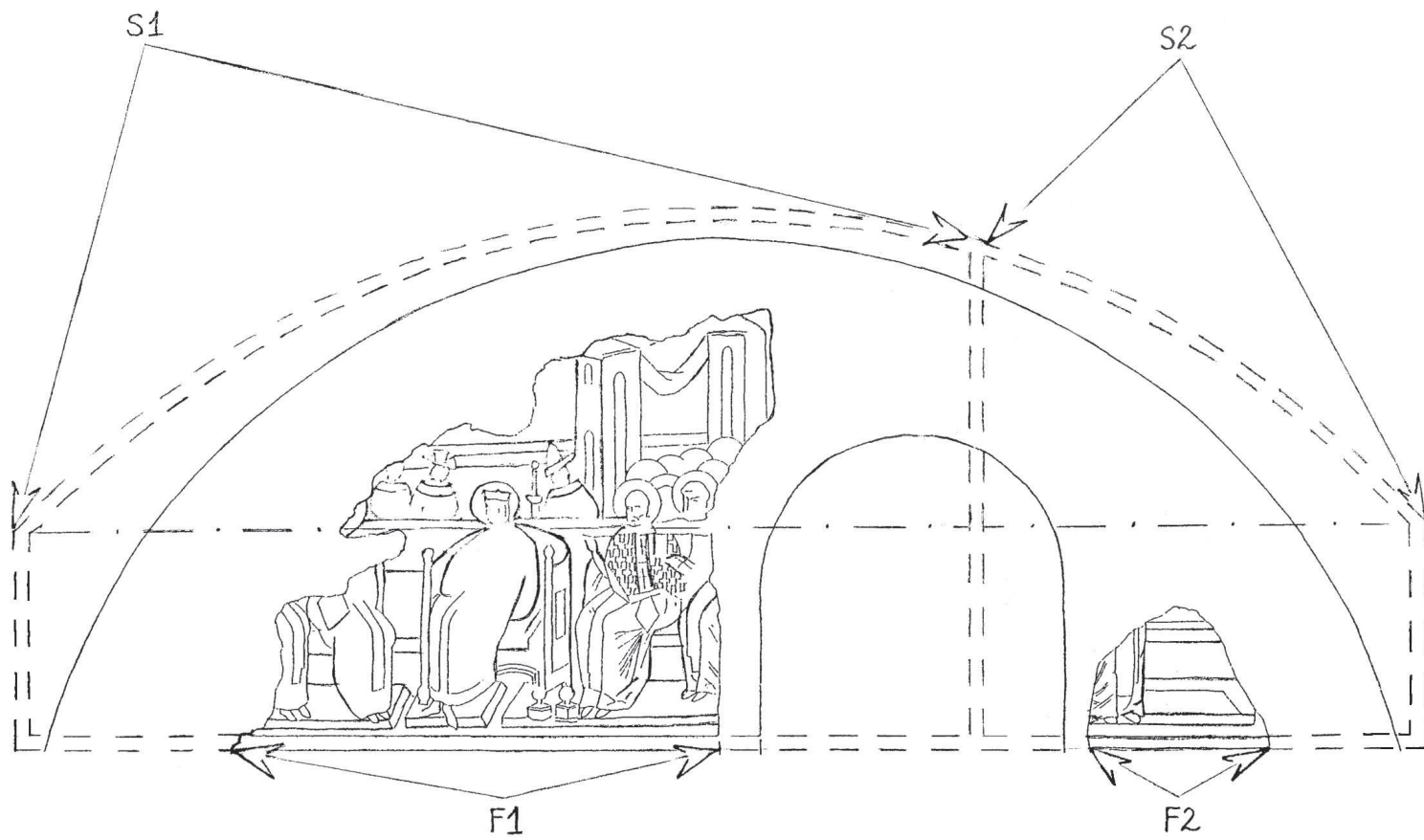


Схема 1. Південна стіна
(на основі прорисів Інституту "Укрзахідпроектреставрація")



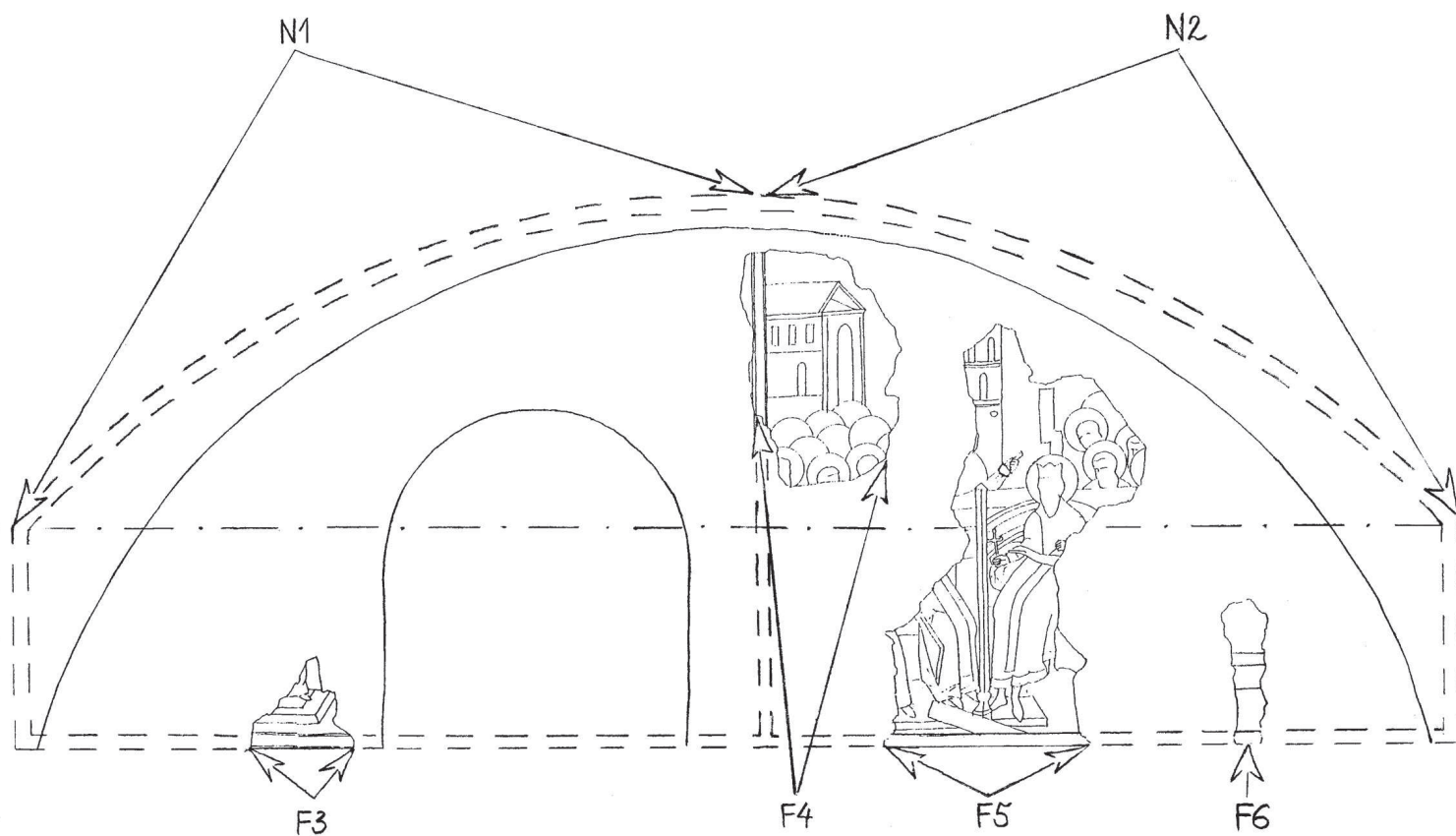


Схема 2. Північна стіна
(на основі прорисів Інституту "Укрзахідпроектреставрація")

Лава, на якій сидять ієреї, не має опор. Опори могли бути при втрачених краях композиції. Торець лави коричневий і уздовж нижнього краю опрацьований смугою білих цятток. Сидіння світлоохристе, спинка темна завершується світлоохристою поперечиною.

У правій частині композиції за спинкою лави, на якій сидять ієреї, збереглося зображення інших представників кліру. Їхня присутність позначена згромадженням жовтих, обведеними коричневими та білими контурами, німбів. Видно вісім німбів і лише два обличчя. Обличчя частково заслонені бильцем спинки лави, належать чоловікам середнього віку.

На цьому ж рівні, що відповідає середньому плану композиції, обабіч трону імператора зображено ще три чоловічі постаті: одна над лівим плечем і дві – над правим. Постаті без німбів. Це світські особи із почту імператора. Постать над лівим плечем імператора дещо нахилена до трону. У зігнутій лівій руці сановник тримає булаву, ромбоподібний верх якої здіймається над лівим плечем; у правій руці, відведеній убік, – за ефес меча лезом до низу. Ефес масивний, півтора-дворучний, темного тону, увінчаний округлим білим навершям. Перехрестя довге, біле, тонке. Піхви темні з півкруглим верхом, декорованими білими цятками. Низ меча приховано за спинкою лави. Чоловік вбраний у темносиню туніку з коричневими нарукавниками та опліччям, що декоровані перлами. На голові – капелюх з високим червоним ковпаком та широкими оранжевими крисами, подібний на поширений в пізньовізантійській моді скіадій.

По праву руку від імператора зображено ще двох придворних. Їхні постаті звернені до центру композиції. Крайня постать (збереглась фрагментарно) вбрана в темно-синю сорочку з округлим опліччям. Права рука зігнута в лікті, долоня на рівні грудей. Лівої руки не видно. Постать ближча до центру, вбрана в оранжеву туніку з коричневим опліччям. На голові циліндроподібна шапка з високими загнутими крисами. Над шапкою зображено пір'я. Лівою, зігнутою вздовж живота, рукою чоловік спирається на лаву. Права рука зігнута у лікті, долоня на рівні грудей. Помітно, що вказівний палець виставлено вперед.

Архітектурний стафаж складається з двох високих споруд що здіймаються доверху в правій частині композиції, та високого сірого муру, зображеного на задньому плані.

Ближча до центру споруда (за постаттю сановника з мечем) розвернута кутом уперед. На її правій стіні на всю висоту здіймається висока півкругла арка. Ліва стіна опрацьована дрібнішими елементами: внизу по центру видовжена арка, над якою – декоративний мотив у формі трилисника; вище – два менших вікна і вгорі аналогічного розміру третє. Дах споруди зберігся частково, тому важко сказати мав він півкруглу чи двосхилу форму. Друга, дещо вища аналогічної форми споруда розташована при правому краї фрагмента F1, здіймається над згромадженням німбів групи представників кліру. Головний фасад споруди зображено паралельно до площини композиції, а бічна стіна скорочується в глибину праворуч. Опрацювання стін цієї споруди дзеркально симетричне до попередньої. Над дахами веж перекинуто білий, декорований чорними смугами велум. Тло між спорудами однорідне, темно-синього кольору.

ФРАГМЕНТ F2

Фрагмент розташований у правій частині півкруглого сегмента (під склепінням) верхньої зони південної стіни, праворуч від вікна на висоті бл. 444 см від підлоги. Форма фрагмента нагадує трикутник з вершиною, оберненою вгору. Максимальна висота збереженого живопису – бл. 062 см; максимальна ширина – бл. 088 см.

У правій ділянці фрагмента видно частину ніг постаті ієрея, вбраного в білий стихар та коричневу епітрахіль. Ступні ніг у чорному взутті спрямовані вправо і розташовані на передньому краї прямокутної підставки. Ліворуч видно край аналогічного чорного взуття. У верхній частині фрагмента F2 збереглося зображення торця і сидіння лави.

ФРАГМЕНТ F3

Фрагмент розташований у лівій частині півкруглого сегмента (під склепінням) верхньої зони північної стіни ліворуч від вікна на висоті бл. 446 см від підлоги. Форма фрагмента трикутнікоподібна (вершиною вгору). Максимальна висота збереженого живопису – бл. 057 см; максимальна ширина – бл. 048 см.

На фрагменті видно нижню частину ніг постаті ієрея: білий стихар та чорне взуття. Ноги поставлені на прямокутну підставку. Ступні розвернуті праворуч і розташовані біля правого краю підставки. Далі праворуч при краї фрагмента видно контур аналогічної підставки.

ФРАГМЕНТ F4

Фрагмент розташований у правій частині півкруглого сегмента (під склепінням) верхньої зони північної стіни праворуч від вікна на висоті бл. 562 см від підлоги. Фрагмент має форму наближену до видовженого по вертикалі прямокутника. Максимальна висота збереженого живопису – 110 см; максимальна ширина – 62 см.

У нижній частині фрагмента зображено десять жовтогарячих німбів з темно-коричневими та білими контурами. Внизу видно фрагменти трьох голів. Це група представників кліру, аналогічна до тієї, яка збереглась у правій частині фрагмента F1. На задньому плані над німбами здійснюється висока сіра будівля, розвернута кутом уперед. На її фронтальній (лівій) стіні на всю висоту – висока півкругла арка, а на бічній (правій) – три ряди менших вікон: у нижньому ряді два круглі вікна, в середньому – одне півкругле, у верхньому – два прямокутних; під дахом – виступаючий карниз. Дах двосхилий, червоного кольору. Над фронтальною стіною має форму відкритого трикутного фронтона, у якому в перспективі показано стелю. З тильного боку – фронтон півкруглої форми. Будівля значною мірою подібна до тих, що зображені на фрагменті F1. Оскільки дахи в будівлях на фрагменті F1 не збереглися, то дах споруди з фрагмента F4 може бути моделлю для реконструкції їхнього вигляду. Тло темно-синє. В лівому верхньому куті фрагмента видно смугу червоного кольору з білими облямівками. Такі смуги в стінописі Лаврівської церкви слугують для розмежування композицій.

ФРАГМЕНТ F5

Фрагмент розташований у правій частині півкруглого сегмента (під склепінням) верхньої зони північної стіни праворуч від вікна на висоті бл. 446 см від підлоги. Фрагмент має видовжену по вертикалі форму і звужується в центральній частині. Максимальна висота збереженого живопису – 192 см; максимальна ширина – 90 см.

У центрі зображено імператора, який сидить на троні, розвернутий ліворуч. У правій руці він тримає білий хрест. Ліва рука прикладена до грудей. Очевидно, імператор тримав нею скіпетр, частина якого збереглась в нижній ділянці фрагмента. Імператор убраний в багряний сакос та червоно-коричневий, оздоблений білими перлами лорос. Край лороса відворотом назовні перекинуто через праву руку. Відворот лороса світло-охристий. Ноги в червоному взутті поставлено на прямокутний суппендіон. Імператор має на голові зубчасту корону. Голову оточує жовтогарячий німб обведений смугами темно-коричневого та білого кольорів. Імператор має бороду. Живопис в ділянці обличчя ушкоджений.

Збереглося зображення лише правої частини імператорського трону. Його права передня опора вирішена у вигляді прямокутного у перерізі стовпа з клиноподібним наверхшам, яке дещо вивищується над боковиною. База опори має форму куба, над якою розміщено яскраво-червоний декоративний серцеподібний елемент. Збереглося також зображення незначного фрагмента наверхшам лівої передньої опори. Помітно, що з лівого боку до цього наверхшам кріпиться ланцюг (?). З огляду на фрагментарність зображення реконструювати функціональне призначення цього елемента не можливо. Судячи з розташування передніх опор,

зображення трону мало симетричний характер без застосування оберненої перспективи. Спинка і боковини утворюють суцільну округлу конструкцію, яка оточує сидіння з трьох боків. На відміну від імператорського трону, зображеного на фрагменті F1, ця конструкція не є „глухою”, але складається з двох дугоподібних балок, що кріпляться до передніх опор трону під наверхшам та посередині. Домінуючий колір трону охристий. Тон сидіння світліший. У правій частині сидіння видно край червоної подушки.

У лівій ділянці фрагмента F5 частково збереглися постаті двох ієреїв, які сидять по праву руку від імператора на широкій лаві з високою спинкою, що тягнеться уперек площини композиції за імператорським тронном. Ієрей, що сидить першим по праву руку від імператора, облачений у білий стихар та охристу епітрахіль. Верхня частина фігури повністю втрачена. Від постаті ієрея, що сидить другим по праву руку імператора, збереглась лише нижня частина лівої ноги. Обоє ієреїв обути в чорне взуття. Під їхніми ногами зображено довгу прямокутну підставку. Попри те, перший ієрей тримає ноги на суппендіоні імператора.

Лава, на якій сидять ієреї, має світло-охристе сидіння і темну спинку, що завершується світло-охристою поперечиною, над якою видно фрагмент муру аналогічного тону. Мур над тронном імператора дещо підвищується.

За муром по праву руку від імператора – постать (збереглась лише ліва половина) сановника з мечем, аналогічна до постаті на фрагменті F1: імператорський меч того ж типу; у руці видно руків'я іншої зброї, очевидно булави.

У правій частині фрагмента F5 по ліву руку від імператора зображено групу представників кліру аналогічну до тих, які збереглися у правій частині фрагмента F1 та в нижній частині фрагмента F4. У правій частині фрагмента F5 видно шість жовтогарячих німбів з темно-коричневими та білими контурами. Найближчий до імператора ієрей облачений в омофор з червоними хрестами. Його плечі вивищуються над муром. Голова нахилена в бік імператора. Риси обличчя з огляду на стан збереження фрески не прочитуються, проте помітно, що він має сиву бороду округлої форми. Дещо краще збереглося обличчя над німбом цього ієрея. Позаду видно частину ще одного обличчя. Серед цих німбів той, що розташований крайнім праворуч внизу (нижче лінії муру), можливо, належить незбережній постаті ієрея, яка розташовувалась на передньому плані, на лаві по ліву руку (праворуч з точки зору глядача) від імператора.

На задньому плані (за постаттю сановника з мечем) вивищується торцева стіна високої споруди, з композицією вікон аналогічною до торцевої стіни споруди, що збереглась на фрагменті F4.

ФРАГМЕНТ F6

Фрагмент розташований у правій частині верхньої зони північної стіни між фрагментом F5 та правим (східним) краєм стіни на висоті бл. 546 см від підлоги. Фрагмент має форму близьку, до видовженого по вертикалі прямокутника. Максимальна висота збереженого живопису – 62 см; максимальна ширина – 22 см. По центру фрагмента видно частину прямокутної підставки, а вище торець та сидіння лави.

Реконструкція композицій

Шість вищеописаних фрагментів, що збереглися у верхніх зонах південної та північної стін церкви Лаврівського монастиря, є фрагментами чотирьох композицій циклу Вселенських соборів. Ці композиції на схемах умовно позначені як S-1, S-2, N-1, N-2. Літери означають стіну: S – південну; N – північну, а число – порядок розташування композицій зліва направо. Реконструкція композицій ускладнена неавтентичністю сучасного хрещатого склепіння (вікна також пізніші). Яким було первісне склепіння, невідомо. Можливо, що

нартекс Лаврівської церкви первісно міг бути перекритий куполом на тропках. Втрати у верхніх частинах композицій S-1 та N-2 зумовлені спорудженням склепіння. Разом із тим характер зображення архітектурного стафажу на композиції S-1 дозволяє припускати, що первісний формат композиції був подібним до сучасного. Композиції було закомпоновано в півкруглі сегменти. Цей формат є типовим для пост-візантійських циклів Вселенських соборів. Проте первісно півкруглі сегменти могли бути вищими від сучасних (докази на користь цього припущення подано при реконструкції композиції S-2). Ймовірно, карниз, помітний на південній стіні, первісно позначав низ півкруглого сегмента верхнього ярусу стіни. Розпис міг бути розпочатим на південній стіні й виконаним поперек існуючого карнизу. Оскільки майстри не узгодили стінопису з цією архітектурною особливістю приміщення, то карниз деформував зображення. Тоді, очевидно, зліквідували аналогічний карниз на північній стіні. Цю гіпотезу можна перевірити шляхом зондування північної стіни на відповідній висоті.

КОМПОЗИЦІЯ S-1

Розташована у лівій частині верхньої зони південної стіни, ця найповніше збережена композиція циклу представлена єдиним фрагментом F1. Дві смуги втрат живопису повторюють форми її сучасного архітектурного обрамлення. Перша смуга втрат, повторюючи лінію основи склепіння, розширюється півколом від правого верхнього до лівого нижнього краю композиції. Ширина смуги у правому верхньому краї – бл. 033 см, у нижньому лівому – бл. 094 см.; друга смуга – шириною бл. 020 см обрамлює віконний проріз, здіймаючись від його краю прямо вгору. Це свідчить, що втрати були зумовлені перебудовою архітектурного середовища: спорудженням нового склепіння та прорубуванням вікна.

Композиція S-1 мала центричний уклад. Постаті персонажів групуються обабіч образу імператора на престолі. Вимірявши відстань від центрального образу до східного краю стіни, можна визначити гіпотетичну ширину композиції S-1 – бл. 440 см.

Композиція розбудована на трьох планах. На першому – імператор на троні, обабіч ієреїв на довгій лаві. Хоча сидіння лави простягається за троним імператора, фігури ієреїв зображені з імператором на одному плані. На фрагменті F1 збереглося чотири постаті ієреїв (по дві з кожного боку імператорського престолу), втім, гіпотетичні розміри композиції S-1 дозволяють припустити, що таких постатей могло бути шість (по три з кожного боку). Однак, варіант з чотирма посталями вірогідніший, адже слід врахувати місце для образів еретиків, яких в пост-візантійський період часто зображали обабіч засідання собору, при краях композицій.

На середньому плані позаду лави та трону за ієреями першого ряду розташовувались дві групи учасників собору. На фрагменті F1 збереглась лише група зліва. Група, що праворуч, повністю втрачена, проте її існування не викликає сумніву з огляду на типовість такого симетричного закомпоновання.

На задньому плані композиції розташовано архітектурний стафаж. На фрагменті F1 видно дві високі споруди, через дахи яких перекинута велум. Слід зауважити, що ближча до центру композиції споруда має дещо нижчий дах, що, ймовірно, зумовлено пристосуванням архітектурного стафажу до півкруглого обрису верхнього краю композиції. Якщо аналогічні споруди було зображено і в лівій частині композиції, то вони мали б бути нижчими.

Типовим елементом іконографії циклу Вселенських соборів був ідентифікаційний напис, що розташовувався, як правило, вгорі композиції. Такий напис міг бути виконаним поперек тла або на спеціально намальованому сувої. Іноді такий сувій може повторювати півкруглу форму верхнього краю композиції, розташованої під склепінням. На фрагменті F1 слідів напису на тлі композиції не збереглося, не помітно і слідів зображення сувою.

КОМПОЗИЦІЯ S-2

Композиція, від якої вцілів лише незначний фрагмент F2, розташовувалась у правій частині верхньої зони південної стіни. На фрагменті видно нижню частину постаті. Вона аналогічна до постатей ієреїв, які на фрагментах F1 та F5 зображені сидячими на лаві обабіч імператора на передньому плані композицій. У верхній частині фрагмента F2 видно торець і сидіння лави. Є, отже, підстави припускати, що на фрагменті бачимо частину постаті саме ієрея, зображеного на передньому плані – він сидів на лаві першим по праву руку від імператора. Що важливо: в лівому нижньому краї фрагмента видно край темного взуття – єдиний залишок незбереженої постаті другого ієрея.

Уціліле зображення, отже, свідчить, що фрагмент F2, по-перше, не є продовженням попередньої композиції S-1, але належить до окремої композиції S-2, а по-друге, композиція S-2 репрезентувала саме сцену Вселенського собору.

Останнє твердження, втім, викликає трудність реконструкції укладу такої композиції з огляду на відведене для неї місце. Враховуючи гіпотетичну ширину композиції S-1, ширину південної стіни та наявність розмежувальних смуг між композиціями, можна визначити ширину композиції S-2 як бл. 210 см. (удвічі менше, ніж ширина композиції S-1). Порівнюючи відстань між ступнями ніг ієреїв, які сидять на лавах у фрагментах F1 та F5, можна зауважити, що на фрагменті F2 ця відстань суттєво менша, адже ступні ніг намальовано майже впритул. Це свідчить, що автор намагався “стиснути” композицію до меншого формату.

Окрім нижньої частини постаті ієрея, на фрагменті F2 відтворено прямокутну підставку під ногами ієрея. Річ у тім, що від ступнів ніг до правого краю підставки залишається доволі значна відстань, набагато більша, ніж аналогічна в інших композиціях. У цьому бракує логіки; навіщо було економити місце у лівій частині композиції, щоб тепер його втрачати? Втім, саме ця алогічність дає підстави для реконструкції вигляду композиції.

Якщо збережений фрагмент репрезентує постать ієрея, зображеного першим праворуч від імператора, то на місці, яке залишається до західного краю південної стіни не могла вміститись постать імператора і ще двох ієреїв. Звідси висновок: композиція S-2, на відміну від інших сцен Вселенських соборів, фрагменти яких збереглись у церкві Лаврівського монастиря, мала нецентричний уклад. Від правого краю підставки, на яку поставлено ноги ієрея, до правого краю верхньої зони південної стіни залишається лише бл. 070 см. Варто узяти до уваги, що цей проміжок розташований при краї стіни, яка півколом звужується до верху по лінії склепіння. Сучасне звуження формату композиції настільки значне, що в згаданому проміжку неможливо розташувати жодної постаті. Проте, якщо припустити, що первісно арка склепіння розпочиналася вище – на рівні збереженого на південній стіні карнизу, – то проміжок шириною 070 см виявляється цілком достатнім для закомпоновування образу імператора. В цьому переконують заміри ширини двох збережених зображень імператорів (враховуючи трон та суппендіон) на фрагментах F1 та F5: бл. 080 см та бл. 060 см відповідно.

Отже, в правій частині композиції S-2 при самому краї міг бути образ імператора на троні, розвернутий ліворуч. Навпроти у лівій частині композиції були постаті ієреїв, що возсідають на довгій лаві. Фрагмент F2 свідчить, що зображень ієреїв було принаймні два. Сцени Вселенських соборів з подібним композиційним укладом відомі в пост-візантійських циклах в Тірново (№ 26) та Арбанасі (№ 32). Для цих композицій характерний поділ на дві нерівні частини, в ширшій з яких зображаються ієреї на лаві, а в вужчій – імператор на троні. Ймовірно, композиція S-2 на південній стіні нартекса церкви Лаврівського монастиря мала аналогічний уклад.

КОМПОЗИЦІЯ N-1

Композиція розташовувалась у лівій частині верхньої зони північної стіни. У верхній лівій частині фрагмента F4 збереглась червона смуга, що відмежовувала композицію N-1 від наступної N-2. Відтак можна точно визначити ширину обох композицій. Ширина композиції N-1 могла сягати бл. 340 см.

Окрім незначної ділянки в лівій частині фрагмента F4 від композиції N-1 зберігся фрагмент F3, що на ньому відтворено нижню частину постагі ієрея в білому стихарі та чорному взутті. Ця постать аналогічна до постатей ієрерів, які на фрагментах F1 та F5 зображені сидячими на лаві обабіч імператора на передньому плані композицій. Оскільки ступні ніг розвернуті праворуч, а фрагмент міститься у лівій частині площини композиції, то це фрагмент постагі ієрея, зображеного сидячим першим по праву руку імператора. При правому краї фрагмента F3 внизу видно темний контур, що ймовірно позначав нижній правий край суппендіону під ногами імператора.

Враховуючи розташування збереженого фрагмента F3 на площині композиції N-1, можна стверджувати, що ця композиція мала центричний уклад. У центрі на передньому плані був образ імператора на троні, обабіч зображено чотирьох (по два з кожного боку) ієреїв, що сиділи на лаві. Середній та дальній плани, очевидно, також були вирішені аналогічно, як у композиціях S-1 та N-2.

КОМПОЗИЦІЯ N-2

Композиція розташована у правій частині верхньої зони північної стіни. Збереглась у трьох розрізних фрагментах. Фрагмент F4 репрезентує її ліву верхню частину, фрагмент F5 – центральну, а фрагмент F6 – незначну ділянку у правій частині. Смуга втрат живопису, повторюючи лінію основи склепіння, розширюється півколом від лівого верхнього до нижнього правого краю композиції. Ширина смуги у лівому верхньому краї – бл. 010 см, у нижньому правому – бл. 072 см. Від цієї смуги відходять ще дві, які по діагоналі розсікають композицію на три фрагменти.

У правій частині фрагмента F4 видно смугу, яка відмежовувала цю сцену від попередньої (N-1). Ширина композиції N-2, отже, могла сягати бл. 318 см. Це середній розмір між шириною композицій S-1 (найширшої) та S-2 (найвужчої), близький до ширини композиції N-1.

На підставі збережених фрагментів можна стверджувати, що композиція мала центричний уклад і була розбудована на трьох планах. На першому плані в центрі зображено імператора на троні, обабіч на довгій лаві розташовувались ієреї. На фрагменті F5 видно нижню частину (вище колін) постагі ієрея, що сидить першим по праву руку від імператора (ліворуч з точки зору глядача). Далі ліворуч видно фрагмент лівої ноги ієрея, який сидить другим по праву руку від імператора.

Враховуючи пропорції та розміри краще збережених постатей ієреїв на фрагменті F1, можна припустити, що фрагмент голови, оточеної німбом в самому низу фрагмента F4 також належить цьому ієреєві. Отже, ліворуч від імператора на лаві було зображено лише двох ієреїв. Очевидно, в аналогічний спосіб було вирішено і передній план правої частини композиції. При правому краї фрагмента F5 внизу збереглась частина німбу, ієрея, що сидів на лаві першим по ліву руку від імператора (праворуч з точки зору глядача). Відстань, яка залишається до східного краю північної стіни, достатня для розміщення праворуч від імператора постатей двох ієреїв. Постать другого ієрея могла розташовуватись праворуч від фрагмента F6, адже на цьому фрагменті не видно слідів зображення постатей, а лише частину підставки та лави. Очевидно, фрагмент F6 відтворює проміжок між постатями першого та другого ієреїв, зображених праворуч від імператора.

Слід зазначити, що відстань від німбу ієрея, який сидить першим по ліву руку від імператора, до передньої лівої опори імператорського трону менша, ніж відстань, яка могла

бути від правої опори трону до небереженого німбу першого ієрея, що сидить по праву руку від імператора. Це може бути свідченням спроби “стиснути” композицію. Свідчить про це також положення ніг ієрея, зображеного першим по праву руку від імператора: вони стоять на імператорському суппендіоні, а не на підставці, призначеній для ієреїв. Врешті, постать імператора виявляється зміщеною від геометричного центру композиції ліворуч. Це може бути зумовлено тим, що при правому краї композиції було зображено еретиків. Як свідчить фрагмент F4 – при лівому краї композиції, образів еретиків не було, оскільки в цій частині композиції всі учасники собору мають німби.

На середньому плані композиції N-2, за спинкою лави – дві групи учасників собору. Група по праву руку імператора (ліворуч з точки зору глядача) розташована впритул до лівого краю композиції (фрагмент F4). Ближче до центру на рівні передньої правої опори імператорського трону бачимо сановника з імператорським мечем. Це єдине зображення світської особи, яке збереглося на фрагментах композиції N-2. Як свідчить фрагмент F5, група представників кліру на середньому плані композиції була і в її правій частині. Слід утім, зауважити, що ця група зміщена дещо ближче до геометричного центру композиції. Причиною могло бути розташування при правому краї композиції постатей еретиків.

Архітектурний стафаж на фрагментах композиції N-2 представлений двома високими спорудами у лівій частині, композиції. Чи були такі споруди у правій частині відповіді складно з огляду на звуження формату композиції під лінією склепіння.

Ідентифікація композицій

В історіографії утвердилась думка А. Рогова, що в церкві Лаврівського монастиря збереглися зображення Першого та Сьомого соборів. Оскільки А. Рогов не вказав, яку саме композицію він вважав Першим, а яку Сьомим собором, то теоретично він міг мати на увазі кожну з чотирьох фрагментарно збережених композицій (дванадцять варіантів). Утім, текст А. Рогова дозволяє з цього рівняння упевнено виключити композиції S-2 та N-1: вони збереглися у дуже незначних фрагментах, про які аж ніяк не можна писати, що “розміри цих зображень надзвичайно великі” [20, с. 348]. Число варіантів, отже, зменшується до двох: S-1 репрезентує Перший собор, а N-2 – Сьомий, або, навпаки, S-1 репрезентує Сьомий собор, а N-2 – Перший.

А. Рогов не навів аргументів на користь запропонованої ідентифікації. Більшість пізніших авторів прийняли її без застережень. Отже, питання – які зі Вселенських соборів репрезентують Лаврівські фрагменти? – в історіографії фактично не розв’язане. Щоб вирішити проблемну ситуацію, необхідно зробити два послідовні кроки. По-перше, виявити та описати особливі іконографічні ознаки, за якими можна розрізнити між собою сцени окремих Вселенських соборів, і, по-друге, з’ясувати, які з цих ознак наявні на Лаврівських фрагментах.

Які, отже, засоби відрізнення сцен Вселенських соборів у пост-візантійській іконографії?

Роль головного засобу належала інскрипціям. Напис виконувався безпосередньо на тлі, або на сувої, який розгортався вгорі над сценою. Окрім того іноді підписували образи головних персонажів. Оскільки на Лаврівських фрагментах циклу Вселенських соборів жодного інскрипції не збереглося, то їхня ідентифікація має ґрунтуватись на інших ознаках.

Найповніший перелік таких ознак містить т.зв. “Ермінія” Діонісія Фурнографіота – підручник для іконописців, укладений на поч. XVIII ст. [11]. Попри пізні походження “Ермінія” цей текст мав на меті вберегти від занепаду давню традицію, тож в історіографії його вважають важливим джерелом для дослідження пост-візантійської іконографії [31, с. 17-19]. Розділ XX “Святі Вселенські Собори” містить короткі описи сцен Сімох соборів та композиції “Востановлення святих ікон” [11, Т.IV., с. 381-385]. В описі кожного собору спершу подається коротка історична довідка: місце проведення, рік, кількість ієреїв та мета.

Опис композицій починається зі слів “*серед храмини під осененням Св. Духа сидять...*”, після чого вказуються імена головних учасників засідання (імператор та патріархи). Наприкінці коротко обумовлюється місце еретиків. В кожному окремому випадку цю стандартну схему доповнено специфічними деталями, які відрізняють зображення кожного собору. Слід зауважити, що не всі зі згаданих рис, які в тексті “Ермінії” виглядають як особливі, насправді є такими. Це стосується згаданих в описі Четвертого собору сановників зі скіадіями та в описі Шостого собору – списеносців. Як свідчать збережені пам’ятки, особливо пост-візантійської епохи, ці образи можна бачити за імператорським тронем у репрезентаціях усіх Сімох Вселенських соборів. Ще один критерій, щодо якого виникають застереження, – це вікова характеристика імператорів, відзначена в описах Третього, Четвертого, Шостого і Сьомого соборів. На основі наявних іконографічних матеріалів складно довести, що в цьому питанні дотримувались чітких правил, а тим більше зафіксованих в “Ермінії”. Наприклад, у Церкві св. Созомена (№ 6) в сцені Третього собору імператор має довгу чорну бороду, хоча згідно з “Ермінією” він мав бути молодим, з ледь помітною бородою. Інколи вікова характеристика нечітка: наприклад, в Арбанасі (№ 32) фізіономічні риси імператора Феодосія в сцені Третього собору та імператора Константина в сцені Першого собору практично ідентичні. Показово, що в Хуморі (№ 12), де в сцені Третього собору імператор відповідно до рекомендацій “Ермінії” справді молодий, у сцені Четвертого собору його образ аж ніяк не відповідає зафіксованій у “Ермінії” дефініції “старець”, а в сцені Шостого собору в імператора відсутня рекомендована довга роздоєна сива борода (він взагалі зображений безбородим), і врешті в сцені Сьомого собору замість імператора-“отрока” бачимо чоловіка середнього віку.

Інші вказані в “Ермінії” особливості знаходять підтвердження у збережених пост-візантійських іконографічних матеріалах. Оскільки більшість відомих пост-візантійських циклів Вселенських соборів досі не опубліковані, подані нижче приклади вибірково.

Щодо репрезентації Першого Вселенського собору, в “Ермінії” вказано на три композиційні особливості:

– *Св. Спиридон показує філософу чудо перетворення черепиці у вогонь та воду.* У пост-візантійських пам’ятках зображається, як правило, розмова св. Спиридона з філософом. *Приклади:* Церква св. Созомена (№ 6), Мегістис Лавра (№ 11), Дохіар (№ 24), Сучевиця (№ 30), Арбанасі (№ 32).

– *Св. Миколай перед еретиком Арієм.* Св. Миколай може бити Арія. *Приклади:* Балінешті (№ 2), Церква св. Созомена (№ 6), Хумор (№ 12), Успенський собор Московського Кремля (№ 34). У Ферапонтовому монастирі (№ 5) та Сучевиці (№ 30) епізод, подібний на сутичку св. Миколая з Арієм, розміщено в сцені не Першого, а Другого собору.

– *Св. Афанасій Діакон сидить збоку і записує Символ Віри від слів “Вірую в Єдиного Бога” до слів “і в Духа Святого”.* В “Ермінії” не вказано, де саме записуються слова, але, як свідчать збережені іконографічні матеріали, їх записували на велетенських сувоях, розгорнутих перед учасниками засідання собору. *Приклади:* Арборе (№ 15), Харлау (№ 3), Доброват (№ 7), Сучава (№ 10), Хумор (№ 12), Тірново (№ 26), Хіландар (№ 31), Арбанасі (№ 32).

Щодо репрезентації Другого Вселенського собору, в “Ермінії” виокремлено лише одну композиційну особливість:

– *Григорій Богослов записує Символ Віри від слів “і в Духа Святого”.* Зображення сувою в сцені Другого собору трапляється значно рідше, ніж у репрезентації Першого. *Приклади:* Арборе (№ 15), Хіландар (№ 31), Арбанасі (№ 32).

Щодо репрезентації Сьомого Вселенського собору, в “Ермінії” виокремлено три композиційні особливості:

– *На соборі головує неповнолітній імператор Константин та його мати Ірина.*

Майже всі зображення цього собору у пост-візантійських циклах мають саме таку іконографію, за винятком Дохіару (№ 24).

– *Імператор та імператриця тримають ікони Христа і Богоматері.* Хоча в переважній більшості пам'яток вони тримають між собою хрест, втім, можуть також тримати й ікону, як, наприклад, в Арбанасі (№ 32), або ж ікону підносять іереї – наприклад, у Феррапонтовому монастирі (№ 5).

– *Один з ієреїв записує слова “аще хто не покланяється іконам і Чесному Хресту, анафема буде”.* Зображення сувою із записаними словами в репрезентаціях цього собору зустрічається значно рідше ніж в репрезентаціях Першого собору. *Приклади:* Пантократор (№ 13), Арбанасі (№ 32).

Окрім відзначених в “Ермінії”, відомі й інші іконографічні особливості, які дозволяють відрізнити між собою зображення сцен окремих соборів. Це питання досліджене ще недостатньо. Так, навіть у ґрунтовній монографії К. Уолтера зауваги з цього приводу розкидані по тексті і їх не зведено до єдиного знаменника. Спробу систематизації дослідник подає в пізнішій статті для “Reallexikon zur byzantinischen Kunst”, обговорюючи т.зв. “спеціальну” – притаманну зображенням лише окремих соборів – іконографію [51, с. 744-745]. Загалом К. Уолтер вказує на більшість із ознак, зафіксованих у “Ермінії”, проте робить низку суттєвих доповнень, які стосуються іконографії Першого та Четвертого соборів.

Щодо репрезентації Першого Вселенського собору, К. Уолтер вказує на дві не відзначені в “Ермінії” композиційні особливості:

– *Видіння Петра Александрійського.* Ця сцена не пов'язана з обставинами скликання та діянь собору, проте є алегоричним образом, який розкриває сутність Арієвого єретицтва, засудженого отцями Першого собору. Петро Александрійський за чотирнадцять років до скликання собору відмовив Арієві у причасті. На підтвердження правоти Петрові було дано видіння. Христос явився в образі дитини з розірваною сорочкою; сорочку розірвав Арій. Як зазначає К. Уолтер, первісно розірвана сорочка вказувала на церковний розкол, проте згодом цьому символу було надано складнішого богословського тлумачення: Арій “розірвав” Христову єдиносущість з Отцем [47, с. 246]. Інтеграція епізоду “Видіння Петра Александрійського” до сцени Першого Вселенського собору притаманна саме пам'яткам пост-візантійської епохи. Сцена Видіння розташовується переважно на середньому плані в центрі композиції. *Приклади:* Харлау (№ 3), Сучава (№ 10), Мегістіс Лавра (№ 11), Хумор (№ 12), Молдовиця (№ 14), Дохіар (№ 24), Арбанасі (№ 32). Рідше сцена “Видіння Петра Александрійського” може бути розташованою з краю композиції, як це є, скажімо, в Сучевиці (№ 30).

– *У центрі композиції імператор Константин та його мати св. Олена обабіч хреста.* К. Уолтеру був відомий лише один приклад такого вирішення – Сучевиця (№ 30). Ще один приклад виявлено в Сучаві (№ 10).

Щодо репрезентації Четвертого Вселенського собору, К. Уолтер вказує на одну невідзначену в “Ермінії” композиційну особливість:

– *Чудо св. Евфимії.* Томоси православних та єретиків було покладено до гробу святої, і коли гріб відкрили, то виявилось, що писання єретиків опинились у ногах святої, а канони православних вона тримала в руках. Цю сцену зображено на передньому плані композиції Четвертого собору. Включення “Чуда св. Евфимії” до сцени Четвертого собору було менше поширеним, ніж включення сцени “Видіння Петра Александрійського” до композиції Першого собору. *Приклади:* Феррапонтов монастир (№ 5), Ставронікіта (№ 18).

Перелік К. Уолтера можна доповнити ще двома специфічними рисами, відомими у циклах з теренів Московської держави. На них вказав Ю. Малков у зв'язку з ідентифікацією сцен Вселенських соборів у Феррапонтовому монастирі [15, с. 65].

Для репрезентації Першого собору такою особливістю є:

– *Подвоєне зображення імператора Константина*: одна постать возсідає на троні, а інша зустрічає єпископів. Появу цього другого образу імператора Ю. Малков пов'язує з історичним “реалізмом”, адже імператор Константин зустрів учасників Першого собору стоячи [15, с. 71, прим. 25]. *Приклади*: Ферапонтов монастир (№ 5)

Для репрезентації Третього собору такою особливістю є:

– *Несторієве обнаження*. На передньому плані зображено православних ієреїв, що знімають ризи з єретика Несторія. *Приклади*: Ферапонтов монастир (№ 5), Сольвичегодськ (№ 29).

Виявивши та описавши особливі іконографічні ознаки, за якими сцени окремих Вселенських соборів розрізнялися між собою в пост-візантійських циклах, можна зробити спробу ідентифікації Лаврівських фрагментів. Для цього слід з'ясувати чи є відзначені особливості на цих фрагментах.

У Таблиці 2 вказано іконографічні особливості кожного собору, ступінь їхньої поширеності (***) – поширена, ** – мало поширена, * – рідкісна) та їхню наявність/відсутність (+/-) на фрагментах чотирьох збережених композиціях Вселенських соборів в церкві Лаврівського монастиря. Треба, втім, мати на увазі, що відсутність на Лаврівській композиції N-1 усіх наведених у таблиці особливих рис є наслідком того, що від цієї композиції зберігся надто малий фрагмент. Тобто, слід розрізняти дві можливості “нема і не було” (-) та “нема, але могло бути” (?).

Таблиця 2

| Собор | Особливості | Поширеність | S-1 | S-2 | N-1 | N-2 |
|-------|--|-------------|-----|-----|-----|-----|
| I | Св. Спиридон перед філософом | ** | ? | – | ? | – |
| | Св. Миколай перед Арієм | ** | ? | ? | ? | – |
| | Сувій зі словами Символу Віри | ** | – | – | ? | – |
| | Видіння Петра Александрійського | *** | – | – | ? | – |
| | Головують двоє осіб: Константин та Олена | * | – | – | ? | – |
| | Імператор Константин зображений двічі | * | – | ? | – | – |
| II | Сувій з продовженням Символу Віри | * | – | – | ? | – |
| III | Несторієве обнаження | * | – | – | – | – |
| IV | Чудо св. Евфимії | ** | – | – | – | – |
| V | – | – | – | – | – | – |
| VI | – | – | – | – | – | – |
| VII | Головують двоє осіб: Константин та Ірина | *** | – | – | ? | – |
| | Зображення ікон | ** | – | – | ? | – |
| | Сувій зі словами анафеми іконоборцям | * | – | ? | ? | – |

Отже, жодної із виявлених іконографічних особливостей, що використовувались для розрізнення між собою сцен Вселенських соборів, на Лаврівських фрагментах немає.

Які висновки можна зробити на підставі такого “негативного” результату? По-перше, це означає, що будь-яка точна ідентифікація будь-якої з Лаврівських композицій як репрезентації конкретного Вселенського собору позбавлена прямих доказів. По-друге, треба переформулювати питання: якщо не можна встановити, який собор зображає та чи інша композиція, то чи можна визначити, які собори вона не зображає?

Утім, перш ніж перейти до вирішення цього завдання, зробимо деякі пояснення.

Наявність усіх відзначених іконографічних особливостей важлива для ідентифікації композицій Вселенських соборів. Проте у випадку так би мовити “негативної ідентифікації” (спроби обґрунтувати, що композиція не є репрезентацією котрогось із соборів) відсутність деяких особливостей не має сила доказу.

У Таблиці 2 спеціальна графа – “поширеність” – вказує, наскільки часто та чи інша композиційна особливість репрезентації того чи іншого собору трапляється в пост-візантійській іконографії. Фактично усталену особливу іконографію мали сцени лише Першого та Сьомого соборів, а інші собори назагал підпорядковувались стандартній схемі й значно рідше, а то й лише в окремих ансамблях, їх наділяли особливими іконографічними рисами. Тому, коли, наприклад, Лаврівська композиція S-1 не містить зображення “Чуда св. Евфимії”, то це не означає, що вона не може бути репрезентацією Четвертого собору, бо в пост-візантійських репрезентаціях Четвертого собору “Чудо св. Евфимії” малопоширене. Натомість, наприклад, зображення в центрі цієї ж композиції однієї, а не двох осіб, є вагомим аргументом на користь того, що вона не репрезентує Сьомого собору, для сцени якого є типовим зображення у центрі неповнолітнього імператора Константина та його матері Ірини.

Єдиний відомий приклад серед пост-візантійських пам’яток, коли Сьомий Вселенський собор зображено з постаттю лише самого імператора у центрі, походить з Дохіару (№ 24). Тільки напис дає можливість ідентифікувати цю сцену як Сьомий собор. Проте в Дохіарі цикл Вселенських соборів обмежено лише до двох сцен – Першого та Сьомого. Тож не виключено, що сцена, яку врешті-решт підписали як Сьомий собор, первісно могла бути створеною як сцена Другого собору для повного циклу Семи Вселенських соборів.

На доказ цієї гіпотези пропонуємо, ще один подібний приклад. На аркушах рукопису Викладу канонів Матвія Властара (XVI ст. Бібліотека монастиря Ватопед, Афон. Vatopedi 483) також уміщено “неповний” цикл – лише дві сцени, проте Першого і Четвертого (а не Сьомого, як у Дохіарі) соборів [54, с. 44, іл. 27, 28]. Ці сцени також організовані за однаковою схемою – центрична композиція: імператор, фланкований ієреями; всі разом тримають перед собою розгорнутий сувій. Якщо сувій – це іконографічний атрибут, притаманний сцені Першого, рідше Другого чи Сьомого соборів, то для сцени Четвертого такі прецеденти невідомі. Сцени Вселенських соборів у рукописі Vatopedi 483 ідентифіковані виключно на підставі зв’язку з текстом. Текст писали після виконання мініатюр, тож ідентифікацію соборів зробив писар. Художник міг малювати другу сцену з сувоєм як сцену Другого собору для повного циклу Семи Вселенських соборів не знаючи, що це буде остання композиція для цього рукопису, і писар поєднав її з текстом про Четвертий собор. Нагадаємо в сценах Першого і Другого соборів сувої використовували для запису Символу Віри. Тож, показово, що в мініатюрах рукопису Vatopedi 483 на сувоях так і не було виконано написів.

Приклади Дохіара та Vatopedi 483 показують межі об’єктивності ідентифікації сцен Вселенських соборів в пост-візантійській іконографії (завжди залишається “але”). З іншого боку вони є очевидними винятками, адже в обох випадках йдеться про “скорочення” циклу Вселенських соборів лише до двох сцен, – винятками, які радше підтверджують правило,

ніж його спростовують. Припускати, що в Лаврові також маємо справу з подібним винятком, немає підстав. По-перше, там збереглися фрагменти чотирьох композицій, що вже “забагато” для скороченого циклу, тож вірогідно сцен соборів було сім; по-друге, збережені фрагменти композицій, як про це вже йшла мова, свідчать, що ці композиції мали різні розміри і, різний композиційний уклад. Це дає підстави думати, що авторіві йшлося також про відрізнєння сцен соборів між собою і за допомогою іконографічних засобів.

Отже, “негативна ідендтифікація” Лаврівських композицій:

КОМПОЗИЦІЯ S-1

Оскільки збереглася центральна частина композиції, то можна впевнено стверджувати, що ця композиція не містила зображення сувою, характерного для Першого, Другого та Сьомого соборів. Тут також не було “Несторієвого обнаження” (Третій собор) та “Чуда св. Евфимії” (Четвертий собор), які розташовувались в центрі на передньому плані композицій, а також “Видіння Петра Александрійського”, яке могли зображати в центрі на середньому плані сцени Першого собору. Можливість зображення цього епізоду з краю композиції (відомі окремі приклади) також слід виключити з огляду на брак простору. Композиція S-1 не могла мати і такої рідкісної риси репрезентації Першого собору, як зображення на передньому плані імператора Константина, що зустрічає ієреїв, оскільки на передньому плані подано засідання собору. Головують на соборі не двоє осіб, як це було типово для Сьомого і в поодиноких випадках Першого соборів, а лише сам імператор, обабіч якого сидять по двоє ієреїв. Немає і характерного для Сьомого собору зображення ікон. Щодо епізодів розмови св. Спиридона з філософом та сутички св. Миколая з Арієм, то можливість їхнього зображення не слід виключати, оскільки, розташовувані при краях композиції Першого собору, вони не потребували багато місця. Проте з огляду на відсутність типової риси іконографії Першого собору – сцени “Видіння Петра Александрійського”, згадані епізоди навряд чи були, принаймні жодного зі збережених ієреїв не можна ототожнити зі св. Миколаєм чи св. Спиридonom.

Усе це дає підстави для висновку, що композиція S-1 не репрезентує ані Першого, ані Сьомого собору. Також можна виключити її ідендтифікацію як репрезентації Третього собору. Річ у тім, що ієрей, зображений на найпочеснішому місці, першим праворуч від імператора, тримає в руках посох, декорований чорними і білими смугами. На підставі аналогії в сцені церковного собору 1351 р. на арк. 5v рукопису Богословських праць Йоанна Кантакузена (1375 р. Національна бібліотека Франції, Париж. Pap. gr. 1242), цей посох можна ідендтифікувати як посох Патріарха Константинополя [46, с. 133]. Оскільки серед Семи Вселенських соборів лише на Третьому серед учасників засідання не зображався Патріарх Константинополя (Несторій, який тоді обіймав цей пост, був єретиком), то наявність посоха Патріарха Константинополя в руках ієрея, що сидить по праву руку від імператора на Лаврівській композиції S-1, свідчить, що ця композиція не може репрезентувати Третій собор.

Мало ймовірно є також ідендтифікація цієї сцени як П'ятого чи Шостого собору. Іконографія цих соборів не мала особливостей, які б вирізняли їх від сцен інших соборів, щоби більше, розміри сцен П'ятого і Шостого соборів могли бути меншими від розмірів сцен інших соборів. Оскільки композиція S-1 найбільша з-поміж збережених у Лаврові, то це опосередковано свідчить, що вона навряд чи могла репрезентувати П'ятий або Шостий собори.

Отже, композиція S-1 не репрезентує Перший, Третій, П'ятий, Шостий та Сьомий собори.

КОМПОЗИЦІЯ S-2

Від цієї композиції зберігся дуже незначний фрагмент. Проте специфічний формат композиції (вона найменша з усіх, що збереглися в Лаврові), а також гіпотетично нецентричний

уклад (див. частину про реконструкцію) дають змогу виключити ймовірність зображення цілої низки відзначених вище специфічних рис іконографії окремих сцен Вселенських соборів. За браком місця в площині композиції слід виключити можливість зображення таких епізодів як розмова св. Спиридона з філософом та сутичка св. Миколая з Арієм (Перший собор), а також зображення в ролі головуючих двох осіб. Щодо “Несторієвого обнаження” (Третій собор) та “Чуда св. Евфимії” (Четвертий собор), то їх не було, оскільки фрагмент, що зберігся, репрезентує центральну частину переднього плану, тобто місце, де ці епізоди розташовувались. Щодо “Видіння Петра Александрійського” (Перший собор), то теоретично цей епізод міг бути в центрі на середньому плані, проте малий формат композиції незаперечно дозволяє виключити можливість, що вона репрезентує Перший собор – головну композицію циклу, яка часто була вдвічі більшою ніж інші (а не вдвічі меншою як це є у випадку S-2).

Отже, композиція S-2 не репрезентує Першого та Сьомого собору.

КОМПОЗИЦІЯ N-1

Це друга за розміром (після S-1) сцена Лаврівського циклу Вселенських соборів. Значний розмір композиції N-1 не виключає можливості зображення у ролі головуючих на соборі двох осіб (Сьомий, рідко Перший собори); зображення сувою, який тримають учасники засідання (Перший, рідко Другий і Сьомий собори); епізодів розмови св. Спиридона з філософом, сутички св. Миколая з Арієм та “Видіння Петра Александрійського” (Перший собор). Можна, однак, виключити таку рідкісну рису Першого собору, як зображення на передньому плані імператора Константина, що зустрічає ієреїв, оскільки уклад композиції N-1 був аналогічний до укладу композицій S-1 та N-2, тобто на передньому плані зображалося власне засідання собору. На цій підставі також можна виключити ймовірність зображення епізодів “Несторієвого обнаження” (Третій собор) та “Чуда св. Евфимії” (Четвертий собор), оскільки ці епізоди зображались саме на передньому плані. Втім, з огляду на рідкісність двох останніх епізодів, з цього не можна робити висновок, що композиція N-1 не могла репрезентувати Третій та Четвертий собори.

Теоретично композиція N-1 могла репрезентувати будь-який з семи Вселенських соборів.

КОМПОЗИЦІЯ N-2

Оскільки збереглась центральна частина композиції, то, як і у випадку з композицією S-1, треба виключити можливість зображення тут більшості особливих рис, за якими сцени Вселенських соборів розрізнялися між собою. Тут не було зображення сувою (Перший, рідше Другий і Сьомий собор), епізодів “Видіння Петра Александрійського” (Перший собор), “Несторієвого обнаження” (Третій собор) та “Чуда св. Евфимії” (Четвертий собор), зображення на передньому плані імператора Константина, що зустрічає ієреїв (Перший собор). Характерні для іконографії Першого собору епізоди розмови св. Спиридона з філософом та сутички св. Миколая з Арієм не могли розташовуватись з країв композиції N-2 за браком місця, тим більше, що у збереженій частині лівого краю композиції жодної з цих сцен немає. У центрі композиції на троні зображений лише імператор, а не двоє осіб як типово в сцені Сьомого собору.

Отже, маємо підстави зробити висновок, що композиція N-2 не репрезентує ані Першого ані Сьомого собору.

Результати “негативної ідентифікації” збережених у Лаврові композицій представлено у Таблиці 3, де знак “X” вказує на собори, які композиція не могла репрезентувати, а “?” – на можливість репрезентації.

Таблиця 3

| Собор | Композиція | | | |
|-------|------------|-----|-----|-----|
| | S-1 | S-2 | N-1 | N-2 |
| I | X | X | ? | X |
| II | ? | ? | ? | ? |
| III | X | ? | ? | ? |
| IV | ? | ? | ? | ? |
| V | X | ? | ? | ? |
| VI | X | ? | ? | ? |
| VII | X | X | ? | X |

Отже, найбільше варіантів можемо виключити для композиції S-1; щодо композиції N-1, то таких виключень немає взагалі. Це означає, що гіпотетично:

- композиція S-1 може репрезентувати Другий і Четвертий собори;
- композиція S-2 – Другий, Третій, Четвертий, П'ятий, Шостий собори;
- композиція N-1 – будь-який собор від Першого по Сьомий;
- композиція N-2 – Другий, Третій, Четвертий, П'ятий, Шостий собори.

Ідентифікацію можна уточнити, коли взяти до уваги послідовність розгортання сцен циклу Вселенських соборів в просторі церкви. Для цього треба: по-перше, виявити відомі у пост-візантійській іконографії схеми розташування циклів Вселенських соборів; по-друге, з'ясувати, яка з цих схем могла бути застосованою в Лаврові; по-третє, враховуючи ці нові дані й співвідносячи їх з даними “негативної ідентифікації” збережених Лаврівських композицій, спробувати визначити, де могла розташовуватись сцена кожного із Семи Вселенських соборів.

У пост-візантійську епоху розташування сцен Семи Вселенських соборів на стінах церков підпорядковувалось лише одному спільному принципу – цикл розгортався за годинниковою стрілкою (зліва направо). В усьому іншому – приміщенні, на стінах якого розташовувались сцени, кількість цих стін, реєстр в системі розписів, число ярусів самого циклу – спостерігаємо значне розмаїття варіантів. Сцени Вселенських соборів переважно розташовувались на стінах нартекса – так є в більшості відомих ансамблів, проте іноді їх розташовують в екзонартексі або ж у західній частині нави; врешті відомий також приклад зображення Вселенських соборів на фасаді храму. Щодо місця циклу в системі розписів, найчастіше це верхня зона стін під склепінням, проте відомі випадки, коли цикл окупує середній чи нижній реєстри. Щодо кількості стін, то тут маємо як одну, так і дві, три, чотири й навіть шість стін. Число ярусів, у які закомпоновуються сцени циклу, не перевищує трьох, найпоширенішими є одно- або двоярусні закомпоновування. Приклади демонструють це розмаїття: у Церкві св. Созомена (№ 6) сцени циклу Вселенських соборів розташовані зовні на північному фасаді у два яруси, і при цьому цикл доповнено сценою “Востановлення святих ікон”; в Арбанасі (№ 32) сцени циклу розташовано у два яруси, чотири на західній і три на північній стіні екзонартекса; в Елешницькому монастирі (№ 43) – в середній зоні розпису на західній та північній стінах нартекса; у Ферапонтовому монастирі (№ 5) – у західній частині храму на трьох стінах у нижній зоні; у Харлау (№ 3) – у нартексі на трьох стінах, при цьому, якщо на південній та північній стінах по одній композиції, то на за-

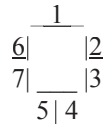
хідній п'ять сцен закомпоновано у три яруси; в Арборе (№ 15) – на трьох стінах нартекса, розпочинається на західній стіні і завершується на східній; сцени закомпоновуються у два яруси, проте верхній ярус на північній стіні міститься на одному рівні з нижніми ярусами на західній та східній стінах; у Сучевиці (№ 30) нартекс перекритий двома куполами і цикл Вселенських соборів закомпоновано на велетенських північних та південних парусах в основі цих куполів та двох півкруглих підкупольних сегментах на східній та західній стінах (тобто на шести площинах).

У Лаврові могла бути застосована схема, приклади якої знаходимо в ансамблях Добровату (№ 7), Сучави (№ 10), Хумору (№ 12) та Молдовиці (№ 14). У цих ансамблях сцени циклу Вселенських соборів окупають верхню (під склепінням) зону чотирьох стін нартекса. Перший собор займає усю довжину східної стіни, а всі наступні сцени за годинниковою стрілкою розташовуються на трьох інших стінах по дві композиції на стіну: на південній – Другий і Третій; на західній – Четвертий і П'ятий; на північній – Шостий і Сьомий. Згадані чотири ансамблі близькі до Лаврова хронологічно та географічно. Як і в згаданих ансамблях, Лаврівський цикл Вселенських соборів розташований в нартексі у верхній зоні стін під склепінням. Збережені на південній та північній стінах фрагменти свідчать, що сцени закомпоновані в один ярус, по дві на стіні. Хоча не відома висота первісного склепіння і відповідно висота півкруглих сегментів верхньої зони, в якій розташовані сцени Вселенських соборів, проте ця висота аж ніяк не могла бути достатньою для розміщення сцен на південній та північній стінах у два яруси. Відповідно ще три композиції циклу Вселенських соборів, що їхніх фрагментів не збереглося, мали розташовуватись на західній та східній стінах. Варіанти із розташуванням цих трьох сцен у дві чи навіть три зони на одній стіні теоретично можливі, проте найправдоподібнішою під оглядом вище згаданих прецедентів видається схема, згідно з якою одна сцена займала всю ширину східної стіни, а ще дві були закомпоновані в один ярус на західній стіні (аналогічно до того, як це є на південній та північній). Відповідно до цієї схеми композиція, що займала всю довжину східної стіни, могла репрезентувати Перший собор, дві композиції на південній стіні – Другий і Третій, дві сцени на західній стіні – Четвертий і П'ятий, і ще дві сцени на північній – Шостий та Сьомий собори:

$$\begin{array}{r|l} 1 & \\ \hline 2 & \\ \hline 6 & | 3 \\ \hline 5 & | 4 \end{array}$$

Слід зауважити, що в системі розписів Лаврівської церкви розташований в нижній зоні цикл сцен “Акафіста Богородиці” розпочинався саме на східній стіні, відтак припущення, що цикл сцен Вселенських соборів також розпочинався на цій стіні, видається цілком обґрунтованим. Відтак, композиції S-1 та S-2, фрагменти яких збереглися на південній стіні, могли б репрезентувати Другий і відповідно Третій собори. Це не суперечить вищеподаним результатам їхньої “негативної ідентифікації”, адже для композиції S-1 ми виключили можливість репрезентації Першого, Третього, П'ятого, Шостого та Сьомого соборів, а для композиції S-2 – Першого та Сьомого. Щодо композицій N-1 та N-2, фрагменти яких збереглися на північній стіні, то ситуація дещо інша. Композиція N-1 може репрезентувати Шостий собор, проте для N-2 ми виключили можливість її ідентифікації як сцени Сьомого собору. Проблемну ситуацію можна розв'язати, припустивши, що в Лаврівському циклі Вселенських соборів послідовність сцен було порушено. Порушення зустрічаються, на-

приклад, у Ферапонтовому монастирі (№ 5) та Арборе (№ 15). Тобто зображення Сьомого собору розташовувалося в західній частині північної стіни, а Шостого – у східній:



Отже, чотири фрагментарно збережені композиції Лаврівського циклу Вселенських соборів можна ідентифікувати так:

- композиція S-1 – Другий собор;
- композиція S-2 – Третій собор;
- композиція N-1 – Сьомий собор;
- композиція N-2 – Шостий собор.

1. *Александрович В.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури. – К., 2001. – Т.2. – С. 425–446.

2. *Белоброва О.А.* К истории стеной живописи Успенского собора Троице-Сергиева монастыря // Сообщения Загорского Государственного историко-художественного музея-заповедника. – Загорск, 1960. – Вып. 3. – С. 65–84.

3. *Блиндерова Н.В.* Житие Кирилла и Афанасия Александрийских в росписях Кирилловской церкви Киева // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. – М., 1980. – С. 52–60.

4. *Вуйцик В.* Храм XIII ст. Спаського монастиря біля Старого Самбора // Давні обителі України. Архітектура. Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря студійського Уставу. – [Б.р.] – Вип.13. – С. 25–29.

5. *Гелитович М.* Акафіст Богородиці у фресках Лаврова // Богородиця і українська культура. Тези доповідей і повідомлень міжнародної конференції (14–15 грудня 1995 р.) – Львів, 1995. – С. 14–16.

6. *Гелитович М.* Фрески церкви св. Онуфрія в Лаврові // Бюлетень. Інформаційний випуск Львівського філіалу ННДРЦ. – 2006. – №2. – С. 86–89.

7. *Георгиевский В.Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. – Спб., 1911.

8. *Голубець М.* Лаврська поліхромія // Стара Україна. – 1925. – XI–XII. – С. 187–192.

9. *Грабар А.* Император в византийском искусстве / Перев. с франц. Ю.Грейдина. – М., 2000. (Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin. Reserches sur l'art officiel de l'empire d'orient. – Paris, 1936).

10. *Дмитриев Ю. Н.* Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (Материалы и исследования) // Древнерусское искусство. XVII в. – М., 1964. – С. 138–159.

11. Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом. 1701–1733 год. // Труды Киевской духовной академии. – 1868. – Т.1. – С. 269–315, 526–570; Т. II. – С. 494–563; Т. IV. – С. 355–445.

12. *Жолтовський П.М.* Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К., 1988.

13. *Зонova О.В.* Стенопись Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. XVII в. – М., 1964. – С. 110–137.

14. *Логвин Г.Н.* Монументальний живопис XIV – першої половини XVII ст. // Історія українського мистецтва. – К., 1967. – Т.2. – С. 157–207.

15. Малков Ю.Г. Тема Вселенских соборов в древнерусской живописи XVI – XVII вв. // Даниловский благовестник. – М., 1992. – №4. – С. 62–72.
16. Миляева Л.С. Росписи Потельяча. памятник украинской монументальной живописи XVII века. – М., 1971.
17. Нерсесян Л. Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря. – М., 2002.
18. Нариси з історії українського мистецтва. – К., 1966.
19. Попов Г.В. Роспись конца XV в. в Воскресенском соборе Волоколамска // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1977. – М., 1977. – С. 237–244.
20. Рогов А. Фрески Лаврова // Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура. Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. – М., 1973. – С. 339–351.
21. Рожко М. Археологічно-архітектурні дослідження церкви св. Онуфрія Лаврівського монастиря // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво XIII – XV ст.). Матеріали третьої міжнародної наукової конференції (Львів, 4-5 травня 1995 р.) – Львів, 2001. – С. 84–96.
22. Січинський В. Архітектура Лаврова. – Львів, 1936.
23. Скоп Л. До питання про стінопис церкви св. Онуфрія в Лаврові // Лавра. –1999. – Ч.9 – С. 48–83.
24. Смирнова Э.С. “Смотря на образ древних живописцев...”: Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. – М., 2007.
25. Суворов Н. Описание Вологодского кафедрального собора. – М., 1863.
26. Тутов А.А. Ростов в его церковно-археологических памятниках. – М., 1911.
27. Швед М. Василянський монастир святого Онуфрія у Лаврові: Історія та культура духовного осередку бойківських Карпат. – Львів, 2007.
28. Чавръков Г. Български манастири. Паметници на историята културата и изкуството. – София, 1978.
29. Чураков С.С. Отражение рублевского плана росписи в стенописи XVII в. Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Андрей Рублев и его эпоха. – М., 1971. – С. 194–212.
30. Balș S., Nicolescu C. Mănăstirea Moldovița. – Bukarest, 1958.
31. Belting H. Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art / Translated by Edmund Jephcott. – Chacago; London, 1994. (Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Yeitalter der Kunst. – Munich, 1990)
32. Drăguț V. Humor. – Bukarest, 1973.
33. Gedevanishvili E. The Ecumenical Councils in the Narthex of the Main Church of the Gelati Monastery and Preliminary Reflections on one ‘Local’ Iconographical Tradition in Georgia // Communications of XXIst International Congress of Byzantine Studies. – London, 2006. – Vol.8. Art and Orthodoxy. (www.byzantinecongress.org.uk/comms/Gedevanishvili/paper.pdf).
34. Grabar A. Le schéma iconographique de la Pentecôte // Seminarium Kondakovianum. – 1928. – T.II. – P. 223–239
35. Grabar A. L’Iconoclasmе byzantin. Dossier archéologique. – Paris, 1957.
36. Matt L. von, Schneider B. Histoire des conciles par l’image. – Paris, 1960.
37. Miclea I., Florescu R. Probotă. – Bukarest, 1979.
38. Mokłowski K. Sokołowski M. Do dziejów architektury cerkiewnej na Rusi Czerwonej // Sprawozdania komisji do badania Historji Sztuki w Polsce. – Kraków, 1905. – T.VII. – Z.IV. – С. 529–558.
39. Nicolescu C. Mănăstirea Moldovița. – Bukarest, 1965.
40. Nicolescu C., Miclea I. Sucevița. – Bukarest, 1977.
41. Papadakis A., Cutler A. Councils // Oxford Dictionary of Btztantium. – New York; Oxford, 1991. – T.I. – P. 540–543.
42. Salaville S. L’iconographie des sept conciles œcuméniques // Echos d’Orient. – 1926. – XXV. – P. 144–176.



43. *Schneider A.M.* Die Ikonographie des Konzils von Chalkedon // Das Konzil von Chalkedon / Ed. A. Grillmeier & H. Bacht. – Wartburg, 1953. – T.II – P. 757–760.
44. *Schmid A.A.* Konzil // Lexicon der christlichen Ikonographie / Herausgegeben von E. Kirschbaum SJ in Zusammenarbeit mit G. Bandmann, W. Braunfels, J. Kollwitz, W. Mrazek, A. Schmid, H. Schnell. – Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1970. – B.2. – S. 551–556.
45. *Solcanu I.* Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure. I – Pictura interioară // Anuarul institutului de istorie și arheologie A. D. Xenopol din Iași. – 1981. – № 18. – P. 167–181.
46. *Spatharakis I.* The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. – Leiden, 1976. [Byzantina Neerlandica. Fasciculus 6]
47. *Walter Ch.* L'Iconographie des Conciles dans la Tradition Byzantine. – Paris, 1970.
48. *Walter Ch.* The names of the Council Fathers at Saint Sozomenus, Cyprus // Revue des études byzantines. – 1970. – Vol. 28. – P.189–206.
49. *Walter Ch.* Heretics in Byzantine Art // Eastern Churches Rev. – 1970. – Vol. 3. – P. 40–49.
50. *Walter Ch.* Le Souvenir du IIe concile de Nicée dans l'iconographie byzantine // Nicee II, 787 – 1987 / Ed. F. Boespflugand, N. Lossky. – Paris, 1987. – P.167–183.
51. *Walter Ch.* Konzilien // Reallexikon zur byzantinischen Kunst / Begründet von K. Wessel und M. Restle, Herausgegeben von M. Restle. – Stuttgart, 1990. – Bd 4. – S. 737–746.
52. Wykopaliska pod Przemyslem i malowidła w Ławrowie // Architekt. Miesięcznik, poświęcony architekturze, budownictwu i przemysłowi artystycznemu. – R.III Listopad-Grudzień 1912. – Zeszyc 11–12. – S.127–130.
53. *Ulea S.* Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sfintul Georghe din Suceava // Studii și cercetări de istoria artei. – 1966. – XIII. – H.2. – P. 207–321.
54. Οι θησάυροι του Αγίου Όρους . Σειρα Α. Εικονογραφημένα χειρογράφα παραστάσεις-επίτιτλα-αρχικά γράμματα. – Αθήνα, 1991. – Τ. Δ.

THE CYCLE OF THE ECUMENICAL COUNCILS AT SAINT ONOUPHRIOS CHURCH IN LAVRIV: RECONSTRUCTION AND IDENTIFICATION

Nazar KOZAK

*The Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine,
Art Studies Department
15, Prosp. Svobody, 79000 Lviv, Ukraine,
phone/fax: 80322727020, e-mail: knb_ua@yahoo.com*

This article focuses on the Post-Byzantine wall-paintings at Saint Onouphrios Church of Lavriv monastery in Galicia (Ukraine), ca. 1550. Four compositions of the Ecumenical Councils have been preserved in fragments on the upper registers of the south and north walls of the narthex. The purpose of this article is to reconstruct and identify those compositions. The study on iconographical models and meaning will be published in the next issue of the “Visnyk Lviv University. Art Studies Series”.

Key words: Ecumenical Councils, iconography, Post-Byzantine wall-painting, Lavriv.

Стаття надійшла до редколегії 14.03.2007
Прийнята до друку 03.09.2007