

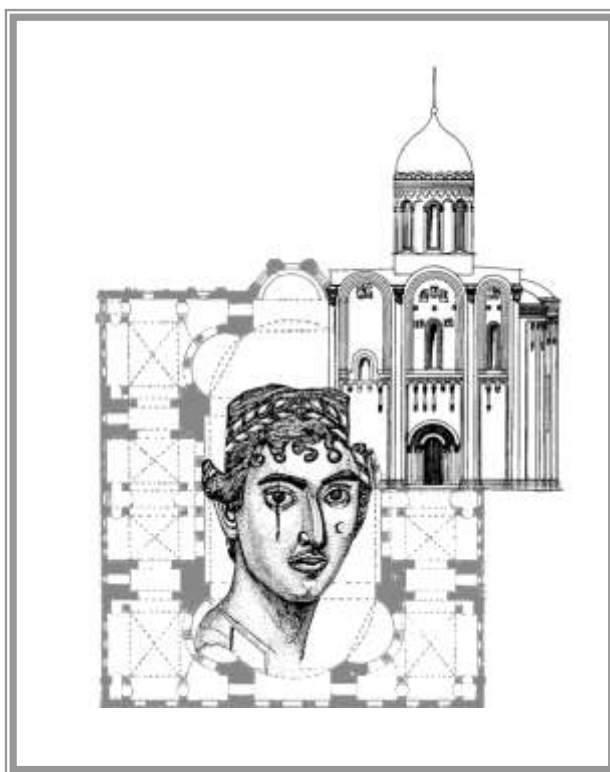
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА

О. В. Вдовицька

**АРХІТЕКТУРА Й МИСТЕЦТВО СХІДНОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ:
ВІЗАНТІЯ, КИЇВСЬКА РУСЬ, АРАБСЬКІ КРАЇНИ**

Навчальний посібник

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України



Харків
ХНАМГ
2010

УДК [72"653":7.033](075)
ББК 85.11я73-6+85.1я73-6
В25

Рецензенти:

В. Й. Кравець, доктор архітектури, академік Української академії архітектури, професор, зав. кафедри Образотворчого і декоративного мистецтва Харківського державного технічного університету будівництва та архітектури;

П. А. Ричков, доктор архітектури, професор, зав. каф. Архітектури Національного університету водного господарства та природокористування;

Ю. В. Жмурко, кандидат архітектури, архітектор ТОВ Аркстоун

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів, лист від 14.12.09 р. № 1/11-10279

Вдовицька О. В.

В25 Архітектура й мистецтво східного середньовіччя: Візантія, Київська Русь, арабські країни: навч. посібник / О. В. Вдовицька; Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. – Х.: ХНАМГ, 2010. – 135 с.

ISBN 978-966-695-198-7

Розглядаються питання особливостей образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва і архітектури країн східного середньовіччя: Візантії, Київської Русі, арабських країн. Виявляються закономірності: формування характерної мови архітектури й мистецтва, обумовленої специфікою географічних, політичних, економічних і філософських факторів; впливу на архітектуру ландшафту, зовнішніх зв'язків, суспільних відносин, розглянутих на конкретних прикладах мистецтва і архітектури.

УДК [72"653":7.033](075)
ББК 85.11я73-6+85.1я73-6

ЗМІСТ

Вступ	4
Частина 1. Візантія	5
Розділ 1. Архітектура й містобудування Візантії	5
1.1. Історичні умови становлення культури Візантії	5
1.2. Просторова структура Константинополя.....	7
1.3. Становлення візантійської архітектури.....	10
1.4. Собор св. Софії в Константинополі.....	13
1.5. Розвиток архітектури в VIII - XV ст.	15
Розділ 2. Мистецтво Візантії	18
Частина 2. Київська Русь	27
Розділ 1. Початок зодчества давньої Русі.	
Перехід від язичества до християнства	27
Розділ 2. Містобудування й архітектура давньої Русі X-XIV ст.	34
2.1. Загальні принципи планувальної структури міст давньої Русі.....	34
2.2. Містобудівна структура давнього Києва	37
2.3. Архітектура Софійського собору в Києві	42
2.4. Композиційно-просторова структура Новгород, Пскова, Володимира, Чернігова.....	46
2.5. Архітектура Русі. Трансформація візантійських прообразів у давньоруській архітектурі.....	55
Розділ 3. Мистецтво давньої Русі	63
3.1. Візантійська художня система й Київська Русь.....	63
3.2. Новгородська школа. Творчість Феофана Грека, Андрія Рубльова, Діонісія	67
3.3. Мистецтво перехідного періоду.....	72
Частина 3. Арабський схід	74
Розділ 1. Середньовічна архітектура й мистецтво країн арабсько-мусульманського світу	74
1.1. Становлення арабсько-мусульманської культури	74
1.2. Архітектура країн Близького Сходу.....	76
1.3. Мистецтво країн арабсько-мусульманського світу.....	88
Ілюстрації	93
Список використаних джерел	133
Предметний покажчик	135

ВСТУП

Мета даного посібника полягає в засвоєнні студентами-архітекторами особливостей мистецтва й архітектури країн східного середньовіччя: Візантії, Київської Русі та Арабського Сходу; виявлення закономірностей формування характерної мови архітектури й мистецтва, обумовленої специфікою географічних, політичних, економічних і філософських факторів; обґрунтуванні закономірностей впливу на архітектуру ландшафту, зовнішніх зв'язків, суспільних відносин, розглянутих на конкретних прикладах мистецтва й архітектури.

Посібник спрямовано на теоретичне становлення майбутнього архітектора, на його вміння вільно володіти культурним потенціалом архітектури й грамотно використовувати його в своїй професійній діяльності.

Зміст посібника базується на загальній навчальній програмі для архітектурних спеціальностей, до складу якої входять наступні розділи: історія архітектури, історія містобудування, історія мистецтва. В даному навчальному посібнику всі три розділи взаємообумовлені й взаємозалежні, оскільки базуються на єдиній для досліджуваного регіону культурно-естетичній і філософсько-світоглядній концепції та її історичній трансформації.

У навчальному посібнику представлені основні тенденції й особливості формування архітектури в її функціональних, архітектонічних, пластичних, художньо-образних і стильових проявах, у конкретних пам'ятниках архітектури Візантії, Київської Русі й Арабського Сходу. Акцентується процес переходу від античної архітектурно-будівельної практики до регіональних шкіл. Цей процес розглядається як функція соціальних змін, що відбилися в трансформації філософської думки й культурного стереотипу. Вивчається роль міжрегіональних взаємовпливів, культурних традицій, синтезу мистецтва й архітектури, роль містобудівних факторів у архітектурному процесі.

Історія містобудування включає хронологічні етапи середньовічного містобудування, їх залежність від соціально-економічних умов суспільного розвитку; формування структури середньовічного міста, його функціональних зон, архітектурно-художніх якостей і регіональних особливостей.

У рамках мистецтва східного середньовіччя вивчається середньовічне мистецтво Візантії, Київської Русі й Арабського Сходу, їх регіональні особливості й взаємозумовленість. Подано соціально-історичну й природно-середовищну основу формування національного мистецтва. Акцентується відношення до античного греко-римського мистецтва, його філософсько-світоглядної міфологічної і теологічної бази, як до могутнього фундаменту європейської культури. Проаналізовано хронологічний процес асиміляції античної спадщини регіональною культурою, а також міжрегіональні культурні, соціальні й економічні зв'язки, що дали в сукупності якісно новий рівень у розвитку національного мистецтва.

Для самоконтролю одержаних під час роботи з посібником знань у кінці кожного розділу вміщені контрольні запитання, що містять основні аспекти теми й дозволяє забезпечити більш ефективно опрацювання студентом навчального матеріалу в процесі самостійної роботи.

ЧАСТИНА 1. ВІЗАНТІЯ

Розділ 1. АРХІТЕКТУРА Й МІСТОБУДУВАННЯ ВІЗАНТІЇ

1.1. Історичні умови становлення культури Візантії

У 324-330 роках н.е. римський імператор Костянтин заснував місто Константинополь на місці давнього Візантія, а 11 травня 330 р. він оголосив про створення нової столиці Римської імперії. Перенесення столиці імперії туди, де перехрещуються всі шляхи, що пов'язують Європу з Азією, знаменує собою останній етап у зміні політики Рима. «Новий Рим» або Царград, як його часто називали, прийняв естафету від старої столиці.

У 395 р. Римська імперія розпалася на Західну й Східну. Від цього часу прийнято розглядати історію візантійської культури, що проіснувала в рамках єдиної держави до 1453 р. У той час як Західна Римська імперія занепадала, східні провінції процвітали. Зростання економічного добробуту Східної Римської імперії мало кілька причин. Насамперед, на Сході, на відміну від Заходу, рабовласництво в античну епоху не отримало великого значення. Праця віль-

них ремісників успішно конкурувала з рабською працею. Міста навіть у епоху середньовіччя продовжували залишатися економічними й культурними центрами. В селах важливу роль відігравало общинне селянство. І тільки з розпадом рабовласницького ладу й розвитком феодалізму вільного селянина стали прикріплювати до землі, а влада великих земельних власників збільшилася.

Східна Римська імперія, що пізніше стала називатися Візантійською, займала великі території. До її складу входили: Балканський півострів, Мала Азія, острови Егейського моря, Сирія, Палестина, Єгипет, острови Крит і Кіпр, частина Месопотамії й Вірменії, окремі райони Аравії, частина земель у Криму (рис.1.). Етнічний склад населення був найрізноманітнішим, однак поєднувала всіх грецька культура й переважно грецька мова. Це відрізняло Візантію від латинського Рима й латинізованої культури Заходу.

У соціально-політичному й господарському відношеннях Візантія до середини VII ст. продовжувала традиції Римської імперії. З VII ст. основою господарської діяльності у Візантії стають громади вільних землеробів, виноградарів і скотарів. Активний процес феодалізації починається тільки з другої половини IX ст.

Соціальний стан Візантії VIII-X ст. пов'язаний як з внутрішніми протиріччями, так і з підсиленням зовнішнього протистояння експансії слов'ян (VI ст.), Ірану (VII ст.), арабів і турків. У XI-XII ст. Візантія вступає в епоху розвинутого феодалізму, що стабілізував суспільство. Зростання великої земельної власності призводить до повного покріпачення колишніх рабів (колонів) і вільних хліборобів. У XI ст. імперії доводилося постійно захищатися від ворогів, найдужчими з яких на сході були турки-сельджуки, а на заході нормани. В XII ст. Візантія переходить у наступ. Її війська роблять успішні походи на Сирію, Єгипет, на північ Балкан, демонструючи могутність візантійських імператорів.

Однією з основних рис культури XI-XII століть були широкі зв'язки Візантії з іншими культурами: європейським Заходом, Руссю, Грузією, Венецією, Сицилією, півднем Італії. Традиції іконопису, мистецтво фрески й мозаїки, література Візантії широко поширюються в християнському світі через запроше-

них майстрів, завезенні ззовні предмети мистецтва. Київський князь Володимир після хрещення Русі запрошує архітекторів і художників.

З 1204 по 1261 р. Константинополь опинився у владі хрестоносців, учасників Четвертого хрестового походу, що захопили його. Імператор і двір втекли в Нікею. Територію Візантії було розділено між венеціанцями, генуезцями, французами, німцями й іншими учасниками хрестового походу. Константинополь було перетворено в руїну. Було вивезено цінності Візантії - предмети мистецтва й християнського культу. Особливо багато цінностей вивезли венеціанці, які прикрасили константинопольськими святиням своє місто.

Відродження імперії пов'язане з іменем Михайла VIII Палеолога, який відвоював Константинополь у латинян і вступив у місто в серпні 1261 р. Однак частина імперії залишилася в руках ворога: Мала Азія - в турків, центральна Греція й Пелопоннес - у латинян. Ускладнилися й відносини з Заходом, що призвело до нового хрестового походу й остаточного падіння Візантії в 1453 р.

1.2. Просторова структура Константинополя

Після тривалих міжусобних війн у 324 р. римським імператором став Костянтин, один з двох співправителів Римської імперії. Його діяльність була спрямована на продовження реформ Діоклетіана щодо перетворення імперії. Необхідність таких реформ диктувалася змінами соціально-економічної ситуації на переході від рабовласницької формації до феодалізму. Принципово іншою була його політика стосовно церкви. На відміну від Діоклетіана, який бачив у християнстві небезпеку держави, Костянтин побачив у церковній організації міцну опору для абсолютної влади імператора. Ще в 313 р. Костянтин разом зі співправителем Августом Ліцінієм видав Міланський едикт про визнання християнства рівним іншим релігіям імперії.

Під час боротьби за владу в Костянтина не було постійної резиденції. Рим, що піддавався частим нападам варварів, перестав бути резиденцією імператорів ще наприкінці III ст. Східна частина імперії менше страждала від набігів варварських племен, була більш однорідною за своєю культурою й економічно більш розвиненою. На європейському березі Босфору перебувало

давньогрецьке місто Візантія. Місто мало вигідні позиції на перехресті торговельних шляхів з Європи в Азію (захід-схід) і «з варяг у греки» (північ-південь). Контролюючи протоку Босфор, воно панувало над Чорним морем і Східним Середземномор'ям. Зручне географічне положення стало причиною переносу сюди столиці Римської імперії. Костянтин дав місту ім'я – Новий Рим – Константинополь (місто Костянтина). Згідно з легендою, Костянтин сам списом накреслив на землі розташування майбутніх міських стін. У 330 р. відбулося освячення нової столиці.

Нова столиця розташувалася на трикутному півострові, на стику Мармурового моря й протоки Босфор. З півночі півострів відділений від материка затокою Золотий Ріг. Біля Золотого Рогу півострів закінчувався крутим обривом, а до Мармурового моря спускався у вигляді пологого схилу. Піднесений східний край півострова служить глибинним завершенням панорам, що відкриваються з Золотого Рогу й Босфору, а також домінує в панорамах Мармурового моря (рис. 2., 4.). Це місце, що візуально замикало морські шляхи, не випадково стало ідеологічним і архітектурним центром нової столиці і всієї Візантійської імперії. Тут розташувався домінуючий ансамбль міста, над яким піднімався купол Софійського собору, видимий з далеких відстаней, з моря й суші.

Основу внутрішньоміської структури Константинополя склала низка вулиць, що сходилися на площі біля церкви Апостолів (рис. 3.). Вони служили продовженням сухопутних доріг, що ведуть у столицю від міст імперії через численні ворота західної стіни. Головним, урочистим в'їздом у місто були Золоті ворота, розташовані поблизу Мармурового моря, до яких вела дорога з боку Рима. Від них до церкви Апостолів йшла широка вулиця вздовж моря, поступово піднімаючись рельєфом. Від площі біля церкви Апостолів до центру вела одна головна вулиця міста. Вона йшла по верхніх точках рельєфу й мала кілька площ-форумів, що створювали просторовий ритм. З боків вона мала аркади, за якими знаходилися галереї для пішоходів. Інші вулиці, що перетиналися з нею, прикрашали численні античні скульптури, привезені з усіх частин давнього світу. Головна вулиця вела до центральної площі столиці – Августіону, розташо-

ваному на виступаючому в море мисі – краю суші, що завершує європейський континент на стику з Азією. З 328 р. тут велось будівництво розкішних будинків, палаців, терм, іподрому та бібліотек.

За традицією при будівництві міста в його соціальному центрі відвели місце для форуму. Як припускають, форум був оточений аркадою. Він мав овальну форму: обидва його кінці завершували тріумфальні арки. Середина овалу була відзначена порфіровою античною колоною зі статуєю Аполлона, яку згодом замінили скульптурою Костянтина, а пізніше - Феодосія. В центрі площі стояв Мілліарій - дошка з вказівкою відстані від цієї точки до головних міст імперії.

Центральну площу формував комплекс провідних громадських будинків столиці (рис. 5.). У період Юстиніана цей комплекс складався з Іподрому (побудований при Костянтині в 330 р.), Великого палацу візантійських імператорів і собору св. Софії. На схід перебував біломармуровий купольний будинок Сенату (Синкліту).

Іподром формував південну сторону площі Августіон. Його було збудовано за принципом Великого Цирку в Римі. На його трибунах, спочатку дерев'яних, а з X ст. мармурових, могло вміститися 30-50 тис. глядачів. Змагання кінських запряжок і вершників супроводжували всі свята й привертали увагу глядачів.

На протилежному боці Августіона піднімається громада Великого храму (згорів під час повстання в 532-537 рр. На його руїнах було збудовано собор св. Софії). На площу виходили ворота атріумного двору храму.

Третя сторона площі завершувалася монументальним комплексом будинків Великого Імператорського палацу. На площу виходив будинок палацу з високими бронзовими воротами. До VI ст. ці ворота були прикрашені статуєю Костянтина, а пізніше - іконою Христа.

Міський ансамбль завершили грандіозні стіни й міські ворота, зведені в першій половині V ст. Стіни, що йдуть берегами Мармурового моря й Золотого

Рогу, одержали назву морських, а західна стіна, що огороджує місто з суші – сухопутної.

Стіни, що сходилися до піднесеного мису, який далеко видається в морі, підкреслювали конфігурацію міста й півострова. До цієї композиції було включено віялоподібну систему вулиць і наявність центрального ансамблю на мисі, піднятого рельєфом над морськими просторами.

Подібно тому, як Римська імперія ототожнювала себе з Римом, Візантійська імперія ототожнювала себе зі своєю столицею, що уявлялася як новий Рим. Місто йменувалося «Прекрасним градом», «Містом-світочем». Відповідно до античних, ще язичеських традицій, візантійці персоніфікували образ своєї столиці, представивши її у вигляді жінки з короною з міських стін на голові (аналогічно до римської Рومی) та рогом достатку в руках. У такому вигляді столиця зображувалася на візантійських монетах.

Загальна композиція Константинополя відрізнялася від римських міст своїм доцентровим початком, вираженим у спрямованості до центра структури його вулиць і зовнішніх морських шляхів.

Ця композиція підкреслила основний керівний принцип Візантійської імперії – принцип централізації. Зведене до однієї точки, що панує в ландшафті, місто максимально реалізувало цю ідею в інтер'єрі головного храму - в підкупольному просторі Софійського собору.

1.3. Становлення візантійської архітектури

На архітектуру Візантії, з одного боку, вплинула римська культура, спадкоємицею якої вона була, з іншого боку – нова державна ідеологія.

У Візантії одержали подальший розвиток такі вищі досягнення будівельної техніки античного Риму як зводи великих прольотів, включаючи купола, і погашення розпору зводів середньої частини будинку зводами бічних частин. Була розвинена й пізньоантична система аркад на колонах, і цегельна кладка арок, і змішана кладка стін. Античне розуміння краси в архітектурі відчувається в ясності, урівноваженості й конструктивній логіці візантійських будівель. Підпорядкування церкви державній владі було однією з причин панування у Візан-

тії центричного типу храму, де головною частиною була середина, увінчана куполом, що служила в столичному соборі або палацовій церкві місцем перебування імператора під час богослужіння. Нарешті, підпорядкування всіх сторін життя суспільства контролю держави позначилося й у поширенні всією країною впливу столичної архітектури, що підкорила собі місцеві напрямки.

У V ст. культові споруди будували переважно у вигляді характерних для Рима базилік з колонами як внутрішніми опорами. Добре збереглася **базиліка Студійського монастиря в Константинополі - 463 р.** (рис.6.). Вона свідчить про те, що в базилікальну композицію вже проник центричний початок: будинок мало розвинений у довжину, місткі хори оточили неф з трьох сторін. Прикладом інженерного спорудження служить нова величезна цистерна - резервуар для зберігання води, споруджена при Юстиніану в 528 р. Пізніше турки назвали її „**Тисяча й одна колона**” (рис. 7.). Подібні резервуари були традиційні для Візантії та уявляли собою прямокутне спорудження іноді з трьох'ярусним розташуванням колон, з'єднаних між собою арками. Конструктивним завданням, що стояло перед зодчим при будівництві цистерни, було перекриття великого приміщення зводами. Для цього використовували систему колон, що вільно стоять, перекритих зводами з невеликим розміром купола. Цистерни підготували появу візантійської хрестово-купольної споруди.

Серед 40 вже існуючих цистерн ”Тисяча й одна колона” була найбільшою і найкращою. Її колони, висотою 12,4 м були зібрані в 16 груп по 14 колон у кожній, для підтримки маленьких куполів.

У VI ст. при Юстиніану відбувається формування нового типу храму – купольної базиліки, що найбільш відповідала ідеології християнського ритуалу й усій християнській доктрині. Становлення типу культового будинку в Константинополі проходить етапи від церкви Сергія й Вакха (527-536 р.) до церкви св. Ірини (532 р.), що вперше з'єднала ідеї базиліки й центричного храму. Підсумком цього періоду було створення храму св. Софії (532-537 рр.).

Першою цілком сформованою візантійською будівлею Константинополя стала **церква Сергія й Вакха (527-536 рр.)**, побудована на початку правління

Юстиніана на південь від імператорського палацу (рис. 8.). Авторами церкви були зодчі Анфимій та Ісідор, майбутні будівельники Константинопольської Софії. Її зводили як частину палацового комплексу й була вбудована до структури його приміщень. Імовірно, тільки її апсида виходила в двір і була видна зовні. Нартекс церкви виходив у внутрішній двір-атріум. Просторова структура церкви опирається на традицію центричних церковних споруд Сирії і Малої Азії. В її основі лежить восьмикутник, вписаний у квадрат. Внутрішні сторони кутів квадрата мають кутові ніші, що служать перехідним елементом до восьмикутника. Вісім кутів восьмикутника виконані як пілони, що несуть купол.

Головним у центричній композиції церкви був великий простір під куполом, де ймовірно, розміщався імператор з родиною. Його верховенство, підкреслене невеликими розмірами екседр і підлеглим обхідним простором, розбитим по вертикалі на два яруси. Домінуюче положення купола підкреслене й золотою мозаїкою, якою суцільно була покрита його величезна поверхня.

Пошук удосконалення форм центричної споруди вів до відродження інтересу до базиліки. Ідея з'єднання базиліки й центричного храму була вперше здійснена в **церкві св. Ірини** (532 р.), побудованій одночасно з Софійським собором, на північ від нього. Храм являв собою трьохнефну базиліку (рис. 9.). Середній неф був набагато ширший, ніж у римських базиліках, і служив підставою для головного купола, розташованого в центральній частині. Перехід від квадратної підстави до купола відбувався, як і в **мавзолеї Галли Плакідії**, за рахунок вітрил – сферичних трикутників. На захід розташовувався другий купол. Церква св. Ірини являла собою перехід до нового типу храму – купольній базиліці. Церкву Ірини можна віднести до перехідного типу за рахунок її ще надто важких форм.

У більш досконалих формах ідея купольної базиліки була здійснена архітекторами Анфимієм з Трал і Ісідором з Мілета. Побудований ними собор св. Софії в Константинополі (532-537 рр.) став найвидатнішим добутком візантійської архітектури.

Незвичайною розкішшю відрізнялися константинопольські палаци епохи Юстиніана. Вони займали простір у 600 тис. квадратних метрів. Палаци розташовувалися між іподромом, морем і храмом св. Софії. В палацовий комплекс входили, крім власних кімнат імператорської родини, приміщення для палацової охорони, службовців, для ткацьких і ремісничих майстерень, зали прийомів, церкви, каплиці. Комплекс перетинали внутрішні вулиці й двори. Багато прикрашені мозаїками й фресками зали справляли сильне враження на відвідувачів палацових церемоній і ритуалів. **Палац Буколєон** (рис. 10.), значно перебудований при Юстиніану, примикав до міської стіни й піднімався над нею так, що з вікон і балконів відкривався чудовий вигляд на море. На верхньому поверсі розташовувалась перекрита куполом зала, близька до грецьких житлових будинків того часу. Палац мав свою пристань з монументальними сходами, що вели в головні палацові приміщення верхнього поверху. Недалеко від пристані перебував маяк, що зберігся до наших днів.

1.4. Собор св. Софії в Константинополі

Софійський собор у Константинополі був побудований архітекторами Анфімієм з Трал і Ісідором з Мілета в 532-537 рр. Він позначив місце в структурі міста й ландшафту, яке можна було назвати центром світу в ранньовізантійські часи. Собор було добре видно при наближенні до міста як з півдня, з боку Мармурового моря, так і з півночі, з Босфору.

Софійський собор у Константинополі будувався як головний храм імперії, що опиралася на релігійні догмати християнської ідеології. Імператор виявляв собою дану богом владу, а столиця імперії виражала цю владу матеріально (рис. 11.). Собор виявляв нерозривний зв'язок неба й землі – божественної і мирської влади, зведеної до єдиної точки підкупольного простору.

Богослужіння Софії демонструвало основну рису візантійського богослужіння - виставу, що складає також і основу архітектурної композиції собору. Візантійське богослужіння являло собою символічне зображення в драматичній формі подій Священного Писання. Візантійці називали церкву «безтілесним і духовним театром». Це положення визначило функціональну основу

собору. Для християнських ритуалів і церемоній необхідно було створити споруду, що володіє великим вільним центральним простором і вміщує величезну кількість глядачів.

Центральна частина собору уявляла землю, на якій відбувалися зображувані події. Вівтар зображував небесне царство. Між землею й небом здійснювалося постійне спілкування, однак вівтар повинен був бути відділений від глядачів невисокою перешкодою, що приховувала небесний світ.

Від східних купольних базилік зодчі Софії переймали загальне просторове рішення – короткий неф, з куполом у середині, і хори, які дозволяли набагато збільшити місткість бічних нефів, призначених для глядачів. Основу конструкції становлять потужні підкупольні стовпи й стовпи між якими розміщено зовнішні стіни будинку. З ними співвіднесено систему купольних покриттів. Верховенство купола підкреслено просторовим ритмом. Напівкупола продовжують ритм наростання простору інтер'єра від бічних нефів до центрального. Не менш значна роль напівкуполів Софії й у конструктивному відношенні. Величезний купол Софії створює дуже сильний розпір. У південному й північному напрямках розпір погашається потужними стовпами, по два з кожного боку, що несуть разом з підкупольними стовпами арки й зводи, що перекривають бічні нефи. В східному й західному напрямках розпір погашається напівкуполами.

У Софії центральний простір інтер'єра легкий, повітряний, динамічний (рис. 12.). Ажурні колонади пов'язують його з усіма сусідніми приміщеннями. Простір з усіх боків наростає в напрямку до купола, що вінчає. Купол виникає і начеб то будується в часі на очах у глядача; він поступово розвивається з напівкуполів. Останні охоплюють собою тільки частину інтер'єра, в той час як купол замикає зверху весь інтер'єр у цілому (рис. 13). Струмливе світло, що рясно ллється в інтер'єр з сорока підкупольних вікон і полегшує тонкі простінки між вікнами, робить їх практично невидимими й тим відриває купол від маси стіни. Філософський зміст цього світла - перенесення в християнство пізньоантичної неоплатонічної ідеї еманациї світу-бога-світла в земну матерію.

Внутрішній простір собору скомпонований за принципом масштабної співвідпорядкованості й контрасту. Величезний центральний простір Софії і набагато більш низькі й тісні, розділені на два яруси, бічні нефи, композиційно протипоставлені один одному. Разом з тим вони доповнюють один одного й, сполучаючись, утворюють єдиний архітектурний образ Софії Константинопольської.

Інтер'єр головної частини Софії має гігантські розміри й чітко окреслену просторову форму. На противагу бічним нефам, простір середнього нефа чітко окреслений його оболонкою, що охоплює стіни й зводи. Основна структура ясно позначена вертикальними лініями, що переходять у лінії арок і окружність купольного кільця. Павло Сіленціарій, сучасник Юстиніана I, образно говорив, що купол Софії парить у повітрі, начебто він підвішений на ланцюзі до неба.

Архітектура Софії ефектна при сприйнятті її в процесі руху всередині споруди. Її архітектурна форма побудована як функція руху людини. Взаємозв'язок трьох нефів Софії базується на тому, що головні точки зору на інтер'єр відкриваються з бічних нефів, призначених для глядачів, присутніх при богослужбових церемоніях. У результаті руху інтер'єрами бічних нефів усі форми безупинно вступають у нові сполучення один з одним.

В архітектурі собору важливим є новий спосіб переходу від квадрата плану до окружності купола — застосування вітрил. Вітрила схожі за своїми обрисами на напівкуполи, що робить зрозумілим застосування напівкуполів і вітрил у великому масштабі в тій самій будівлі. Завдяки вітрилам досягнуто плавність переходу від прямокутної нижньої частини центрального нефа до окружності купола, що відповідає ритму екседр.

1.5. Розвиток архітектури в VIII - XV ст.

Архітектура VIII -X ст.

В архітектурі православного **хрестово-купольного храму** немає ясно вираженого прямого напрямку із заходу на схід, як у базилікальних соборах західної Європи. Тут панує циркулярний ритм - рух, що йде навколо єдиного, ясно підкресленого центра. Таким центром служить підкупольний простір храму,

виділений світловим потоком, що ллється зі світлових прорізів барабана. Купол-небо - центр православного храму-космосу став найважливішим елементом східно-християнської символіки, викликаючи в людині образ чуда.

Хрестово-купольний тип храму, що остаточно зложився в XI-XII століттях, являв собою невелике трьохнефне спорудження з трьома апсидами на сході. Поздовжній неф перетинається з поперечним нефом, створюючи просторовий хрест. Середохрестя фіксує купол, що спирається на чотири колони, зв'язаних арками зі стінами.

Константинопольська архітектура середнього періоду представлена храмом Софії в **Фесалоніках** (VIII ст.) (рис. 14.), **храмом Успіння в Нікеї** (VIII ст.). Усі ці храми майже кубоподібні. Їх підкупольний простір охоплений галереєю з хорами. Купол спирається на чотири потужних стовпи з арками, що утворюють подобу циліндричних зводів. Зовнішній вигляд храмів аскетичен.

У 1054 р. відбувся остаточний поділ християнської церкви на східну (православну) і західну (католицьку). Обряд богослужіння у Візантії стає принципово іншим, ніж у католицьких храмах. У цей період остаточно закріплюється у вигляді канону просторове рішення християнського храму. Прості схеми церковної споруди цього періоду представляють **афінські церкви св. Феодора** (близько 1070 р.) і **Капнікарея** (серед. XI століття). Більш складні собори великих монастирів. Росзповсюдженням стає тип храму, де купол спирається на вісім опор і перехід від підкупольного квадрата до окружності купольного кільця досягається за допомогою трюмпів. Таким є п'ятинефний собор **Хосіос Лукас, у Фокіді**, створений в 1011 р. (рис. 15.). Це великий храм, витягнутий, завдяки нартексу, зі сходу на захід. Його купол досягає 9 м у діаметрі й спочиває на шістнадцятикутному низькому барабані. Вільний простір храму добре освітлений. В храмі врівноважені вертикальні й горизонтальні членування, що надає йому враження спокійної і ясної величі.

У той же час в XI-XII ст. на зміну спокійним і врівноваженим центричним композиціям приходять динамічні храми з яскраво вираженою центральною частиною, підкресленою куполом, піднятим на високому барабані. Пропорції

храму витягуються. Його силует здобуває форму, що уступами піднімається на гору. Прикладом такого храму служить собор монастиря **Дафні під Афінами**, побудований в XI ст. (рис. 16.).

Особливого значення в XI столітті здобуває будівництво монастирів. Розвивається комплекс монастирів на Афоні. Прийнятий там Студійський устав визначає суворі правила поведінки ченців. Формується культурний монастирський центр з великою бібліотекою на острові Патмос. У Константинополі монастир будував кожний новий патріарх. У зв'язку з інтенсивним будівництвом у XI ст. формуються основні принципи монастирського зодчества. Монастир - це завжди комплекс будівель, оточений кріпосними стінами й вежами. Композиційним і ідейним центром монастиря був храм – католикон. Він знаходився в середині двору, оточеного келіями. Поруч будувалися трапезна, лікарня, бібліотека та інші спорудження.

Зразком для монастирських храмів надовго став **католикон Лаври св. Афанасія на Афоні**. Тип храму, створений в Афоні, являв собою трилисник. У такому храмі апсида завершує не тільки східну частину поздовжнього **нефа**, але й обидва кінці поперечного **трансепта**. Афонські церкви, завжди одноглаві, мають широкий **нартекс**, де під час служби стоять численні послушники монастиря.

Світська архітектура цього періоду відрізняється витонченою гармонійністю. Палацові спорудження вражають пишнотою й розкішню оздоблення. В 1150 р. імператор Мануїл Комнін будує **Влахерський палац**, що виходив до затоки Золотий Ріг. У 1204 р. хрестоносці, які взяли Константинополь, були здивовані розмірами й вишуканою розкішню цього палацу.

Архітектура XIII-XV ст. відповідає соціальним тенденціям часу. Мрії про всесвітній центризм терплять крах остаточно. Взяли гору інтереси окремих феодалів. У архітектурі на зміну монументальному, загальному, прийшло камерне особисте, мальовниче. Розвився смак до затишного й суб'єктивного. Тепер споруди будували на схилах пагорбів, мальовничо повторюючи рельєф.

Стверджувалась асиметрична рівновага об'ємів, наприклад, **церква Перивлєпта в Містрі** (рис. 17.).

Прикладом пізньовізантійської архітектури служить **церква Парагорітисса в Арті** (кін. XIII ст.) (рис. 18.). Витонченість її композиції дозволяє назвати її досягненням «візантійського барокко». Зовні церква являє собою простий кубічний об'єм, увінчаний п'ятьма куполами. Гладкі стіни прорізані двома рядами подвійних аркових вікон. Чіткістю форм зовнішній об'єм будинку нагадує італійські палаци XIV-XV ст.

Контрольні питання

1. Розкрийте політичні й географічні передумови формування Візантійської імперії.
2. Яку просторову схему сформували зовнішні торговельні шляхи й вулиці Константинополя?
3. Яка композиційна роль Софійського собору в структурі міста?
4. Поясніть філософсько-богословську ідею Софійського собору.
5. Поясніть типологічну й функціональну основу Софійського собору.
6. Яка архітектурно-просторова композиція Софійського собору?
7. В яких архітектурних формах виражалася космогонічна метафора хрестово-купольного храму?
8. Поясніть тектонічну основу хрестово-купольного храму?

Розділ 2. МИСТЕЦТВО ВІЗАНТІЇ

Ранньохристиянське мистецтво відображало принципово нове розуміння дійсності, спіритуалістичні ідеали нового вчення й не могло втілюватися в старі античні форми. Для вираження свого вчення першохристиянська церква використовувала і язичеські символи, і деякі сюжети греко-римської міфології, й наповнювала їх новим змістом. Тематика розписів відповідала священним текстам.

З античної міфології взято порівняно рідковживаний символічний образ Христа у вигляді Орфея, який грою на лірі чарує диких звірів. Символ цей ча-

сто зустрічається в писаннях давніх авторів, починаючи з Климента Олександрійського.

Навіть такі сюжети, як виноградна лоза, що дуже часто зустрічається в першохристиянських розписах, є образна форма (рис. 19.). Мета таких зображень указати християнам на центральне Таїнство Церкви - Евхаристію. «Виноград дає вино, як Слово дало Свою кров», - пише Климент Олександрійський.

Одним з найпоширеніших символів перших століть була риба, тому що цей символ відіграв велику роль у євангельському оповіданні (рис. 19.). Христос неодноразово користувався образом риби й рибного лову, звертаючись до рибалок, вживаючи образи їм близькі й зрозумілі і, закликаючи їх до апостольського служіння, називав їх «ловцями людей».

Іншим, надзвичайно розповсюдженим символічним зображенням Спасителя був Його старозавітний прообраз — агнець, зображення якого з'являється в християнському мистецтві з I століття. Агнець, так само як і риба, будучи символом самого Христа, поширювався й на християн взагалі і, в першу чергу, на апостолів (рис. 20.). Агнці, що п'ють воду з гірських джерел, указують на угамування спраги душ людських живою водою євангельського вчення.

Основний зміст візантійського мистецтва в показі й передачі молитовного стану зображених осіб, їх предстояння перед Богом у самих різних життєвих ситуаціях. Молитовний стан передається насамперед жестом оранти - давнім жестом молитви, що став символом у мистецтві (рис. 20.).

Ще одна риса, характерна для християнського мистецтва, виявилася вже в цей період: образ зводиться до мінімуму деталей при максимумі виразності. Ця скупість у засобах вираження також відповідає лаконічному характеру євангельського оповідання. Всі ці риси ведуть прямо до класичної форми православної ікони (рис. 21.). Християнські художники поступово відмовляються від натуралістичної передачі простору, що в римському мистецтві цього часу передається з великою виразністю. Разом з тим з їх творів зникають і тіні.

У IV ст. у період царювання імператора Костянтина церква виходить з катакомб і розкриває двері навколишньому античному світу, з'являється потреба

більш конкретного і ясного образного вислову. В зв'язку з цим, у IV і V ст. з'являються більш монументальні розписи, цілі історичні цикли, що представляють події Старого й Нового Завіту. Скульптуру поступово все більше відкидають, через те що вона нагадувала про язичеських богів.

Дві основні течії зіграли головну роль у формуванні візантійського мистецтва: елліністична, що представляла в християнському мистецтві грецький античний дух, і течія сіро-палестинська. Використовуючи обидві течії, що сильно відрізнялися між собою, церква виробляє найбільш адекватні форми свого мистецтва. Елліністична течія була характерною для грецьких міст, особливо Олександрії, і уявляла собою спадщину античної краси: гармонії, почуття міри, грації, ритму, добірності. Мистецтво ієрусалимсько-сірійське було носієм історичного реалізму, іноді натуралістичного й грубуватого. Так у образі Христа відкидається елліністична манера його зображення у вигляді молодого бога типу Аполлона, витонченого, безбородого юнака, а приймається палестинська іконографія - реалістичний, портретний і в той же час величний тип зрілого чоловіка з темною бородою й довгим волоссям.

Інтер'єри найбільш багатих храмів імперії оформлялися мозаїками. На відміну від античності їх стали викладати не з гальки, а зі смальти. Кубики смальти - склоподібної маси, пофарбованої окисом металів у різні кольорі, а потім обпаленої, становили яскраві композиції. Нерівна поверхня кубиків підкреслювала розмаїття колірною фарбування смальти, створювала мерехтіння її тону.

Найцікавіші мозаїки мавзолею Галли Плацідії. Своєрідна поетичність відчувається в зводах, прикрашених багатобарвними розетками, в гірляндах квітів на арках, а також у фігурах апостолів, з їх вільними й плавними жестами. Мозаїки створюють особливий світ духовної краси, глибоких почуттів і тонких думок. Ці властивості притаманні кращій мозаїці мавзолею Галли Плацідії — «Добрий пастир з вівцями» (рис. 22.).

У VI ст. настав розквіт візантійського мистецтва. При Юстиніану I Візантія на нетривалий час майже досягла розмірів і величі Римської імперії. На

перший план виступало мистецтво, підлегле релігійно-державним вимогам, - **офіційне імператорське мистецтво.**

Церква святого Віталія в Равенні (547 р.) належить до центричного типу: два його восьмигранні об'єми, начебто вставлені один в інший. Внутрішній об'єм перекритий куполом. Суворому екстер'єру будинку протистоїть розкішний за оформленням внутрішній простір. На стінах апсиди, в найбільш почесному місці храму розташовано дві великі сцени, що зображують Юстиніана і його дружину Феодору (рис. 23., 24.). Це тема урочистого предстоїння, в якій розкривається офіційний «священний» зміст зображення, що уособлює сувору, надлюдську велич влади.

Образ людини трактується як зримий знак відверненої ідеї. Зображення людей площинні, пропорції їхніх тіл витягнуті; спадаючий щільними масами одяг робить фігури безтілесними. Силуети одіянь, ритмічно розкреслені рівними довгими смугами й лініями складок, сполучення великих колірних площин і яскравого золота деталей визначають урочистий і сурово-значний художній образ мозаїки. Основною є передача духовного початку, що рішуче підкоряє собі пластичне трактування - надлюдської духовної сили.

До VI ст. склалися художні прийоми іконопису, що стали основною формою станкового живопису в мистецтві Візантії. Ранній іконопис сприйняв деякі традиції ритуального портрета попередньої епохи (рис. 25.). Так, синайські ікони ріднить із фаюмськими портретами техніка живопису — воскові фарби, якими писали на дошках. У фаюмських портретах II-IV ст. підкреслювалося, що вони зображують людину в її неземному стані. Ці невеликі дощечки з написаними на них обличчями померлих людей поміщали на саркофаги при похованні, щоб живі зберігали зв'язок з покинутими цей світ. У самому образі — і насамперед у надзвичайно експресивному, пильному погляді передавалася потойбічна сила, що наповнює «земну оболонку» людини. Фаюмський портрет деякі дослідники схильні вважати своєю протоіконою.

У період іконоборства (726-843 рр) сформувалася Візантійська теорія образу, що проясняє природу естетичного й духовного впливу предметів мис-

тецтва й художньої творчості на людину. Православні богослови, захисники іконопочитання, показали, що образ є виявлення й показ прихованого, а значить важливий засіб пізнання людиною світу. Символи й образи через форми, що емоційно впливають на людину, виражають ідеї, що лежать за межами логіки й знання. Християнський образ покликаний допомогти людині почуттєво пережити єднання з Богом. Православні віруючі ікону сприймають як місце благодатної присутності - явища Христа й святих, але сама ікона залишається тільки річчю й не стає ідолом або фетишем.

IX-XI ст. – **македонський період**, названий за іменем македонської династії, яка панувала у Візантії з 867 по 1057 р., у якому видкрystalізувалися канони середньовічної культури. Міцна централізована влада, що опиралася на розгалужений бюрократичний апарат, стверджує своє панування, прагнучи й у мистецтві затвердити єдиний, монополізований двором стиль. Неокласичне мистецтво розвивається в бік послідовної спіритуалізації форм. Фігура втрачає свою матеріальну вагомість, обличчя здобувають строгий, аскетичний характер, просторове середовище спрощується й схематизується, мальовниче трактування поступається місцем лінійному, кольористична гама стає щільною й певною. Цей абстрактний, повний духовності стиль став класичною формою вираження візантійської релігійності.

Формується чітка ієрархічна система зображень, пов'язана з архітектурно-просторовою композицією візантійського храму. В куполі містилося поясне зображення Христа Вседержителя (Пантократора), володаря всього світу, звичайно оточеного архангелами (рис. 26.). У барабані зображували пророків або апостолів; на вітрилах – євангелістів. У конхі абсиди - другому за значенням, після купола, місці храму - розміщували Богоматір. По сторонам від Богоматері розташовували архангелів Михайла й Гаврила (рис. 27.). Стіни абсиди під конхою прикрашалися звичайно композицією Євхаристії (прийняття апостолами причастя від Христа), фігурами святих, первосвящеників. Таким чином, уся ця система ставала пронизаною ідеєю панування церкви небесної, уособленої Христом.

Для візантійських храмів типове поєднання мармурового облицювання стін з мозаїками. Ближче до початку XI століття виникли мозаїки церкви Неа Моні на Хіосі, VI ст. (рис. 28.), й мозаїки **Хосіос Лукас у Фокіді**. За стилем мозаїки Хосіос Лукас займають абсолютно виключне місце (рис. 29, 30.) . Це типово чернече провінційне мистецтво, повне суворого аскетизму, примітивної виразності геометрично спрощених важких форм. Кремезні, великоголові фігури представлені в застиглих фронтальних позах, великі очі надають ликам суворе вираження, барвисте моделювання замінене площинним трактуванням, характеристика конкретного простору зведена до мінімуму, переважають важкі, кутасті лінії. В Хосіос Лукасі, поряд з високими монументальними якостями декоративного ансамблю, вражає краса мозаїчної палітри, інтенсивність фарб.

Мистецтво XI-XIII ст. - **комніновський період**, за іменем правлячої династії Комнінів. У мистецтві затвердився піднесений ідеальний стиль. Норми, сформовані в столичному мистецтві, стали панувати всією Візантією. В комніновський період заглиблювалося формування канонів, увага зосереджувалася на складному й тонкому трактуванні духовного боку образу.

У другій половині XI ст. було створено великий цикл мозаїк у церкві **монастиря Дафні**, в яких з незвичайною повнотою втілилися пізньоантичні еллінські мотиви (рис. 31.). Ідеально-гармонічне уявлення про світ, схильність до сприйняття його ідилічної краси легко знайшли собі тут місце. З ними пов'язане життєлюбство, доброзичливість до людини, інтерес до пластичної конкретності форми й індивідуальності. Мозаїки відрізняються досконалою свободою в передачі форм, складних поворотів фігур, будь-яких жестів, легких і витончених. Будова форми, риси лику, правильність пропорцій всієї фігури, уподібнюються ідеальному античному типу. Це прекрасні істоти, ясний і врівноважений духовний стан яких нескінченно чужий та різким пристрастям і найвному благочестю.

Особливе місце займає величезне зображення **Пантократора**. Оточене райдужною обвідкою воно випливає з золотої чаші купола й нависає над всім інтер'єром. Це єдиний в храмі сутінно суворий образ. Тільки в цьому зображен-

ні переважає лінійно-графічна експресія. Орнаментальний візерунок зморшок, злам брів, різка складка рота, золоті лінії, що розкреслюють пасми волосся, належать до засобів швидше декоративно-емоційних, ніж до пластично-образотворчих.

Ті ж риси, що ввібрав у себе багатовіковий досвід мистецтва комнінівського періоду, виявляються й в створеній в другій чверті 12 ст. однієї із кращих візантійських мозаїк - мозаїці з зображенням Христа з Марією та Іоаном Христителем (Деїсус), у південній галереї храму св. Софії в Константинополі.

Візантійське мистецтво XIII-XV ст. звичайно називають "**Палеологівським**", за іменем останньої правлячої династії – Палеологів. У історії Візантії це час втрати колишньої могутності. Колись величезна імперія втратила багато своїх територій і перетворилася в невелику й небагату державу. Але в умовах настільки несприятливих, візантійське мистецтво переживає високий розквіт. У ньому не було ні найменшого відтінку зів'янення, ніяких ознак старості. В цей період свого існування візантійське мистецтво востаннє слідує найважливішим своїм установкам: поклоніння античному ідеалу, що здійснився в черговому блискучому візантійському класицизмі першої третини XIV ст., і пошуку глибини релігійного образу, що знайшов вираження у візантійському спіритуалізмі ісіхазму й художній творчості другої половини XIV ст.

Найбільш яскраво елліністичні тенденції мистецтва початку XIV ст. відбилися в мозаїках внутрішнього і зовнішнього нартексів церкви монастиря Хору (**Кахріє-Джамі в Константинополі**). Перше, що вражає в мозаїках,— це новаторська для пізньовізантійського мистецтва передача простору (рис. 32.). Об'ємні зображення будинків ідуть у глибину, оточують фігури. Спроба переконливо передати середовище й оточення, надати природність та життєвість фігурам людей поєднується в мозаїках Кахріє-Джамі з прагненням до внутрішньої натхненності.

На розквіт іконопису палеологівського періоду вплинуло вчення ісіхазму, основні принципи якого були сформульовані Григорієм Паламою. Його суть полягала в безмовній, внутрішній молитві, що дозволяла людині бачити Божес-

твенне світло - таке ж, яке бачили апостоли на горі Фавор у момент Перетворення Христа. Це світло (назване фаворським) розумілося як видимий прояв Божественної енергії, що пронизує увесь світ, перетворюючий людину й дозволяє їй спілкуватися з Богом.

З моменту перемоги ісіхазму відбувається незвичайний підйом у іконописі та поява дивних нових рішень. Тема світла в живописі Візантії стає центральною. Світло розуміється символічно, як прояв Божественної сили, що пронизує світ. Урочисті, сяючі образи здаються святковими й наповненими перемогою. Іконописці ніколи не фіксували яке-небудь певне джерело світла. Тіні лягали на предмети однаково з усіх боків. Носієм світла було золото фонів, німбів, асіста. Білі плями або движки пробілу розташовувалися на ликах святих так, що створювали ілюзію випромінювання світла самим святим. У XIV столітті світло стає "головним героєм" іконопису.

У першій чверті XIV ст. була написана **ікона Дванадцяти апостолів**, що належить Музею образотворчих мистецтв у Москві. Їх лики іконописець, відповідно до традиції живопису XIV ст., поживавлює різкими білими відблисками. Ці відблиски на ликах, а також і на одязі не порушують абстрактно-іконного характеру всього зображення, але своїм різким ритмом надають йому рис драматизму, схвильованості (рис. 34.).

Прекрасним здобутком епохи є ікона **«Христос Пантократор»**. Ікона була створена в Константинополі для монастиря Пантократора на Афоні в 1363 р. Поясне зображення Христа - велике, монументальне, вражає величчю й красою (рис. 35.). Весь вигляд Спасителя - лик і фігура - начебто світяться. Образ оточений сяйвом, що випромінюється і від погляду, і від самої барвистої поверхні. Голова, лик, руки написані зі справжньою пластичною досконалістю. На такій чудовій мальовничій поверхні лежать білі штрихи - промені Божественного світла, що одухотворяє образ і матерію. Це – Божественні енергії, які, за вченням Григорія Палами, можуть повідомлятися людині.

"Успіння Богородиці" мозаїка монастиря Кахріє-Джамі - досягнення високої якості й великої символічної свідомості (рис. 33.). Чудове архітектурне

тло у вигляді великої ввігнутої ніші, обрамленої симетричними будинками створює ілюзію замкнутого простору. Головне в композиції - зосередженість на її центрі, перетвореному в сферичний світловий простір. Кульмінація цього містичного простору - Христос з душею Богоматері; від Його фігури виходять півколами саяво й блакитні смуги мандорли, форми, що символізує славу, й виливається радіальними променями золотого світла. Світла фігура Христа, одягнена в золотаві одяги, утворює фокус блакитно-золотої сфери, створюючи акцент на символіці Божественного світла, зовсім оригінально перетвореного в цій іконі.

У XV ст. мистецтво Візантії втратило монументальний розмах. Образи, в яких відбилися численні приватні життєві спостереження, придбали здрібнений характер. Мистецтво Візантії втратило свій піднесений пафос, широту й значимість суспільно-державного змісту. Турки, що знищили візантійську державу й захопили в 1453 р. Константинополь різко змінили подальші розвиток мистецтва завойованої країни.

Контрольні питання

1. Які символи й образи використовувало ранньохристиянське мистецтво?
2. Розкрийте основну тему офіційного імператорського мистецтва?
3. В який історичний період відкристалізувалися художні форми візантійського мистецтва?
4. Яка богословська тема візантійського мистецтва є провідною в палеологівський період?
5. Яким чином ієрархічна система християнських образів пов'язана з архітектурно-просторовою композицією візантійського храму?
6. Поясніть, які принципи передачі простору й часу характерні для візантійського мистецтва?
7. Поясніть принципи зображення людської фігури у візантійському мистецтві?

ЧАСТИНА 2. КИЇВСЬКА РУСЬ

Розділ 1. ПОЧАТОК ЗОДЧЕСТВА ДАВНЬОЇ РУСІ

ПЕРЕХІД ВІД ЯЗИЧЕСТВА ДО ХРИСТИЯНСТВА

Початок історії руської архітектури прийнято пов'язувати з часом розквіту ранньофеодальної монархії Київської Русі, що настав наприкінці X - поч. XI ст. Русь у цей час, опинившись на перетинанні торговельних шляхів між її західними, східними й південними сусідами, стала “зоною зустрічі цивілізацій”. Прийняття християнства на Русі започаткувало взаємодію культурних традицій східних слов'ян як зі спадщиною цивілізацій Візантії, країн Передньої Азії, Середземномор'я, так і з західноєвропейською культурою.

Найдавніший етап пов'язаний з культурою хліборобів епохи неоліту початку III - першої чверті II тисячоріччя до н.е., так звану тріпільською культурою, що поширювалася між Карпатами й Дніпром, вписуючись у межі майбутньої прабатьківщини слов'ян.

Тріпільська культура залишила сліди великої кількості селищ, що розташовувалися на високому плато. Як правило, вони мали кільцеву структуру (рис. 36, 37, 38.). Докладно вивчене тріпільське селище біля сучасного села Халепіє на Київщині, назване “Коломійщина-1”. Його площадка охоплена майже правильним колом з діаметром 160-170 м. Центральна площа залишалася вільною й, мабуть, служила місцем для загону худоби й здійснення святкових ритуалів. Збільшення числа будівель йшло за рахунок внутрішнього простору. На пізньому етапі розвитку тріпільської культури (2100-1700 до н.е.) периметр поселень стали зміцнювати оборонними спорудами - ровом і валом (поселення Кукутені поблизу від Яс).

За аналогією з поселеннями інших культур, що перебували на близькому рівні соціального й економічного розвитку, можна вважати, що кільцевий обрис тріпільського поселення з його ритуальним ядром у центрі був формою, що відображає модель всесвіту, сформовану в уяві мешканців. Побутове в таких селищах ставилося в прямий зв'язок з космічним. Символіка форми, що фіксува-

лася уявленням про світ і устрій всесвіту, визначала стійкість структурної моделі, що незмінно відтворювалася при створенні нових поселень.

Для періоду розквіту трипільської культури (2700-2100 до н.е.) характерні великі наземні будинки, прямокутний простір яких ділився перегородками на кілька приміщень зі своїми печами. В середині будинку головне місце займала піч - домівка, перед якою влаштовували вівтар-жертвник, прямокутний, або що мав хрестоподібний обрис. Вівтар орієнтували за сторонами світу, незалежно від напрямку стін будинку. Увага до орієнтації за сонцем теж риса, характерна для архаїчних землеробських культур.

Формування ранньослав'янської культури

В другому тисячоріччі до н.е. на землях між Дніпром і Одером від загального індоєвропейського масиву відокремилися праслав'яни.

Селища праслав'ян бронзового століття склалися як щільні групи будинків-напівземлянок або витягувалися вздовж берега річки (прикладом може служити селище XV-XII ст. до н.е. у ф хуторі Пустинка берега Дніпра на захід від Чернігова з його дев'ятнадцятьма будинками й коморами). Великі селища з'явилися під час переходу від бронзового століття до залізного, що було пов'язано з розвитком орного землеробства, забезпеченого використанням залізних знарядь. У цю епоху (X-VII ст. до н.е.) праслав'янам-землеробам вперше довелося зіштовхнутися з набігами степняків-кіммерійців, захистом від яких стали городища-зміцнення з будівлями уздовж кільця зміцнень і громадським простором посередині.

У легендарні "Траянові століття" (II-IV ст. н.е.), коли ранньослав'янський світ, оправившись від руйнівних наслідків сарматської навали, досяг підйому господарського й соціального життя, зона лісостепу була прикрита від кочівників Змієвими валами, що простягнулися на сотні кілометрів. Кочові орди, що натрапляли на них, з незліченними чередами й обозами не намагалися перебороти перешкоду, а змінювали напрямок руху. Під захистом цієї смуги берегами рік стали утворюватись великі відкриті поселення, розтягнуті на 1-1,5 км. Лінійна структура їх плану широко поширилася.

Але тоді поселення північно-східної лісової зони, що обживалися слов'янами, одержали форму компактних городищ з валами й частоколами. Будівлі усередині кільця зміцнень групувалися навколо центрального відкритого простору - іноді з будинком, де проходили збори родової громади, як у Березняковському городищі III-V ст. на Верхньому Поволжжі.

Високий об'єм церкви посередині вільного простору в архаїчних культурах, як правило, пов'язаний з міфопоетичним образом "світового дерева".

"Світове дерево" в широко поширеному типі космогонічного міфу виступає як вісь світу, вертикаль, що позначає його сакральний центр. Воно служить зв'язком між світами "горнім" і земним. У слов'янському фольклорі роль "світового дерева" виконує райське дерево Вирій, береза, дуб. Його зображення стало поширеним архаїчним мотивом північноруської вишивки.

Найдавнішою символічною формою окремої будівлі була покрівля. Основа цього символу - загальний для багатьох культур образ граничності світу, обмеженого небом, що проектувався на житло. Характерну для руських осель двосхилу покрівлю з її архаїчною безцвяховою конструкцією скріплює й завершує важка верхня жердина, яку називали конем. На передній частині її витісували з комля зображення кінської голови або птаха.

Кінь мав ключове значення в символіці покрівлі. Він пов'язувався з конем як з солярним символом і разом з тим нагадував про стародавній звичай приносити жертву при закладці будинку. "Будинок, наче "зростав" із закопаної в землю кінської голови, увінчувався її ж зображенням, що надавало всьому житлу вид коня.

Символіка високої покрівлі перегукувалася зі значеннями, які несла форма похоронних курганів - єдиного типу монументальних споруджень, що зберігся з передісторії руської архітектури. В міфології древніх народів образ гори виступає як варіант світового дерева, осі світу.

Похоронні обряди, пов'язані зі спорудженням курганів, зберігалися на Русі до утвердження християнства. Найбільш відоме серед подібних споруджень - курган Чорна Могила кінця X ст. у Чернігові (рис. 39.), що, за переказами, був

князівським похованням. Його величезний конічний насип має діаметр внизу близько 50 м і висоту до площини, що вінчає, і де колись стояв стовп - 11 метрів. Силует цієї руської піраміди панував над великим простором долини ріки Десни.

Язичеські святилища

Святилища слов'янської стародавності не були будівлями з масивними конструкціями й замкнутим простором. Божества в поданнях древніх слов'ян зберігали зв'язок з природою та її явищами - сонцем, дощем і грозою, водою джерел, родючістю землі й плідністю тварин. Поклоніння таким божествам не вимагало відчуженості від світу в замкнутих просторах, подібних тим, які створювалися в християнських храмах. Обряди відбувалися в природному оточенні й храм був не вмістищем людей, а центром, що позначав місце їх збору, де зберігалися предмети поклоніння - зображення божества.

До XI ст. існувало велике святилище на горі Богіт біля ріки Збруч (рис. 40.), що зайняло древнє скіфське городище з валами, складеними з каменю. Внутрішній вал відокремлював верхню його частину. Там було капище з кільцем з восьми круглих ям-жертвників. Усередині кільця стояв знаменитий Збручський ідол – Род-Святовит, що уявляв собою не зображення якогось окремого божества, а цілу космогонічну систему, що чітко склалася до IX ст.

Висота ідола складає 2 м 67 см. Верхня частина оформлена у вигляді округлої шапки з хутряною рельєфною опушкою, під якою на чотири сторони світу дивляться людські обличчя, завершені чотирма плоскими гранями. Це чотирьохлике божество є всеосяжним богом всесвіту - Родом, що дає початок життю у всьому різноманітті земних форм. Він має фалічну форму й пофарбований в червоні кольори.

Уся система рельєфів на тілі основного ідола є узагальненим образом все-світу з його трьома світами: небесним, земним і підземним. Верхній, небесний ярус, містить великі зображення богів: головна фігура з рогом статку - Макош, богиня родючості й урожаю; по її праву руку з кільцем або браслетом розташовується Лада - богиня весни, весняної оранки, покровителька шлюбу й любові;

по ліву руку від Макоші чоловіча фігура з конем і шаблею - Перун, бог грози й війни. І нарешті, Дажьбог - божество сонячного світла з солярним знаком.

Чоловіче божество нижнього ярусу, що тримає на своїх плечах усю землю, може бути зіставлене з Велесом-Волосом, одна іпостась якого пов'язана з підземним світом померлих, але який не був ворожим божеством, а був "богом худоби", тобто богом багатства, статку, пов'язаного з предками, які допомагають живим.

Середній ярус - земний світ, займають фігурки людей, які за своїми розмірами значно поступаються фігурам богів. Вони з усіх боків оточені богами заступниками: зверху божествами небесної сфери, знизу - підземного світу.

Прийняття християнства на Русі

До IX ст. майже два сторіччя Київська Русь була язичеською державою. До цього часу вже шість століть християнство було державною релігією Візантії, а в родинній Болгарії більше століття, і перетворилося в добре розвинену релігію класового суспільства. Прийняття християнства повинно було зміцнити державність, але в цьому акті таїлася небезпека перетворитися у васала візантійського цесаря, тому батько Володимира, князь Святослав, категорично відмовлявся прийняти християнство, до чого схилила його мати княгиня Ольга, хрещена ще в середині X ст. Близько 980 р. Володимиром була проведена язичеська реформа. Новий руський пантеон був протипоставлений не тільки візантійському християнству, а й скандинавському язичеству найманих дружинників-варягів. До пантеону Володимира входило п'ять антропоморфних божеств і один собакоподібний:

1. Перун - головний бог війни, грози й блискавки, був висунутий на головну роль у зв'язку з посиленням військової демократії Київської Русі. Таким чином виявлено турботу про військові перемоги, а не про врожай, демонстрацію дружинної мощі.

2. Стрибог - Рід, це всеосяжний і всюдисущий бог всесвіту, що перебуває на небі й надихає життя в усе живе, мав вигляд лингама - його загальний вигляд відображає чотирьохликий Збручський ідол;

3. Дажбог - бог денного сонячного світла, подавець земних благ - древні слов'яни не сприймали денне світло, як результат сонячного випромінювання, а вважали його еманациєю окремої божественної сутності.

4. Хорс - бог сонячного диска, що робить свій добовий об'їзд або обліт землі й підземного світу на конях або лебедях, пов'язаний з поняттям кола - "хоровод", "колесо".

5. Макош - богиня родючості, "мати врожаю", в пантеоні Володимира відтиснута на передостаннє місце, віддаючи провідну роль у державі завойовницькій діяльності.

6. Семаргл - крилатий пес, заступник насін'я і прорістів, посередник між верховними божествами неба й землею.

Нові ідоли були поставлені не на відстані "на пагорбі", як стояв Перун за часів Ігоря, а безпосередньо поруч з князівським палацовим комплексом.

Але введення нового єдиного язичеського пантеону не вирішило проблеми державної єдності, не могло поставити Русь на гідне місце серед європейських держав, а тому князем Володимиром було ухвалене рішення про християнізацію Русі. Язичеське капище в Києві було зруйноване в 988 році: дерев'яного Перуна потягли до ріки й сплавили Дніпром до ріки Перинь у Порогів, інших ідолів розбили на місці.

Русь IX-X ст. була традиційно пов'язана з блискучим Константинополем та зі слов'янами в центральній Європі й на Балканському півострові. Ці зв'язки значною мірою визначили орієнтацію Київської Русі на східно-християнський світ. При цьому в київських князів була можливість вибору між різними релігіями, тому що держави, що їх сповідали, були зацікавлені в контролі над багатими руськими землями. Переказ про вибір релігії подає пам'ятник давньоруської літератури "Повість минулих літ". У 986 р. у Київ прийшли посланці з Константинополя, місіонери з Рима, а також представники іудаїзму й ісламу. Відповідно до легенди, князеві Володимирі найбільше сподобалася мова грецького проповідника, однак остаточне прийняття християнства Володимиром було

пов'язане з військово-політичними обставинами - походом на Корсунь і одруженням з грецькою царівною, умовою одруження було хрещення Володимира.

Причини вибору християнства:

1. Прийняття християнства обіцяло політичні й торговельні вигоди, що співпадало зі стратегічною концепцією молодої держави.
2. Відмінність православ'я від католицизму роллю монарха, католицизм - теократична монархія, православ'я - монархія світська.
3. На відміну від католицизму, де служби велися грецькою, латинською, єврейською мовами, православ'я допускало служби рідною мовою.
4. Естетичний вплив християнського православ'я.

Після смерті Володимира настають лихоліття - його сини починають поділ земель. Світлим променем цієї похмурої епохи є правління Ярослава Мудрого (978-1054), за якого були побудовані численні архітектурні спорудження в Києві, Чернігові, Новгороді.

У результаті феодалних міжусобиць відокремлюються Новгородське князівство, Чернігівське, Псковське, Полоцьке, Смоленське, Володимиро-Суздальське, що послабило обороноздатність Руської держави. Князі підсилювали феодалну роздробленість розділяючи своє князівство на долі між всіма синами, князівства дрібніли, криваві свари між князями-братами стали постійним явищем на Русі, підсилювалася небезпека її поневолення. Князівська міжусобиця не припинялася до навали татаро-монгольського іґа (1237-1380) і стала однією з причин поразки Русі. Руська земля була обкладена непосильною даниною, хоча й зберегла свою державність, її розвиток був сильно уповільнений. Тільки в період піднесення Москви стає можливим організувати боротьбу проти ненависного ярма й виникають передумови для об'єднання руських земель.

Контрольні питання

1. Розкрийте символічне значення просторової структури трипільських поселень?
2. Поясніть, яке значення й роль образу «Світового дерева» в просторовій структурі ранньослов'янських городищ?

3. Розкрийте символічне значення покрівлі в давньослов'янському житлі?
4. Поясніть символіку похоронних курганів.
5. Яким чином у структурі Збручського ідола відображається космогонічна модель всесвіту?
6. Які причини введення Володимиром нового язичеського пантеону?
7. Розкрийте причини політичного й економічного характеру що вплинули на вибір Володимиром християнської релігії?

Розділ 2. МІСТОБУДУВАННЯ Й АРХІТЕКТУРА ДАВНЬОЇ РУСІ X-XIV СТ.

2.1. Загальні принципи планувальної структури міст давньої Русі

Становлення давньоруської держави наприкінці I тисячоріччя н.е. було відзначено появою й стрімким розвитком міст, якісно відмінних від патріархальних городищ. До X ст. на Русі було близько 26 міст, а в XI ст. їхнє число зросло більше ніж у три рази.

Слово "місто" означає "зміцнення". В VIII-IX столітті на Русі відбувалася зміна відкритих поселень надійно захищеними городищами. Виникнення міського укладу життя ґрунтувалося на прогресі землеробства, що відкривав можливості для поділу праці.

Розвиток багатьох давньоруських міст значною мірою обумовлювався вигідним географічним розташуванням на великому водному шляху «з варяг у греки», що проходив цілим рядом рік Східної Європи (рис. 41.). Найбільшими річковими магістралями були Дніпро, Західна Двіна, Ловать і Волхів, де ключові позиції займали відповідно Київ, Полоцьк і Новгород. Головним перевалочним пунктом на цьому шляху був Смоленськ, що розмістився у верхів'ях Дніпра, де були волоки в басейн Західної Двіни. Шлях «з варяг у греки», описаний в «Повісті минулих літ», зв'язував руські землі, з одного боку, з Причорномор'ям і Візантією, а з іншого - з країнами Північної Європи. Відомий був русичам і водний шлях навколо всієї Європи з Балтійського моря в Середземне й Чорне, який і замикався в руських землях зазначеною системою рік. Цей знаме-

нитий річковий шлях мав першорядне значення в зовнішньоторговельних відносинах Київської Русі, тоді як внутрішнім зв'язком була практично вся велика річкова мережа східноєвропейської рівнини.

Міста переважно оборонного значення були зосереджені на межах Руської землі зі степом. Протягом століть їм доводилося відбивати натиск кочових племен хазар, потім печенігів, а пізніше половців. До таких міст-фортець, що входили до системи древніх прикордонних «Зміївих валів», належали Богуславль, Корсунь, Родня, Желна, Воїнь і ін. Вони розташовувалися переважно уздовж припливів Дніпра, таких як Рось, Сула, Стугна та ін.

Усі міста приходили до двочастного типу планувальної структури. Його основними частинами були дитинець – внутрішнє укріплене ядро з аристократичним населенням і обхідне місто – ремісничий посад у зовнішньому поясі зміцнень.

Двочастна структура давньоруських міст нагадує двочастність міст феодалної Європи, але має з ними принципове розходження:

1. Міста Русі були центрами спільної оборони феодалів. Місто було наче "колективним замком", звідки політичне панування поширювалося округом. У цьому виявлялася їхня подібність з грецькими полісами. В країнах Західної Європи місто залишалося об'єктом гноблення ззовні - з боку феодалів, що жили обособлено.

2. Межі міської території в західноєвропейському середньовіччі встановлювалися договірними відносинами між феодалним сеньйором і міською громадою. Місто вважалося назавжди закріпленим у нерухомий панцир своїх зміцнень. Коли щільність усередині стін досягала межі, а необхідність росту зберігалися, міська громада здобувала землю для будівництва нового міста, що теж ставало замкнутим організмом зі своїм центром і поясом зміцнень. Замкнуті одиниці могли потім зливатися в систему більш високого порядку з поліцентричною структурою. Обмеженість території в західній моделі міста мала, як наслідок, високу щільність її забудови. Будинки замикалися в безперервні ряди,

збільшувалася кількість поверхів, досягаючи іноді 6-7. Місто протистояло природному ландшафту як масивне, штучне тіло.

Для міст Русі, навпроти, звичайний спосіб росту за рахунок утворення "предградій" - нових посадів за межами поясу зміцнень. Закон не забороняв розширювати межі старого міста. Згодом посади оточувалися новими стінами. Можливість безперешкодного зростання знімала необхідність значної щільності забудови, що складалася з огорожених комплексів - садиб, що поєднували одно-двоповерхові житлові й господарські спорудження з городами й садами. Групи їх наче "просвічували". Всюди видно було великі об'єми головних будинків, що утворювали систему орієнтації. Місто середньовічної Русі було злито з природою й сільським оточенням. Його зміцнення, з наповненими водою ровами, земляними валами та дерев'яними стінами, що вінчають, виглядали ззовні скоріше особливою формою ландшафту, ніж конфронтуючою йому перешкодою.

3. У Західній Європі колектив городян у боротьбі за самоврядування й обмеження повинностей протистояв феодалському сеньйорові. Це протистояння виражалося матеріально - поясу міських стін протистояв замок. Він був недоступний городянам, не був для них притулком або місцем громадського життя.

На Русі, навпаки, дитинець (кремль) не протистояв місту, не виділявся з його загальної оборонної системи. Він був її внутрішнім ядром, яке захищали після падіння зовнішніх ліній оборони. При облозі зовнішнім ворогом посадські жителі, спалюючи свої будинки, йшли під захист стін дитинця. Кремль був споконвічним ядром і центром тяжіння всього міського організму, що займав найголовніше місце в його композиції й силуеті.

Звичайно, дитинець розміщався на домінуючих пластичних природних формах: на височині, виділеній злиттям рік або їх заворотом. Його панування в системі цілого підтримувалося й розвивалося. Пояс зміцнень і ритм веж підкреслювали його цілісність і значення. В дитинці зосереджували великі монументальні спорудження. Головним серед них був собор, що підкоряв просторову

систему. Для Давньої Русі це не тільки культове спорудження: отут "саджали на стіл" князя, приймали послів; отут зберігалася міська скарбниця, створювалася бібліотека.

Однією з головних частин міста був торг. Звичайно він розташовувався під кремлівськими стінами й ставав сполучною ланкою між кремлем і посадом.

Опорою орієнтації в міському середовищі служили об'єми монументальних споруд - церков. Споруди, що вільно стоять у просторі, сприймалися як величезні скульптури. Це зближало зодчество середньовічної Русі з давньогрецьким. Особливої значимості набувало взаємне розташування будівель ансамблю, що було вільне від чіткого підпорядкування елементарним закономірностям паралельності або прямого кута. Мальовнича постановка об'ємів підкреслювала різну освітленість непаралельних площин. Вівтарі церков лише приблизно зверталися на схід, порушуючи канонічне правило. Положення будівлі часто визначалося композицією ансамблю, зв'язком з ландшафтом, головним підходом. "Просвічувающа" рядова забудова дозволяла практично постійно бачити такі віхи, тому напрямок вулиць не мав істотного значення для орієнтації.

2.2. Містобудівна структура давнього Києва

Найдавніші поселення на території Києва належать періоду пізнього палеоліту. В середині I-го тисячоліття до н.е. тутешнє населення вело товарообмін зі скіфами й античними державами Північного Причорномор'я, а на початку нової ери – зі східними провінціями Римської імперії. Перша датована згадка про Київ наведена в літописі 862 р. у період князювання Аскольда й Діра. З IX ст. Київ об'єднав навколо себе племена полян, древлян, жителів півночі, улічей і тиверців. З X ст. йому підкорилися майже всі східнослов'янські племена. Київ веде успішні дипломатичні відносини з Візантією, закріплені в договорах 911 й 944 р. У IX-X ст. місто стало великим ремісно-торговельним центром Східної Європи й столицею ранньофеодальної держави. Складалося місто з великої низинної ремісно-торговельної частини – Подолу й меншого за розмірами дитинця – «Гори» або Верхнього міста (рис. 42.).

Найбільшого розквіту Київська держава досягла під час князювання Володимира Святославича (980-1015 рр.). На «Горі» було споруджено укріплене «місто Володимира» площею 10 га з князівською резиденцією й житлом феодальної знаті. Центральна площа дитинця – «Бабін торжок» - одержала своє ім'я за її античними скульптурами, привезеними Володимиром зі скореного їм Херсонеса (Корсуня). В 988-989 рр. Володимир вводить християнство як державну релігію. В зв'язку з цим було знищене встановлене ним же язичеське святилище на Горі (на його місці спорудили дерев'яну Васильєвську церкву). І в 989-996 рр. побудований перший кам'яний храм - головний храм Русі – церкву Успіння Богородиці (Десятинна).

З часами правління Ярослава Мудрого (1019-1054 рр.) територія Києва збільшилася за рахунок будівництва на «Горі» «міста Ярослава». Нове місто було оточене потужними оборонними зміцненнями й поєднувалося з «містом Володимира» через Софійські ворота. За часів правління Ярослава Мудрого були зведені: Софійський собор, Золоті ворота, Георгіївський та Ірининський монастирі. З 1051 р. поблизу Берестова, в 3-х км на південь від Києва був заснований один з найдавніших монастирів на Русі – Печерський (Києво-Печерська Лавра) – другий центр Києва. Періоду Ярослава належать тільки підземні комплекси Далеких і Ближніх печер з їхніми храмами. Заснування наземного монастиря з Успенським собором (1089 р.) належить до 1073 р.

Із середини XI ст. Київська Русь входить у період феодальної роздробленості. Цей процес тимчасово призупинився за часів правління онука Ярослава Володимира Мономаха, запрошеного з Переяслава (1113-1125 рр.). У XII ст. розвиток міста в зв'язку з навалою на Русь татаро-монгольських орд зупинився. В 1240 р. Орда хана Батия після тривалої облоги взяла Київ і зруйнувала його дощенту.

Інтенсивний розвиток Києва був пов'язаний з вигідним географічним положенням, що забезпечувало зручні зовнішні зв'язки. Поєднання в цьому місці зон лісу й лісостепу сприяло активізації товарообміну на самих ранніх етапах.

У IX-X ст. цей регіон став місцем перехрестя водного шляху «з варяг у греки» і сухопутного шляху з Середньої Азії в центральну Європу (аж до Кордови).

З IX ст. інтенсивно розвивалися зовнішні арабо-іранські зв'язки, торгівля й дипломатичні відносини з Візантією й Центральною Європою (Моравією, Чехією, Польщею, Німеччиною, Угорщиною).

Виникає й внутрішньодержавна торгівля ремісничими виробами, обумовлена розвитком ремісничого виробництва. Формується ряд торговельних міст, зв'язаних з Києвом торговельними шляхами: Чернігів, Переяславль, Смоленськ, Муром, Полоцьк, Ростов, Новгород.

Головним шляхом сполучення був Дніпро. Його багатоводні припливи - Десна, Прип'ять, Березина й Сож, віялоподібно збігаючись до Дніпра трохи вище Київських пагорбів, сформували територію Дніпровського басейну, що займає великий простір Східної Європи.

Для розташування міста велике значення мали особливості рельєфу (рис. 43.). Піднесене правобережжя Дніпра в його середньому плінні сформоване трьома виступами - Вишгородським, Київським і Канівським. Самий вигідний з них - Київський. Він давав можливість зручного контролю не тільки дніпровського, але й прип'ятсько-деснянського водного шляху.

Цей фактор забезпечив формування тут вузла перехрестя зовнішніх торговельних шляхів. Направляючись Дніпром у Чорне море, каравани судів зв'язували Київ з Візантією, країнами Близького й Середнього Сходу, Кавказу; направляючись на північ, через ріки басейну Балтійського моря, - з країнами Західної Європи й Скандинавії (шлях «з варяг у греки»). Торговельний шлях з Середньої Азії і Поволжжя в центральну Європу й Іспанію йшов з Києва на південний захід, через Галич - в Угорщину; на північний захід, через Белгородку - в Прагу; на північ через Вишгород - у Польщу й Прибалтику.

Шляхи руху, прямо пов'язані з ландшафтом визначили внутрішню структуру Києва (рис. 44.). Потужне правобережне плато піднімається над долиною Дніпра й рівниною лівобережжя на висоту понад 100 м. Поверхню плато перерізають кілька балок, що виходять до Дніпра. Найбільші з них: Наводницька,

Хрещатинська, Глубочицька, Сирецька. Вони розчленували плато на Зверинецьку, Печерську, Старокиївську й Дорогожицьку частини. Найвища з них - Старокиївська гора (висотою 113 м) відкривала широкі обрії зарічних степів, забезпечуючи зручність огляду. Більш дрібні балки відчленували від Гори ряд відрогів - Замкову гору, гори Щекавицу, Хоревицю, Михайлівську, Андріївську та ін. На північ від Старокиївської гори між Дніпром і схилами плато утворилася плоска рівнина - оболонь, що простягнулася в бік Вишгорода. Дніпро з кручами й балками, що виходять на нього, став головною структуроутворюючою віссю Києва. Балки стали шляхами зовнішніх торговельних доріг.

Зовнішні дороги з південно-заходу й північно-заходу огинали Старокиївську гору двома балками - Хрещатицькій і Глубочицькій. Вони сходилися біля підніжжя Старокиївської гори, в районі Подолу, неподалік від гавані. Сюди ж через оболонь з півночі вела й Вишгородська дорога з Польщі, а також, через дніпровську переправу, з лівого берега - шлях з Булгарії і Середньої Азії (через Чернігів). На місці їх перетинання на Подолі утворилася торговельна площа.

Над Подолом і гаванню панувала Старокиївська гора, на якій розташовувалось укріплене стінами й вежами Верхнє місто (рис. 45.). Ще в далекій давнині ця найвища гора вважалася священною через її «близькість небу». Найвище місце на ній займав язичеський жертovníк. На цій горі став формуватися ідеологічний центр давнього Києва, первісне городище Кия, а з IX ст. - центр Київської Русі – «місто Володимира», «місто Ярослава». Верхнє місто й Поділ з'єднувала вулиця - Боричів Ток, що йшла схилом Гори й була продовженням зовнішнього шляху від Хрещатицької балки.

З XI-XII ст. формується друге велике схрещення зовнішніх шляхів у районі вихідної до Дніпра Наводницької балки. Тут у структурі поселень також сформувалися пристань і торговельна площа. Це місце було захищено Печерським і Видубецьким монастирями, які піднімалися на придніпровських пагорбах.

Так сформувався перший - регіональний рівень структури давнього Києва. Він склав функціонально-планувальний каркас міста з розвиненим військово-торговельним центром у місці схрещення транспортних напрямків.

На каркасі, сформованому загальноміськими шляхами руху, розташовувалися ремісничі посади: Гончарі, Кожем'яки, Копирев кінець, Щекавица, Юрковица, Дорогожичи, Клов. Біля підніжжя Старокиївської гори розташовувалися найдавніші київські вулиці, де проживали ремісники, що виготовляли гончарні вироби, дьоготь, обробляли шкіри (Гончарна, Дьогтьова, Кожем'якська). Уздовж Дніпра, що превалував як шлях руху, сформувалися поселення Берестово, Угорське, а також ремісничі поселення при монастирях: з середини XI ст. при Печерському й Видубецькому, із XII ст., - при Кирилівському. Видубичі й Печерськ були пов'язані з Дитинцем і Торгом дорогою, що пересікала Печерське плато й спускалася в долину Хрещатика в районі нинішньої Бессарабської площі. На цій дорозі виникло поселення при Кловському монастирі. Ще один монастир перебував безпосередньо біля виходу дороги на Хрещатик. Ці зв'язки сформували другий - загальноміський структурний рівень Києва.

Місцем, що об'єднує ці дві структури, був Торг на Подолі й центральній площі дитинця на Горі - спочатку «Бабін Торжок» перед Десятинною церквою в місті Володимирі, а з XI ст. - площа перед Софійським собором у місті Ярослава. Центри Подолу й Гори з'єднував давній Боричів Ток.

Таким чином, сформувалася багаторівнева структура руху й вузлів функціонального притягання, що точно додержувалася структури ландшафту.

На функціональному каркасі, створеному структурою руху й ландшафтною ситуацією, виникла аналогічна структура архітектурних доміант. Вони в релігійному розумінні середньовіччя наче «освячували» внутрішньоміську діяльність та її зовнішні зв'язки.

На вищому рівні як зв'язок міста й «зовнішнього світу» виступали дві доміанти - укріплення на горі з Софійським собором і Печерський монастир з Успенським собором. Потім ішли Видубецький, Михайлівський і Кирилівський монастирі з Михайлівським і Кирилівським соборами, що розташувалися на пагорбах уздовж Дніпра.

Розташовані на домінуючих ділянках ландшафту, найбільш динамічних і візуально активних, що омиваються руслами рік і долинами біля схрещення

зовнішніх доріг, вони проглядалися при далеких під'їздах з півночі, півдня, сходу й заходу.

Домінанти виступали в різній якості при переході від зовнішнього руху до руху міського. В першому випадку вони в сукупності формували зовнішні панорами, візуально міняючись місцями при під'їздах з різних сторін. У другому - різко скорочувалася ширина й глибина огляду, і в поле зору потрапляла тільки одна з домінант.

Так Софійський собор проглядався з різних сторін при під'їзді з доріг - Васильковської, Житомирської, Чернігівської - і з внутрішніх вулиць: що ведуть з Дорогожичей - на Вишгородську дорогу, з Копирьова кінця - на Житню площу, від Щекавиці - до Глубочицької балки.

У зв'язку з майже рівнозначною композиційною роллю Зверинецького, Печерського плато, Старокиївської гори й Дорогожичей, що завершували їхні архітектурні акценти, сприймалися з далеких відстаней як один візуальний фокус. Домінантою був найближчий до шляху руху собор, інші - завершували панораму. При близькому під'їзді (другий рівень) відчленувався ансамбль Гори із Софійським собором і Десятинною церквою, що також сприймалися в різних ракурсах з вулиць посадів. При цьому з вулиць і площ Подолу, урочищ Гончарі й Кожем'яки, вулиць Щекавиці, Глубочицької балки домінувала Десятинна церква. При під'їзді з заходу - очолював Софійський собор. Після в'їзду на Гору в інтер'єрній панорамі домінував один Софійський собор. Роль кадруючих елементів при русі від Золотих воріт - виконували Ірининський і Георгіївський собори, від Дніпра - Десятинна церква. Діяв принцип «фокусування» сприйняття на міській домініанті й «кадрування» її периферійними інтер'єрними домініантами.

2.3. Архітектура Софійського собору в Києві

Софійський собор став ядром, навколо якого розгорнулося грандіозне будівництво Ярослава Мудрого з "улаштування" столиці молодій державі. Створення храму було присвячене Софії - "Премудрості божій", подібно до найбільшої будівлі Константинополя. Як відзначав С. Аверінцев, "упорядкований і за-

мкнутий простір міста, організований навколо храмів, виявляв свіжому погляду молодого народу такий виразний образ "будинку премудрості", відособленого від "тьми зовнішньої", про яку ми ледь можемо мати уявлення". В образі Софії об'єднане подання про храм, як осередок міста й подання про Київ, як осередок Русі.

Софійський собор являв собою п'ятинефний хрестово-купольний храм, оточений з півдня, заходу й півночі двома обходами — галереями (рис. 46.47.). Схема плану й характер будівельної техніки близькі щодо прийомів константинопольської архітектурної школи. в зовнішню галерею із західної сторони включені дві сходові вежі, що вели на хори й плоску покрівлю — гульбище. Розвинені хори площею близько 300 м² оточені іншим ярусом галереї з урочистими широкими сходами. Великий князь під час богослужіння перебував зі своїми наблизеними на хорах — начебто підносився над простими смертними. Храм відрізнявся масивністю, навіть ваговитістю своїх форм, а ряди цегли, що чергуються із широкими смугами розоватої цем'янки, надавали храму мальовничого вигляду.

П'ять нефів Софії чітко виділені, але всі вони тяжіють до центрального підкупольного приміщення. Внутрішнє членування виражене в зовнішніх об'ємах собору й насамперед у куполах. Ієрархія, що представляється церквою як основа світоустрою, художньо втілювалася в співвідпорядкованості об'ємів храму, закономірності наростання мас до центральної глави, вознесеної вище за всіх, композиційної залежності від неї розташування, розмірів і декору малих глав. Принципи ієрархії були відображені і в інтер'єрі, в підпорядкуванні другорядних осередків підкупольного простору, збільшенні освітленості головного барабана, в ритмічному ладі півкіл, що завершувалися підпружними арками средохрестя. Враження динамічності простору виникає завдяки великій кількості самих несподіваних точок зору, багатій і складній грі світла й тіні. Людина, яка входить у храм, насамперед звертає увагу на величезну вівтарну арку, на велике приміщення центральної апсиди; таємничий сутінок бічних приміщень ще більше затверджує головне положення підкупольного простору.

До особливостей конструктивного рішення Софії Київської варто віднести уступчасте підвищення коробових зводів, що перекривали гілки підкупольного “хреста”, що забезпечувало кращу передачу розпору від головного купола й збільшувало стійкість просторової структури. Нововведенням був також пристрій розвантажувальних напіварок, свого роду аркбутанів, у зовнішній галереї. За периметром стін прокладені дубові зв'язки, в зводи для зменшення ваги й поліпшення акустики вставлені керамічні пустотілі посудини - “голосники”. Зовнішня поверхня зводів покривалася свинцевими аркушами.

Храм перетерпів багато змін. Його руйнували й грабували монголо-татарські полчища, відновлював і реконструював у XVII ст. митрополит Петро Могила. Надбудова іншого поверху над зовнішньою галереєю і закладка аркових прорізів спотворили первісну його композицію; штукатурка й орнаментальний декор XVII ст. порушили колірні й пластичні рішення; складної форми купола змінили силует храму. Тільки східний фасад з апсидами й розкриті фрагменти давньої кладки дозволяють подумки відновити самотню, повну величі, уступчасту композицію тринадцятиглавого храму, що зростає до головного купола.

За стінами грандіозного собору зосереджувалось суспільне життя в різних його проявах. Князь приймав на хорах послів, обговорював державні справи, в особливих приміщеннях писали й зберігали книги. Біля стін Софії збиралося гучне віче, а в храмі проводили найвідповідальнішу церемонію - “посадження на стіл” князя - мирські справи змінювали церковну службу.

Найбільш пізній мозаїчний ансамбль Македонської епохи створений не на ґрунті Візантії, а в Київській Русі. Це мозаїки св. Софії в Києві, виконані між 1043 і 1046 роками. Частина майстрів, що працювали в Софії, походила з Візантії. Вони освоїли константинопольське мистецтво й занесли в давньоруську художню культуру високі монументальні традиції і техніку мозаїчної кладки. Але в Києві заїжджі грецькі майстри прибігали до співробітництва руських ремісників уже на першому етапі їхньої діяльності: при виготовленні смальти. Так склався в Києві своєрідний варіант візантійського монументального жи-

вопису з яскраво вираженими архаїзмами: великовагові, масивні за своїми пропорціями фігури, статичні, засновані за принципом ритмічного повтору композиції, підкреслено площинні розвороти зображень, незграбність ліній. Ці архаїчні риси були обумовлені всім ходом розвитку руського монументального мистецтва, що перебувало на цьому етапі лише в початковій стадії становлення. От чому мозаїкам і фрескам Софії Київської властива й особлива монументальна міць, яку марно було б шукати в сучасних їм пам'ятниках суто візантійського живопису, з їх більш витонченою, але в той же час і менш повнокровною художньою мовою.

Загальна схема декоративного оздоблення Софії Київської сходиться у своїх головних рисах до константинопольських зразків (рис. 49. 50.). У куполі розташований медальйон з Пантократором, оточений чотирма архангелами. В простінках барабана були зображені апостоли (за винятком напівфігури Павла нині втрачені), над високими підкупольними арками чотири медальйони з напівфігурами Христа-священника, Богоматері, Іоакима й Анни, у вітрилах євангелісти (повністю зберігся один Марк), на схилах підкупольних арок медальйони з напівфігурами сорока севастійських мучеників. Над тріумфальною аркою представлений в медальйоні Деїсус, на стовпах тріумфальної арки Благовіщення (рис. 51.). В центральній апсиді, на її сферичній поверхні — “золотому небі”, зображена у весь зріст Богоматір з молитовно піднятими руками — Оранта. Жіночий образ “заступниці” був близький слов'янам, що ще недавно почитали “Велику богиню землі”. Під фігурою Богоматері розміщена обрядова сцена причащення апостолів (рис. 48.). Мозаїчна композиція прекрасно погоджена з криволінійною поверхнею апсиди. Рух фігур направляє погляд до головних діючих осіб, ідейного центру, що й було завданням храмобудівників. Численні євангельські сцени й фігури монахів-аскетів і святих воїнів - на стінах, стовпах і зводах інших частин храму.

Застосування мозаїчної техніки в найбільш важливих частинах розпису пояснюється прагненням виділити їх у якості головних. Колорит мозаїк стриманий, побудований на насичених сіро-фіолетових, синіх, блакитнуватих, зеле-

них, яскраво-жовтих тонах фігур і предметів, і дуже щільного, що переливається, золотого тла, розрахований на огляд з далекої відстані. Всі художні засоби спрямовані на створення загального враження величчя й сили.

На зв'язок з Константинополем указує святительський чин, що складається з імпазантних, фронтально поставлених фігур, індивідуальні обличчя яких зберігають у собі відгомони елліністичного портретного живопису. Цей святительський чин, з чіткою конструктивністю його монументальних форм і вишуканих фарб, є найбільш сильною частиною всього декоративного ансамблю (рис. 52.). В ньому виразно відчувається подих великого, столичного мистецтва.

Мозаїки св. Софії доповнювалися великим фресковим циклом, що прикрашає весь храм з бічними нефами, хори й сходові вежі. Мозаїка в такий спосіб вільно поєднується тут з фрескою. Склепіння центрального хреста й стіни були прикрашені шістнадцятьма євангельськими сценами, з яких уціліли Христос перед Каїафою, Зречення Петра, Розп'яття, Зішестя в пекло, Явище Христа дружинам-мироносицям, Зішестя св. Духа та ін. На західній стіні й на прилягаючих до неї північній і південній стінах був розміщений найрідший за композицією портрет численної родини князя Ярослава.

Органічна єдність мальовничих зображень і архітектури, їх синтез доповнювалися театральністю богослужінь, пишністю й барвистістю одягу священнослужителів і емоційністю пісень, впливаючи на почуття людей, які моляться, і створюючи піднесену атмосферу.

2.4. Композиційно-просторова структура Новгород, Пскова, Володимира, Чернігова

Містобудування Новгород

У Київській Русі Новгород став центром земель, що простягалися до Білого моря й Північної Двіни. Він рано перетворився у великий ремісничий і торговий центр, але основним багатством бояр було землеробство. Місто мало вигідне географічне положення на торговельних шляхах "з Варяг у греки". Волховом проходила найважливіша дорога в Північну Європу через Ладозьке озеро й Неву в Фінську затоку. В зворотному напрямку через озеро Ільмень йшов

шлях по річці Ловатів, басейну Західної Двіни й далі до верхів'їв Дніпра. Існували річні зв'язки Новгороду з Псковом з руською північчю. в XIII столітті Новгород увійшов до знаменитого європейського Ганзейського союзу. З XII до XV століття Новгород являв собою найбільший центр міжнародної торгівлі, експортував хутро, віск, льон, прядиво, мідь і різноманітні ремісничі вироби.

Найвищий розквіт Новгороду був пов'язаний з перетворенням його в центр самостійної вічової феодальної республіки. Верховним державним органом влади було народне віче, ведучі позиції в якому займала боярська знать. Віче могло вигнати неугодного князя й запросити іншого.

Всі ці особливості впливали на швидке архітектурне зростання й розвиток міста. На відміну від мальовничих київських висот над Дніпром, місту треба було самовизначитися в ландшафті, утвореному рівнинними берегами р. Волхов і стати його організуючим ядром (рис. 53,54.). Перші поселення розташувалися поблизу джерел р. Волхов з озера Ільмень, де ще в додержавний період розселилися племена словен і кривичів, що змішалися з місцевим фіно-угорським і балтійським населенням. У X-XII ст. місто не мало компактної структури і являло собою групу з п'яти міських районів - новгородських "кінців", що розкинулися обома берегами Волхова: Неревського, Заміського, Людина, Словенського й Плотненського. Місто було оточено великими земляними валами з дерев'яними стінами довжиною більше 9 км, які утворили взаємно погоджені півкола на протилежних берегах Волхова. Північний і південний в'їзди в місто архітектурно оформили Антонієв і Юр'єв монастирі.

Поєднуючим елементом просторової структури Новгороду стає новгородський дитинець, загальноміський релігійно-політичний центр, закладений князем Володимиром на початку XI ст. на лівому березі Волхова (рис. 56.). Сакральним ядром дитинця служила архітектурна домінанта кам'яного Софійського собору, вибудованого на місці згорілого дерев'яного, що різко відрізнявся зовнішнім виглядом від свого прообразу – Київської Софії. Могутня масивність споруди з величними й простими масами, увінчаними п'ятиглавієм, прекрасно пов'язувалася із суворим ландшафтом Приільмення.

У XI-XII ст. зменшується роль князя в суспільному житті міста і він був змушений покинути дитинець і улаштуватися поза ним, на Городищі. Син Мономаха князь Мстислав (1096—1117 рр.) прагне підняти свій авторитет серед посадських сотень спорудженням на Торговельній стороні величезного Микола-Дворищенського собору (1113 р.). Проти дитинця, на старому князівському дворі, Мстислав намагається створити новий ідейно-композиційний центр, присвячений Миколі Чудотворцеві, особливо популярному в ремісно-купецьких колах (рис. 55.). Монументальні лаконічні форми Миколаївського собору, увінчаного так само як і Софія, величним п'ятиглавієм, розташованого на народному форумі давнього Новгород, надавали йому особливого значення.

Архітектурними акцентами Ярославова дворища стають Миколаївський собор, церква Успіння на Торгу й Іоанна на Опоках, пізніше до цієї групи приєднуються церкви Дружин-Мирроносиць і Параскеви П'ятниці (рис. 56.). Вся ця розвинена просторова група виявляється трохи зміщеною в бік Ільмен-озера відносно дитинця й Софійського собору, порушуючи рівновагу між торговельною й Софійською сторонами міста. Домінуюче значення дитинця відновлюється після зведення великого храму Бориса й Гліба. Таким чином, дитинець і Ярославове дворище, розташовані на протилежних берегах Волхова й з'єднані мостом, утворили міський центр Новгород.

Ріка не тільки розділяла місто на дві великі частини, але й служила потужним об'єднуючим початком його містобудівної структури, будучи головною композиційною віссю всього міського ансамблю, що візуально зв'язує в єдину панораму два композиційних вузлу. Плин Волхова визначав і загальну спрямованість новгородських вулиць, серед яких виділялися деякі, що йшли паралельно річці, але більшість була розташована перпендикулярно й виходила на берег. Ріка служила головною магістраллю Новгород. Місто мало поліцентричну структуру, тому що кожен його район, церковний приход, вулиця й навіть окремий двір являли собою відносно завершене й самостійне ціле. На торговельній стороні височіло чимало церков, однак усі вони, навіть разом взяті, уступали за величчю й масштабом архітектурному комплексу Софійської

сторони. Для давньоруських ансамблів був характерним принцип послідовної співвідпорядкованості об'ємів при їх відносній просторовій самостійності.

Забудова Новгороду була щільною, окремі будинки на садибах групувалися компактно й часом примикали один до одного, однак у місті було багато зелені. Мальовнича багатооб'ємна забудова новгородських дворів мала своїм об'єднуючим композиційним початком архітектурну подоби й співвідпорядкованість різномасштабних, але подібних фактурою й кольором рублених клітей, що лежали в основі будь-якого спорудження: від високого боярського терема до приосадуватої хати. Вся житлова забудова була винятково дерев'яною.

Новгородськими князями ведеться престижне будівництво й за межами міста. Ще в 1103 р. князь Мстислав ставить на Городищі — важливому стратегічному пункті на шляху до оз. Ільмень — кам'яний храм Благовіщення.

Трохи нижче за течією Волхова, на протилежній Городищу стороні, князь Всеволод зводить у найдавнішому новгородському Юр'євому монастирі грандіозний Георгіївський собор (1119 р.). Ця друга кам'яна споруда дозволяла князеві контролювати підступи до Новгороду з боку Ільмень-озера. За монументальністю й величиною Георгіївський собор, що панує над величезними водними просторами, змагався із Софією.

Софія Новгородська. На місці згорілої дубової Софії (989 р.) будують у дитинці кам'яний храм (1045 р.), як князівський і одночасно загальноміський собор (рис. 57-59.). План Софії Новгородської багато в чому схожий на план Софії Київської. Це теж п'ятинефний хрестово-купольний храм з широкими хорами й галереєю, але тут схема, підкоряючись принципам ієрархії, спрощена. Собор має одну галерею й одну вежу-сходи, що веде на хори, замість п'яти апсид тут три, гілки “хреста” закінчуються двопрогінною аркадою, а не трьохпрольотною, як у Києві. Нарешті, в Софії Новгородській всього п'ять глав.

Основний об'єм Софії Новгородської сприймається як єдине ціле. Враженню єдиної маси сприяє однорідність кладки з перевагою місцевої вапнякової плити й компактне розташування глав. Великі площини стін, розчленовані надто виступаючими лопатками, що нагадують контрфорси, маленькі прорізи

без обрамлення, замкнутість галерей надають будівлі особливої монументальності, викликають відчуття незвичайної її міцності. Образ містохранительки Софії асоціювався у новгородців з самим містом: “де свята Софія, там і Новгород”, - лапідарно пише літописець.

Природа дала новгородським будівельникам зручний для обробки камінь - вапняк, що широко застосовували при кладці стін соборів. Кам'яні стіни уявляли гігантську кольорову мозаїку з фіолетово-сірих, зелених і жовтих найтонших відтінків каменю, вставлених у рожеву основу гладко заполірованого розчину, цегельних орнаментів і кольорових фарбувань, що створювали загальний життєрадісний настрій, властивий народному мистецтву.

Інтер'єр Софії Новгородської при спільності основних принципів просторової композиції з київським собором відрізняється деталями. Разом зі злистістю об'єму виявилось посилення й перевага маси над простором у інтер'єрі, де прольоти між опорами, що мають той же перетин, менше, ніж у Київській Софії, а пропорції всіх членувань більш вертикальні. Місце трьохпрольотних аркад, що розчленовує центральний простір у київському храмі, зайняли подвійні арки, середній стовп яких затверджує розмежування більш жорстко. Ціле розпадається на чіткі просторові одиниці. Перетікання простору не відбувається. Висота Софії Новгородської (30,6 м) на 2 м з невеликим перевершує Київську (28,5 м), що надає інтер'єру більш вертикальної спрямованості. Інтер'єр Софії в Новгороді позбавлений тематичних мозаїчних зображень, вони замінені фресками.

Містобудування Пскова

У VII-VIII столітті територія майбутнього Пскова була заселена слов'янськими племенами кривичів. Перша літописна згадка про Псков належить 903 року. Завдяки розташуванню на торговельних шляхах, що зв'язують Псков з Новгородом і Балтикою, місто починає швидко розвиватися, але перебуваючи на межі Руської держави, воно потерпає від постійної погрози з боку західних сусідів, особливо з XII століття, коли Прибалтику захопили німці, які створили Лівонський союз. Пскову доводилося відігравати роль оборонного форпосту,

що захищав усі руські землі від постійних набігів німецьких, шведських і датських лицарів. Сам Псков, як і псковська земля, був насичений оборонними спорудами. До 1348 року Псков входив до складу новгородських земель, а потім одержав офіційну самостійність і став вічовою республікою.

Тип планувальної структури Пскова являє собою мисове місто (рис. 60,63.). Псковський дитинець Кром займав відносно високий скелястий пагорб, що витягнувся з півночі на південь між річками Великою і Псковою (рис. 61.). В центральній частині Крома, на найбільш піднесеному місці, в першій половині XII ст. був зведений кам'яний Троїцький собор (замість дерев'яного). З південної, найбільш уразливої сторони, Кром мав так названі Персі - підвищений за допомогою валу й укріплений каменем схил кріпосного пагорба, перед яким був викопаний рів Гребля. В цій південній частині дитинця перед Троїцьким собором збиралося псковське віче.

На протилежній стороні ріки Великої на підступах до міста в XII ст. виникло два монастиря: Мирожський та Іванівський. На схід від Крома, в мальовничому, місцями заболоченому межріччі Великої і Пскові, став розростатися псковський посад з торговельною площею й церквою Власія. До Крому примикала ділянка посаду, що одержала назву за іменем прославленого псковського князя Довмонта - Довмонтове місто. Тут розташовувався князівський двір, частина міського торгу й ряд невеликих храмів. У 1309 р. частина посаду, що примикала до Довмонтового міста, була обнесена кам'яною стіною, що пройшла вздовж річки Усохи й одержала назву Старого Застіння.

Наступний етап розвитку псковського посаду завершився до 1375 р., коли вздовж річки Зрачки, перетвореної в захисний рів, була споруджена дерев'яна стіна - виникло Нове Застіння.

У другій половині XV ст. Псков побудував нову стіну, що відгородила Обхідне місто, куди в 1510 р. був переведений і псковський Торг. Одночасно був обнесений дерев'яною стіною посад за р. Псковою - Запсков'є. За річкою Великою також історично створився посад Завеличчє, однак цей район так і не ввійшов у межі міста.

На зразок Новгород, територія Пскова ділилася на окремі райони - кінці, кожний з яких мав свій храм і своє особливе віче. Головні вулиці Пскова розходилися віялом від Крома між річками Великою й Псковою і з'єднували окремі міські кінці з загальноміським центром. Крайні з цих вулиць продовжувалися у вигляді доріг на Новгород і Смоленськ.

Шість псковських соборів, яким підкорялися інші, більш дрібні церкви міста, сконцентрувалися в Довмонтовому місті, що стало в XIV ст. культовим центром Пскова й головною міською доміантою. Динамічній пластиці мису відповідає вертикалізм форм соборів і ритм кріпосних веж, що піднімаються від річки на пагорб. Пагорб і Троїцький собор домінують у навколишньому ландшафті й завершують далекі й ближні панорами, й перспективи вулиць. Просторову композицію міста формує ритм маленьких церков і зовнішніх укріплень, які при русі повз них служать об'єктами першого плану, що фланкують собор (рис. 62,64.).

Містобудування Володимира

Володимир був закладений в 1108 р. великим князем Володимиром Мономахом у якості однієї з фортець, що належала йому в Ростово-Суздальській землі. Ріка Клязьма, на якій була закладена фортеця, зв'язувала західні руські землі зі східними, а також з Волзькою Булгарією. Значення Володимира зросло під час правління Андрія Боголюбського (1157-11740), який вирішив перетворити периферійне місто в столицю Русі.

Місто займало високе нагорне плато лівого берега Клязьми, обмежене з півночі річкою Либіддю. План Володимира мав значно витягнуту з заходу на схід форму, що відповідає береговій гряді, затиснутій між Клязьмою й Либіддю. Вододілом гряди проходила головна міська вулиця, що бере початок від західних Золотих воріт і закінчується у східних Срібних воротах (рис. 65.).

Місце міста на високих пагорбах лівого берега ріки заселялося ще в XI ст. – Володимир Мономах поклав початок будівництву кріпосних споруджень, що зайняли оточене ярами високе плато. в його західній частині був поставлений князівський двір з церквою Спасу, звідки розкривалася вся забудова міста. По-

руч з ним у середині XII ст. Юрій Довгорукий поставив свій двір з храмом Георгія. Андрій Боголюбський перебудовує церкву Спаса, обносить князівську частину валами, ставлячи поруч з дворами діда й батька головні міські Золоті ворота. В центрі міста на самому краю міського плато над рікою будується великий Успенський золотоверхий собор, що стає центром міської забудови. Поряд з ним виникають пишній князівський палац з Дмитриєвським собором і собор придворного Рождественського монастиря. Кам'яний пояс дитинця з надворотним храмом Іоакима й Ганни відмежовує князівсько-єпископську ділянку середнього міста; міський торг переводиться з відкритої річкової пристані в середнє місто. На північно-західному високому куті споруджується собор Успенського Княгиніного монастиря. Протилежний кінець міста також зміцнюється валами; звідси білокам'яні Срібні ворота відкриваються на дорогу до Боголюбова й Суздаля.

Місто відкривалося розмаїтістю забудови, що змінюється не тільки зсередини. З боку Юр'євської дороги його забудову було видно у всій красі й величі. З Муромської дороги з клязьменських лісів і заплав забудова міста відкривалась у всій своїй величній довжині.

Як видно з плану, основні архітектурні доміанти Володимира розміщалися уздовж самого краю крутого берега Клязьми (виключення становили лише Княгинін монастир і церква Спорудження на Торгу, які тяжіли до берега Либіді). Цей типовий прийом для давньоруського містобудування у Володимирі виявився з особливою послідовністю, завдяки чому місто отримало головний фасад, звернений убік ріки та її мальовничої заплави, звідки з боку Муромської дороги й відкривалися чудові види на нього.

Архітектурно-художня цілісність і виразність ансамблю Володимира досягалася як його органічним зв'язком з природним ландшафтом, так і точно знайденою ієрархією культових і світських будівель.

Чернігів. Поселення, що поклато початок Чернігову, виникло приблизно в останню чверть VII ст. у південно-західній частині сучасного Валу. До кінця IX ст., майбутній Чернігів являв собою ряд городищ, розташованих на склад-

ному рельєфі біля впадання в Десну її припливу Стрижня. В цих місцях збереглися численні курганні комплекси. З X ст. Чернігів як центр Чернігово-Северської землі ввійшов до складу Київської Русі. В 907 р. Чернігів згадується в літописі як друге за значимістю після Києва місто давньоруської держави.

В основі архітектурно-просторової структури Чернігова лежало перетинання торговельних шляхів. У IX-XIII ст. головним шляхом повідомлення був водний шлях Десною (рис. 67.). Десна, як притока Дніпра, пов'язувала два головних регіональних напрямки: з півночі на південь - від Прибалтики через Київ до Середземного моря йшов меридіональний шлях, так званий «шлях з варяг у греки». Зі сходу на захід через Новгород-Сіверський і Любеч проходив широтний шлях у Західну Європу. Устя Стрижня було здавна зручним для гавані, а плато з крутим обривом з боку Десни стало місцем будівництва фортеці. Від гавані балками, що охопили плато з фортецею, можна було здійснитися на плато. Тут, у місці перетинання торговельних доріг, у посаді, утворилася головна торговельна площа міста.

Ландшафт Чернігова й структура шляхів руху відобразилися на його функціонально-просторовій структурі. На південно-західному під'їзді до міста з боку Києва, на Болдиній горі розташовувався комплекс Ільїнського (пізніше Троецько-Ільїнського) монастиря, а неподалік - на деснянському острові - укріплене поселення. Ближче до дитинця розміщувалися комплекси монастирів: Северянського (не зберігся) і Єлецького (рис. 66.). За ними йшли, розташований на верхівці плато, ремісничий район "Третяк" і Поділ, що розкинувся внизу, вздовж Стрижня. Завершував композицію чернігівський дитинець, піднятий над долиною Десни потужною кручею (рис. 68.).

Архітектурні комплекси, сформовані уздовж Десни на кромках чернігівських круч, панували над її великою заплавою й добре були видимі з далекої відстані на під'їздах. Амфітеатр чернігівських пагорбів, що охопив заплаву річки, дозволяв при русі рікою сприймати пагорби з їхніми архітектурними завершеннями, що наче впливають один через інший. Вони створювали ланцю-

жок ансамблів, що послідовно розвертається, й формує складну просторово-тимчасову композицію міста .

Домінуючими об'єктами дитинця і сьогодні є собори – Спасо-Преображенський (близько 1030 р.) і Борисоглебський (др. пол. XI або серед. XII ст.). Більш ранній Спасо-Преображенський собор, побудований на місці язичеського капища, має характерні риси візантійської хрестово-купольної базилики, тоді як Борисоглебський співвідноситься з романськими тенденціями західноєвропейської архітектури.

До середини XII ст. належить кам'яний Успенський собор Єлецького монастиря. Однокупольний кам'яний трьохнефний храм дванадцятиметрової висоти, що піднімається над деснянською заплавою, було видно з будь-якого кінця міста та з навколишніх сіл. Він зведений на місці більш раннього дерев'яного храму. Як і в Борисоглібському соборі, в його зовнішньому вигляді об'єднані візантійські та романські риси. Наприкінці XI - поч. XII ст. біля печер на Болдіних горах побудували невелику кам'яну однокупольну Ільїнську церкву.

П'ятницька церква (90-і рр. XII ст - кін. 30-х рр. XIII ст.) розташована в обхідному граді давнього Чернігова, на торговельній площі його посаду. Ця церква являє собою фінал 200-літнього розвитку давньоруської архітектури. В цей період у Європі формується нова готична архітектура. Храми спрямовуються вгору, романська масивність поступається місцем легкості й пориву.

2. 5. Архітектура Русі. Трансформація візантійських прообразів у давньоруській архітектурі

З прийняттям візантійського християнства, Русь разом з тим відкрила для себе шлях синтезу культур, з'єднуючи традиції східнослов'янських племен зі спадщиною Візантії, країн Середземномор'я. Життєлюбний погляд на Всесвіт проникав у всі сфери ранньої середньовічної руської культури. В нову систему вводилися звичні образи, перетворені, але пізнавані. Трансформувалася система хрестово-купольного храму, запозичена Руссю у Візантії. Перші кам'яні християнські храми створювали візантійські майстри. Найбільш давніми і "найбільш візантійськими" були церква Богородиці (Десятинна) в Києві (989-996),

Спасо-Преображенський собор у Чернігові (близько 1036), Софійський собор у Києві (1037), Софійський собор у Новгороді (1045-1050). Однак ці споруди були унікальними й за своїми розмірами і за верховенством у церковній та "столичній" ієрархії. Вони не могли служити еталоном для будівництва на більш низьких ієрархічних рівнях феодальної держави. Руські землі відокремлювалися, міжусобна боротьба розділяла гілки князівських пологів. У цих умовах потрібний був зразок будівлі більш компактної та простої.

Вже в XI столітті почався розвиток храму більш простого типу. Це був трьохнефний, шестистовпний, з трьома апсидами на сході, притвором і хорами над ним на заході, з однією главою й закомарами, що вінчають усі прясла стін. Найбільш шанованим зразком шестистовпного храму став Успенський собор Києво-Печерського монастиря (1073-1077).

За зразком цієї будівлі були споруджені Успенські собори в Смоленську, Рязані, Володимирі. Споконвічна Візантійська модель трансформувалася, її ідеальні риси розмивалися, підсилювалася місцева своєрідність, відтискуючи "столично-грецьке".

Особливості традиційних храмів Русі:

1. Затверджувалася перевага маси в інтер'єрах - вертикальність просвітів між стовпами не дозволяла одним поглядом охопити висоту приміщення.

2. Затвердилося завершення всіх прясел фасадів закомарами, розташованими в одному рівні (рис. 70.). Подібне рішення не використовувалося зодчими ні Візантії, ні південних слов'ян. Рівномірний ритм закомар, з усіх боків охоплюючи масу будинку, не тільки забезпечував перехід до завершальної глави, а й підкреслював скульптурну об'ємність цілого (подібно колонаді, що оббігає тіло античного храму-периптеру). Тілесність композиції, розрахованої на підпорядкування навколишнього простору, була збережена. Закріпилися лаконічність обрисів, спокійний великий ритм фасадів, їх сильна пластика. Прийом позакомарного завершення будинку не був прямим вираженням конструкції - всі кутові осередки плану перекривалися циліндричними зводами, а тому

не менше чотирьох кутових закомар були декоративними. Символічна форма зберігала відносну самостійність.

3. Закомарне завершення позбавило храми пірамідального силуету, властивого візантійським зразкам.

4. Використання кладки з перев'язкою швів зробило стіну однорідною. Щоб відшкодувати її лаконізм, почали використовувати різні прийоми групування вікон до лопаток, що розчленовують фасади, також почали додавати масивні напівколони.

5. З образного ладу храмів зникла гордовита відчужена величавість, змінюючись інтимною теплотою. Місце раціональної твердої впорядкованості зайняли принципи мальовничої організації: дисиметрія й асиметрія стали відігравати більшу роль у основних структурних закономірностях. Храм тепер належав певній групі людей і тісно пов'язувався з їхнім життям.

Чотирьохстовпна церква **Петра й Павла в Смоленську** (серед. XII ст.) є прекрасним зразком трансформованого типу (рис. 69.). Цей тип, у середині XII століття доповнений ще більш спрощеним і зменшеним одноглавим чотирьохстовпним варіантом, розійшовся всією Руссю. Його інтер'єр складався як хрестоподібний простір, обмежений гладкими поверхнями стін, стовпів і зводів. Переважного значення набула масивна стіна. Храм вже не протистояв оточенню, не придушував його, а поєднував. Ззовні він сприймався не відчуженим, а таким що запрошує. Будівля здавалася іграшково невеликою в порівнянні з просторістю ландшафту, але для того, хто увійшов у середину її, сприйманий масштаб драматично змінювався. Внутрішній простір храму вражає несподіваною значимістю, величністю. Цей ефект дуже важливий для враження переходу в інший, ідеальний світ, що символізував простір церкви. Враження підсилювали фрескові розписи, що покривали стіни й стовпи. Саме матова прозора фреска дозволяла відчути справжню масивність конструкцій, на відміну від візантійської мозаїки, своїм мерехтінням стіни, що народжувала ефект дематеріалізації.

Володимиро-суздальська архітектура була іншою гілкою розвитку Давньоруської архітектури. Вона звернулася до **романської традиції**, яку привнесли німецькі майстри, з числа будівельників. Але зодчі йшли не шляхом копіювання романських зразків, а відкрили новий шлях синтезу візантійської і романської культур.

Андрій Боголюбський в середині XII століття починає боротьбу за верховенство свого молодого столярного міста Володимира над всією Руссю. **Успенський собор Володимира** (1158-1160) князь хотів зробити не тільки головною домінантою міського ансамблю, але й загальноруським церковним центром (рис. 71.). Храм одержав висоту більшу, ніж Софійські собори Києва й Новгороду – 32 м, і повинен був вражати пишнотою вигляду. В основу покладено структуру шестистовпного собору, але аскетизму київської і новгородської традиції протипоставлено героїчний образ, що відповідав лицарським ідеалам князя-замовника.

У декорацію Успенського собору введено скульптуру з різьбленого каменю. Леви – емблема князівської влади - з'явилися в інтер'єрі. Однак найбільш розвинені скульптурні композиції постали в закомарах і були підвладні їх обрисам. Скульптурне оздоблення доповнювала поліхромія – фрескові розписи в нішах колончатого поясу, позолочена мідь, якою були покриті глава, простінки барабана, стовпчика, обрамлення порталів.

Більш струнка й витончена заміська церква, що зустрічає подорожан біля злиття Нерли з Клязьмою (1165), **Покрова Богородиці** (рис. 72.). Піднятий над низькою заплавою на облицьованому каменем штучному пагорбі, храм невеликий (висота його всередині до дзеркала купола - 20, 5 м, сторона підкупольного квадрата - 3,1 м, удвічі менша, ніж в Успенському соборі). Внутрішній простір, затіснений масивністю стін і стовпів, приводить до напруженої вертикальності інтер'єра. Та ж вертикальність характерна й для зовнішніх форм. Вікна й стовпчики аркатурного поясу мають майже ту ж величину, що й на Успенському соборі з його величезною масою. Прясла фасадів вузькі, і між лопатками з їх розвинутим профілюванням і обрамленнями вікон майже не

залишилося розриву. Зжаті й скорочені інтервали аркатурного пояса. Щоб зберегти місце для перспективних порталів, що займають усе поле стіни в середніх членуваннях, верх аркатурно – колончатого пояса піднятий до рівня вікон другого ярусу і не збігається з висотою хор.

Невеликий придворний **Дмитрієвський собор** у Володимирі повторює структуру церкви на Нерлі, але він більший і завдяки цьому в його пропорціях немає напруженого вертикалізму, вони мають спокійну врівноваженість (рис. 73.). Між лопатками фасаду збережені великі поля стін. Їх верхню частину займають рельєфи, суцільний килим яких організований "рядками", що впливають на рядом кладки. Рельєфи є елементами єдиного символічного образу "Земного неба". Цей образ пронизаний своєрідним пантеїзмом, у якому язичне переплелось з християнським. У рельєфах, під впливом дерев'яного будинкового різьблення, розвивався площинний початок, а розміщення на площині стіни було килимовим, що не претендує на зв'язок з тектонікою будинку.

На відміну від Володимирських соборів кам'яне різьблення **Георгіївського собору** - Юр'єва-Польського (1230-1234) - покривало всю поверхню фасадів; у ній розчинялися архітектурні ритми. Колончатий пояс став суто декоративним і не відповідав розчленуванню внутрішнього простору - будівля не мала хор. Зображення, виконані у відносно високому рельєфі, вписувалися в безперервну тканину тонкого килимового орнаменту.

Пірамідальність чітко організованої маси Софії Київської мала особливу знаково-символічну цінність для середньовічної Русі. В XII столітті її прагнули відтворити вже іншими засобами, перетворюючи традиційну структуру. Склалася особлива **героїчна течія** зі стрункими пропорціями, динамічною, спрямованою вгору вежеподібною композицією об'єму й інтер'єра, ярусами закомар і багатим оздобленням фасадів. Підсилилося прагнення до видимого ззовні об'єму будівлі перед його інтер'єром. Ключовим пам'ятником цієї традиції стала церква Михаїла Архангела в Свирській слободі Смоленська (1180). План її центричний, окрім примикань апсид зі східної сторони. Кутові членування храму перекриті на чверть кола. Фасади завершуються трьохлопастними кривими,

які на західному і східному фасадах додержуються обрисів зводів, а на північному і південному - декоративні. Трилопатовий малюнок завершення в меншому масштабі відтворювали декоративні псевдозакомари постаменту під барабаном. Наростання маси до кубічного головного об'єму завершувалося незвичайно високим барабаном і куполом. Динамічність цілого підкреслена безліччю вертикальних пучкових пілястр. Зі Смоленська новий тип був запозичений в Новгород, де в 1207 р. завершена церква Параскеви П'ятниці на торгу.

Вежеподібні храми представляє П'ятницка церква в Чернігові (кінець XII – початок XIII століття). За своїм планом це традиційна чотирьохстовпна будівля (16x12 м) з трьома апсидами (рис. 74.). Однак її хрестовокупольна система рішуче переосмислена - підсилюється пірамідальність єдиного об'єму. Над коробовими зводами центрального хреста підняті підпружні арки, що несуть дуже високий барабан; вони утворюють другий ярус закомар центрального прясла. Вище, в підставі барабана, піднімається третій ярус псевдозакомар. Кутові осередки перекриті напівциліндричними зводами, створюючи трилопатові завершення фасадів. Цей прийом додав будівлі особливої нероздільності, цілісності, які розвиваються до глави, що вінчає. Стрункість будівлі підкреслюють пучкові пілястри й легка стрельчатість закомар. Ідея вежеподібного об'єму, що символізує героїчний порив, здійснена в цій чернігівській церкві з найбільшою органічністю.

Руйнівна татарська навала на два століття затримала розвиток руської культури. Тільки Новгород і Псков зберегли спадкоємний зв'язок з попередньою архітектурно-будівельною культурою. Для Новгорода в цей період характерний тип невеликого одноглавого храму, побудованого на замовлення яких-небудь об'єднань жителів. Такі споруди, розкидані по всьому місту, об'єднуючи навколо себе навколишню забудову, склали структуру міста, створюючи систему орієнтирів.

Такий собор був одноглавим чотирьохстовпним. Кутові частини перекривалися напівциліндричними зводами, верх яких наче підпирали п'ять

циліндричних зводів середнього нефа й передавали їхній розпір на зовнішні стіни. В такий спосіб формувалися трилопатеві членування західного і східного фасадів, що повторювалися й на двох інших за допомогою декоративних напівзакомар, забезпечуючи цілісність об'єму з восьмикутною криволінійною покрівлею. Простоту цієї доцільної системи доповнювало спрощення вівтарної частини, що мала тільки одну низьку апсиду. Ранній зразок такого типу церква в Перинському скиту, церква Миколи на Липні (1292), церква Федора Стратилата на Струмку (1360-1361) (рис. 75.) і Спасу Перетворення на Ільїні вулиці (1374) в Новгороді. Їх декоративне оздоблення стало мальовничим і святковим. У мальовничій дисиметрії цілого, неточності обрисів викликані характером грубо отесаного каменю, затертого вапном, - сприймаються як художній прийом, що виражає рукотворність форми.

Псковське зодчество виділилося з новгородської школи як самостійне явище лише в XIV столітті, після визнання Новгородом самостійності псковської держави (1348). Самоствердження псковської архітектури пов'язане з невеликими храмами на замовлення городян. Вихідною моделлю став новгородський чотирьохстовпний храм з хрестоподібним верхом. Храми були відносно невисокі, майже приосадкуваті. Вони не протистояли оточенню, а зросталися з ним - широко розкинуті галереї, низькі, як житлові приміщення, розпластуючись по землі, з усіх боків оточували основний об'єм, створюючи враження плавного наростання мас (рис. 76,77.). Симетрію центрального ядра храму сміливо поєднували з урівноваженою асиметрією прибудов, підсилюючи мальовничість цілого. При будівництві використали місцевий камінь-плитняк, що легко добувався й оброблювався. Він визначив м'яку "рукотворність" обрисів храмів. Ззовні будівлі здавалися монолітами.

Характерним мотивом псковської архітектури стала дзвіниця у вигляді високої потужної стіни з прорізами для дзвонів. Поширення таких дзвіниць було пов'язано зі способом дзенькоту - розгойдуванням дзвона, а не його язика. Арка кожного прорізу вінчалася своїм фронтоном, величина прорізів змен-

шувалася при віддаленні від осі композиції. Дзвіниці іноді ставили окремо, але частіше вони примикали до західної галереї, піднімалися над входом або над одним зі щипців головного об'єму.

Арки, що несуть барабан купола, в псковських церквах підняті вище, ніж зводи, що примикали до них, тим самим барабан краще висвітлював бічні частини відносно невисокого простору. На відміну від новгородських псковські храми не розписували фресками, а білили вапном. Серед загальної білизни виділялися барвисті ікони. Псковські інтер'єри привітні й масштабні до людині. Псковське зодчество, як ніяка інша школа середньовічної архітектури, сягає коріннями в народне мистецтво, далеке від догм і канонів.

Контрольні питання

1. Поясніть, як зовнішні зв'язки, ландшафт і шляхи руху сформували просторову структуру Києва?
2. Поясніть просторову структуру Софії Київської.
3. Яким чином система художніх розписів собору узгоджується з догматами християнства й конструктивною системою Софії?
4. У чому відмінність «двочастного» типу планувальної структури міст Русі від «двочастності» міст західної Європи?
5. Поясніть, які особливості постановки у просторі домінуючих споруджень давньоруських міст?
6. Проаналізуйте просторово-композиційну структуру Новгород.
7. Поясніть, особливості просторової структури Софії Новгородської?
8. Поясніть, який тип планувальної структури характерний для Пскова?
9. Поясніть, які особливості просторової структури Володимира?
10. Які особливості просторової композиції чотирьохстовпних храмів?
11. Які особливості псковської архітектури?

Розділ 3. МИСТЕЦТВО ДАВНЬОЇ РУСИ

3.1. Візантійська художня система й Київська Русь

Давня Русь, як молода, міцніюча держава, що вистраждала нову релігію і прагне до єднання, переймає Візантійську художню систему, яка викликає заздрість феодальної Європи. Ця художня система краще будь-якої іншої прославляла й затверджувала непорушність світської і церковної ієрархії, а також у досконалості й у всій повноті виражала й прославляла ідеї християнства.

Основні релігійні ідеї християнства:

- а) беззаперечно проголошувалося верховенство духу над плоттю, світу ідей над світом матерії, духовної краси над фізичною;
- б) абсолютна істина відкрита духовному погляду;
- в) головні поняття християнства невимовні й незбагненні;
- г) свідомість концентрується на духовному житті, на внутрішній людині;
- д) пізнання Бога можливе лише через молитву й благодать;
- е) очищення від гріха відбувається через просвітління духом святим, уся людська природа - душа й тіло - беруть участь у богоспількуванні;
- ж) порятунок людського роду через особистість Христа;
- з) аскетичне життя - подвиг у ім'я Бога й порятунку.

Але Візантійська художня система лягла на глибоко своєрідні народні коріння, природні умови, світовідчужання давніх слов'ян і трансформувалася в глибоко національне, самобутнє явище світової культури. В формі, кольорах, лініях, композиції ікон і розписів русичам удалося з гранично можливою для мистецтва повнотою втілити невимовні словами таємниці свого світобачення й світовідчужання.

Очевидно, що духовну реальність неможливо передати ніякими людськими засобами, як, наприклад, стан божественної благодаті, святості, божественного світла та ін. У іконі можна лише вказати на цю реальність символічно, за допомогою відповідних образів, форм, фарб і ліній.

Художні засоби передачі духовної реальності

Світло. Особливої уваги давньоруська естетика приділяє світлу. Давньоруський живопис весь пронизаний світлом, сяє й блистить, вражаючи своєю світлоносністю. Божественне світло на іконах передається за допомогою асиста. Асист ніколи не має вигляду масивного золота; це - наче ефірна, повітряна павутинка тонких золотих променів, що виходить з Божества й блиском своїм осяює все навколишнє. Асистом іскряться ризи Христа, ангельські крила, верхівки райських дерев, глави церков. Завдяки ефірній легкості цих променів, вони мають вигляд живого, палаючого світла, що начебто рухається. Саме цим "блискотінням і горінням" потойбічний світ відокремлюється від світу земного.

Будь-яке джерело світла відсутнє, але існує кілька систем носіїв світла:

а) система золотих фонів, німбів і асиста (рис. 78.). Золоте сяйво, огортаючи зображувану подію хмарою ірреального світла, віддаляло його від глядача, піднімало над імперією суєтного життя;

б) особливі прийоми висвітлення ликів і накладання пробілів. Движки світел розташовуються на лицьовому рельєфі так, що створюють ілюзію випромінювання світла самим ликом;

в) світлоносіть фарб. Яскраві локальні кольори, включаючись у складні взаємозв'язки, створюють багату світло-кольорову симфонію. Колір був важливим виразником духовних сутностей, маючи глибоку художньо-релігійну символіку.

Пози й рух, ієратизм ікони. Внутрішній лад людини, зображеної на іконі, відображається і в її русі: святі не жестикулюють - вони предстоять Богові, священнодіють, і кожен їхній рух і саме положення тіла носить характер сакраментальний (священний), ієратичний (величний, застиглий). Зміст ікони в спілкуванні з тим, хто молиться, звідси її персонажі майже завжди повернені до глядача прямо або на три чверті. Ця особливість характерна для християнського мистецтва з самого його зародження. Святий є присутнім не десь у просторі, а тут, перед нами, зустрічається з нами віч-на-віч (рис. 80.). Дуже рідко святих зображують у профіль, тільки в складних композиціях, де вони звернені до змі-

стового й композиційного центра. Профіль перериває безпосереднє спілкування, він вже початок відсутності.

Багато давньоруських ікон вирізняються урочистістю, застиглістю й абстрагованістю зображень. Але саме ця фізична нерухомість і передає надзвичайну напругу й міць духовного підйому, що неухильно відбувається: чим більш нерухоме тіло, тим сильніше і ясніше сприймається рух духу, а тілесний світ стає його прозорою оболонкою. Це напружене духовне життя передається одними очами зовсім нерухомого погляду, символічно виражаючи надзвичайну владу духу над тілом, надлюдський стан внутрішнього обоження. Людина ж у безблагодатному стані - не "заспокоївшася" в Бозі або, яке не досягла мети свого життєвого шляху, зображується на іконах надзвичайно динамічно (рис. 81.).

Одяг у іконі логічно підкреслює форми людського тіла; однак він зображується так, що виявляє прояснений стан святого, його перебування в постійному богоспілкуванні, висоту аскетичного подвигу щодо стяжіння Божої благодаті. Цей аскетичний досвід знаходить своє зовнішнє вираження в чіткості, часто навіть геометричних форм, світла й ліній складок. Вони перестають бути випадковими й безладними, змінюють свій характер, стають строго ритмічними, підкоряючись загальній гармонії образу (рис. 82,83, 84.).

Архітектура й пейзаж. Важливу роль у організації простору грали елементи архітектури й пейзажу. Улюбленими елементами пейзажу на іконах були зображення гірок, що утворюють певну увігнуту поверхню, як вертикальну стіну. Вона замикає в собі й висуває на передній план явище відособлене й виділене з навколишнього світу, дія ніколи не зображується в інтер'єрі, є лише натяк на приміщення (рис. 79.). Будь-яка навіть миттєва подія під кистю сповільнює свій темп, а то й зовсім зупиняється, перетворюючись із зображення дії в його знак.

При передачі людської фігури й будівлі в іконі спостерігається велика різниця. Людська фігура, навіть, незважаючи на систему деформацій, все-таки побудована правильно, в ній все розміщене на своїх місцях. Архітектура ж, як

за своїми формами, так і за їх розподілом, часто йде в розріз із людською логікою, а в окремих випадках підкреслено алогічна: пропорції зовсім не дотримуються, двері й вікна пробиті не на своїх місцях і зовсім не співвідносяться зі своїми розмірами та ін. Таке ставлення до архітектури підкреслює, що зображене на іконі виходить за межі розумових категорій, за межі законів земного буття. Ця архітектурна фантастика постійно бентежить розум, ставить його на місце й підкреслює надлогічність віри (рис. 79.). Чудність і незвичайність ікони співвідноситься із чудністю й незвичайністю Євангелія, що кидає виклик у всій мирській мудрості. Тому вона й прибігає до форм ненормальних, іноді шокуючих, так само як і святість приймає іноді граничні форми божевілля з погляду раціонального розуму - форми юродства. Розвиваючи далі ідею ірраціональності світу, давньоруська ікона звертається до перспективи зворотної.

Зворотна перспектива. Вся увага в давньоруському живописі приділяється явищу, а простір по-друге. Кожен предмет важливий і зображується з максимальною повнотою з різних сторін. Таке прагнення до завершеності зображення об'єкта породжує явище зворотної перспективи. Зображення створюється наче в процесі руху навколо предмета в часі й здобуває завершеність, стійкість, виглядає вічним, абсолютним (рис. 82, 85.).

Розгорнута форма зображень рівносильна її проекції на сферичну поверхню. Простір ікони стає ввігнутим і розрахований на цілеспрямований вплив на глядача. Це не прорив, не вікно в інший світ, як у прямій ренесансній перспективі, а викид у бік глядача якогось силового поля, прорив потойбічного світу у бік того, хто молиться. Всім своїм єством ікона прагне встановити духовний зв'язок з людиною. В цьому укладена подвійність середньовічного мистецтва. Людина вважається обраною істотою, на неї вилита божа благодать, усе в храмі звернене до неї, і одночасно вона являє собою піщину в надприродному все-світньому механізмі. Вона може лише благоговійно сприймати предмети й фігури, що являються їй під час одкровення. Своім єством, своєю сутністю вони йдуть далеко в незбагненні сфери, що оточують жалюгідного раба.

Роль канону. Канон давньоруського живопису виникає в процесі формування середньовічної естетичної свідомості й художньої практики. В ньому знаходили висвітлення й втілення естетичні ідеали своєї епохи й закріплювалися відповідна для даного ідеалу система образотворчих прийомів. Канон - це певний набір структур художніх образів, їх схем і моделей, що ємко виражали суть духовного змісту культури.

У давньоруському мистецтві канон став носієм традицій. Як писав Сергій Булгаков, це була "скарбниця живої пам'яті Церкви, ... соборне її натхнення". Завдання канону вираження практично невимовних істин про вічне буття, створення й закріплення цілісної системи символів, що допомагають розкрити ці істини в творах релігійного мистецтва. За висловом В. Бичкова це "чіткий конспект усієї давньоруської філософії в фарбах, видрукуваний в естетичній свідомості давньоруських майстрів". Людство протягом своєї історії по крихтам збирало істину й досвід колективного пізнання або "згущений розум людства" й закріпило його в художніх канонах.

3.2. Новгородська школа

Творчість Феофана Грека, Андрія Рубльова, Діонісія

Ранні **Новгородські ікони** - шедеври світового значення: "Ангел златі Власи" - XII ст., "Устюзьке Благовіщення" - XII ст., "Спас нерукотворний" - XII ст. (рис. 86,87,90.) У них відчутні візантійські традиції, відгомони візантійських мозаїк: композиції статичні, для ликів характерна м'яка світлотіньова проробка, фігури Христа, Марії й ангелів розміщуються на золотому тлі. Пізніше Новгородський живопис дається ряду нововведень. У XII-XIII ст. складається своєрідна Новгородська школа. Зникають висхідні до візантійсько-київської традиції м'які світло-тіньові переходи, що надавали деякої об'ємності. Їх змінюють різкі відблиски, видозмінюється образ святого. З аскета Миколи-чудотворця, непохитного ревнителя віри, усунутого від мирської суєти, суворого догматика й фанатика, він перетворюється в улюбленого народом заступника знедолених, милостивого, поблажливого, доброзичливого.

XV ст. – золота сторінка новгородського живопису, що розвивався без участі іноземних майстрів, відзначена дуже яскравою, суто новгородською самобутністю (рис. 93.):

а) - колорит ікон насичується яскравими, контрастними кольорами, здобуває сяючої святковості;

б) - рухи фігур повні динамізму, а передача образів відрізняється глибокою емоційністю (рис. 88.);

в) - християнські образи здобувають казковості, сходячи до своїх язичеських джерел, оспівують єдність людини й світу (рис. 89.);

г) - в іконографії знаходять висвітлення реальні історичні події (рис. 92.);

Творчість Феофана Грека. До середини XIV ст. новгородський живопис очікував на серйозний, але благодатний струс - з'являється виходець із Константинополя Феофан Грек.

У Візантійському мистецтві, де головував принцип безособової творчості, Феофан, був імовірно першим і останнім майстром з яскраво вираженою індивідуальністю. Візантійська культура, покинута майстром, хилилася до занепаду. Перехід майстра на Русь мав глибоке символічне значення. В цій естафеті Київська Русь прийняла від Візантії й понесла далі православну християнську віру й систему православної естетики.

Розпис церкви Спасу Преображення – єдине, що дійшло і є достовірною спадщиною Феофана Грека, його новгородського періоду.

В його творах сильний вплив "ісіхазма" - навчання про моральне очищення духу людини від скверни, від земних помислів, від страстей, що терзають душу. Звідси в творчості Феофана граничний трагізм образів, їх нестримне прагнення до вдосконалення, боротьба з пристрастями.

Для художнього мислення Феофана характерна глибока філософічність, піднесеність і яскраво виражений драматизм. Суть філософської концепції Феофана становить ідея глобальної гріховності людини перед Богом, у результаті якої вона виявилася майже безнадійно відлученою від нього і може тільки зі страхом і жахом очікувати приходу свого безкомпромісного й безжалісного су-

дді. Його образ із крайньою суворістю дивиться на грішне людство з під куполу новгородського храму. В лику Пантократора немає мабуть нічого людського. Це кінцеве втілення в живописі образу вищої караючої сили, єдиний за експресією й лаконізмом у всьому східнохристиянському мистецтві узагальнений художній символ осудливих людину сил, зведених у абсолют і представлених у образі Вседержителя (рис. 96.).

Між цим грізним Суддею і грішним людством виступають праведники, як посередники, заступники й ідеальні образи для наслідування. Всі вони в зображенні Феофана суворі аскети, подвижники духу, мислителі, які побачили велич і страхаючу глибину духовного світу, в якому тільки й можливе спасіння людини (рис. 97,98.). В образах Феофана відчувається, яку непосильну боротьбу людина повинна вести сама з собою, реальна земна людина зі своїм природним початком, щоб хоча б наблизитися до найвищих духовних ідеалів. Драма, що відбувається в людині в результаті такої виснажливої боротьби духу з плоттю, з приголомшливою глибиною виражена в образах феофанівських стовпників. Дослідники творчості Феофана підкреслюють особливий динамізм його образів, їх екстатичність, підвищений психологізм, духовно-титанічну боротьбу, тому вони здаються персонажами світової трагедії.

Особливості мальовничої мови Феофана:

а) - енергійний і надзвичайно виразний мазок. Система таких мазків складається в яскраву експресивну картину. Білильні движки й відблиски підсилюють внутрішню напруженість образів, розташовуючись, як правило по діагоналі й асиметрично (рис. 95.);

б) - особлива феофанівська лінія, рухлива й рвучка. Складки одягу утворюють ламкий, напружений візерунок, що складається з гострих кутів, розщеплень, експресивних зигзагів, ліній;

в) - посиленню драматизму сприяє суворий колорит фарб, що заснований на коричневих, гарячих і наче тліючих фарбах, темних жовтих і синіх, майже чорних тонах, на тлі яких різко виділяються білі сполохи.

Незважаючи на тривалу творчість Феофана на Руській землі, його дух і філософія в цілому були далекі для руської естетичної свідомості, життєрадісного й оптимістичного, умиротвореного. Але його роботи серйозно вплинули на творчість Андрія Рубльова й Данила Чорного.

У XIV-XVст. сформувалася **московська школа** живопису, що мала ряд особливостей, які відрізняють її від новгородської: колірне рішення будується на гармонії, а не на контрастах, композиції властивий лінійний ритм, без ефектів вертикалі й горизонталі (рис. 94.).

Андрій Рубльов. Найбільш яскравим представником московської школи був Андрій Рубльов. 1360 рік - умовна дата його народження.

Його мистецтву властива спокійна врівноваженість і споглядальне умиротворення. Як православний майстер Андрій Рубльов формується в Троїцько-Сергієвському монастирі, будучи учнем і послідовником Сергія Радонежського. Саме тут він одержав ту ісіхастську спрямованість, те проникнення в суть явищ, які так яскраво характеризують його життєвий шлях і творчість. Художній світ Рубльова не менш глибокий і філософічний, ніж світ Феофана, але позбавлений його похмурої безвихідності й трагізму. Це філософія гуманності, добра й краси, філософія всепроникаючої гармонії духовного й матеріального початків, світу проясненого й перетвореного.

Дотепер збереглися ікони іконостаса. Це великі деісусні ікони висотою 3,14 м. Ідейний задум деісуса пов'язаний з темою страшного суду й відбиває думку про заступництво й моління святих за рід людський. Центральна ікона деісуса „Спас у Силах" зображує Христа з євангелієм на престолі. В образі Богоматері звучить всевітнє благання про прощення. Кисті Рубльова належать також фрески "Страшного суду" Успенського собору у Володимирі.

Ікона "Трійця" - найбільш прославлений твір Андрія Рубльова, написаний на згадку Сергія Радонежського. Засновник московського Троїцького монастиря Сергій Радонежський твердо вірив, що ідея триєдиного божества, почуття любові, що зв'язує всі три іпостасі (Отця, Сина й Святого духу), лежить у основі буття світу й допоможе перебороти ненависну ворожнечу, міжусобиці й при-

йти до миру, згоди і взаємної любові, готовності принести себе в жертву заради спільної справи (рис. 99.). "Трійця" увійшла до складу іконостаса в його нижній місцевий ряд. Це розповідь про явище триєдиного божества у вигляді трьох ангелів праведникові Аврааму. Суть зображення - любовне єднання трьох божественних іпостасей - Отця, Сина й Святого Духа - та їхня співбесіда про приношення жертви. Композиція будується на основі кола - символі космічного порядку, що поєднує множинне в цілісність. Від головного кола, утвореного силуетами крайніх ангелів, у центрі якого поміщена євхаристична чаша, ритмічні кругові рухи розходяться всією іконою, створюючи міцну єдність усіх елементів композиції. Нариси голів, німбів, волосся, підборідь, брів, крил виконані округлими лініями. Наспівності закруглених ліній в "Трійці" протистоїть ритмічна система прямих, зламаних під гострими кутами ліній складок одягів, архітектурної куліси, що в цілому утворюють насичену ритмо-мелодичну лінійну систему ікони, свого роду графічну поліфонію.

"Звенигородський чин" - деїсус монастиря в Звенигороді. Збереглися три ікони: "Спас", "Архангел Михаїл" і "Апостол Павло" (рис. 100,101.). В лику Христа передається національний руський ідеал, у його образі втілилися народні мрії про заступництво й справедливість.

Третьою найбільшою фігурою в давньоруському мистецтві була фігура **Діонісія**. Діонісій не був ченцем, тому в його живописі немає аскетичного початку, а яскраво виражена воля творчості. Для даного історичного періоду характерне об'єднання Русі навколо Москви й торжество її над татаро-монголами. Мистецтво було покликане виражати велич і славу Московської держави, потрібна була царська величавість, найсуворіше дотримання канонів. Фрески Ферапонтова монастиря найбільш значиме досягнення в творчості Діонісія. Це світ світлий, святковий, фігури легкі, повітряні, витягнуті, а їх рухи вишукані.

Пензлю Діонісія належать деїсус Ферапонтова монастиря, ікони "Григорій богослов", "Архангел Гавриїл", "Богоматір Одигитрія" (рис. 106.) - одна з надзвичайніших, Богоматір благословляюча.

Композиції Діонісія відрізняються світлою урочистістю, високою декоративністю, фігури - вишуканою грацією, жіночністю в їх ритмі й розміреній повільності (рис. 102.). Рух часто завмирає в натяку на жест. Рубльовська глибина й осяяння втрачені, а фігури позбавлені тієї виразності, що виступала так яскраво в новгородському живописі. Але нас захоплює загальна висока поетичність. Це якийсь чарівний світ, де все легке й повітряне. Позбавлені об'єму, добірно подовжені людські фігури парять у просторі, де панують грація й мир, і все дихає згодою й шляхетністю, немає хвилювань і боротьби, тільки одна гармонія (рис. 103, 104, 105, 107.).

3.3. Мистецтво перехідного періоду

Руське мистецтво XVII ст. було відзначене протилежними устремліннями, як і все життя країни в період її перетворення з давньої Русі в Росію. Новий час - час відкритого зіткнення православ'я з іншими релігійними поглядами Заходу й православним світоглядом зі світоглядом раціоналістичним, носієм якого була західна культура. Хід розвитку російської державності привів до включення Росії в орбіту західної культури. Через брак власної освіти, впроваджується освіта західного типу. Цієї латинізації піддається й богослов'я, і світогляд, і сама релігійна психологія.

На Русь широкою хвилею ідуть досягнення західного релігійного мистецтва, а також копії, прориси, гравюри з західних оригіналів. Руські майстри широко використовують цей матеріал при розписі храмів, запозичуючи цілі композиції. Особливим успіхом користується видана в Амстердамі в 1650 р. біблія "Пискатора". При використанні цих матеріалів руські художники ще переплавляють його в органічну художню мову православного мистецтва, і їх розписи храмів далеко залишають за собою оригінали. Але це вже мистецтво, що лише осяяне завмираючим відблиском великих попередників.

Найбільшим руським художником XVII ст. був Симон Ушаков (1626-1686) (рис. 108.). Понад тридцять років він очолював усю художню творчість російської держави, першим свідомо й обґрунтовано жадав від живопису реалістичного зображення - "як у житті буває", співчутливо ставився до реалістично-

го мистецтва Заходу, готував докладний анатомічний атлас. У світлі нового розуміння живопису Симон Ушаков вносить у іконографію нові впливи. Про його "Спаса" тонко писав І.Е.Грабар: "Дивлячись на цю сумлінно оброблену, ретельно розпушену голову, зі здивуванням згадуєш про ті безмірні захвати, які в свій час викликала знаменита ікона. Насправді ж тут безповоротно загублена строга монументальна краса "Спасу" давнього, краса стилю, і зовсім не знайдена ні мальовнича краса, ні краса життя. Автор не мав крил, щоб підніматися вгору, але йому не вистачало мужності спуститися на землю до кінця, і він завис посередині. Все мистецтво Ушакова було мистецтвом компромісу і, як таке, не було, і не могло бути значним".

Для Ушакова образ повинен передавати життя, як відбиття в дзеркалі людей і предметів у їх повсякденному, звичайному стані, бути відображенням того, що доступне людському зору, почуттю й розуму. Ці подання відповідали західному світогляду. Вони вже не розуміють красу святості в традиційно православної суті, тобто як богоподобіє, вона для них ототожнюється з красою фізичною (рис. 109.) , а божественне світло зі світлом природнім.

Контрольні питання

1. Яка символіка світла в давньоруському живописі?
2. Яким чином у давньоруській іконі передається напружене духовне життя персонажа?
3. Яким чином архітектурні деформації в іконі передають подання про світ православних богословів?
4. Яке образне й символічне значення зворотної перспективи?
5. Яка роль канону в давньоруському живописі?
6. Які особливості новгородської школи живопису?
7. У чому відмінність філософії Андрія Рубльова від філософії Феофана Грека?
8. У чому полягав відхід принципів іконопису 17 ст. від традиційних подань православної художньої естетики?

ЧАСТИНА 3. АРАБСЬКИЙ СХІД

Розділ 1. СЕРЕДНЬОВІЧНА АРХІТЕКТУРА Й МИСТЕЦТВО КРАЇН АРАБСЬКО-МУСУЛЬМАНСЬКОГО СВІТУ

1.1. Становлення арабсько-мусульманської культури

Політичне й військове суперництво Візантії і Сасанидського Ірану за контроль над Близьким Сходом привело до ліквідації ряду торговельних шляхів між Китаєм, Індією і Візантією. В IV-VI ст. продовжував діяти лише один вільний від їх контролю торговельний шлях через південну частину Аравійського півострова. Родючі долини Червоного моря з їх землеробським населенням і торговельні шляхи, що пролягали через Аравійську пустелю, стали основою для розвитку в південній Аравії торговельних протодержав (Ємен, Мекка, Ятриб та ін.), які жили за рахунок транзитної торгівлі й ремесла. Караванна торгівля була головним джерелом доходів, як для жителів арабських міст, так і для кочових племен, шейхи яких здійснювали контроль над проведенням караванів через аравійську пустелю.

Наприкінці VI ст. Ємен було захоплено Іраном, що направив торгівлю вигідними для себе північними шляхами. Південноаравійські торговельні міста й кочові племена опинилися в стані кризи. Південноаравійські араби, які втратили звичні джерела доходів, гостро відчували свою слабкість, роз'єднаність, нездатність поодиноці протистояти нещастям. Знадобився потужний об'єднуючий початок. Об'єднуючим арабів ідеологічним джерелом стала нова релігія, за якої численні племінні божества й духи було замінено поданням про єдине верховне божество.

Такі монотейстичні подання багато в чому були почерпнуті з **іудаїзму й християнства** – релігій, поширених у містах Аравії протягом ряду століть. Крім них у Аравії був відчутний вплив іранського пізнього **зороастризму** з сильними монотейстичними тенденціями. Подібне монотейстичне подання в арабів уже було підготовлено в язичестві: як вищий божественний символ - шанувався чорний камінь у **святилищі Кааба в Мецці**.

Все це створило благодатний ґрунт для поширення **ісламу** й швидкої консолідації арабських племен навколо імені пророка Мухамеда. З **630 р.** Мухамед був визнаний намісником бога на землі. Іслам на початку VII ст. став ідейною основою об'єднання арабських племен у єдину державу – **арабський халіфат**. Політичним центром Аравії стало місто Ятриб, перейменоване в Медину (по-арабськи - місто). З цього часу стала складатися єдина арабська мова.

З VII по VIII ст. араби вели безперервні війни. Вони завоювали Сирію, Палестину, Ірак, Єгипет і ослаблений війнами Іран. У результаті арабський халіфат перетворився в державу, що перевершувала Римську імперію епохи її розквіту. Вона включала території від Атлантичного океану до Індії: Північну Африку, Середню Азію, Піренейський півострів, острови Середземного моря (рис. 110.).

З IX- першої половини X ст. незліченні війни, слабкі етнічні й економічні зв'язки між регіонами привели до ослаблення арабської держави. На її місці утворювалися самостійні мусульманські держави - емірати в Ірані, Північній Африці, Єгипті, Середній Азії. З XII ст. центр філософської думки мусульман перемістився на Піренейський півострів у **Кордовський емірат**, із центрами в Кордові, Севільї, Гранаді, Малазі. Крах арабського халіфату довершили монгольська навала в XIII ст. і виникнення турецької Османської держави в XIV ст. Османською столицею з 1453 р. став скорений ними Константинополь, що одержав назву Істанбул.

Культура країн Близького Сходу, що ввійшли до складу Арабського халіфату, розвивалася, з одного боку, під дією античної, греко-римської культури, а з іншого боку - випробовувала вплив таких культур, як іранська й індійська. В арабській культурі велике значення мали ідеї неоплатонізму. Араби досягли видатних успіхів у художній літературі, філології, історії, географії, математиці, астрономії, медицині, філософії, живописі й скульптурі. Найбільший розквіт арабської культури припадає на VIII-IX ст.

Розвиток арабско-мусульманської культури був обумовлений тим, що араби завоювали високорозвинені країни Близького Сходу з тисячолітньою ку-

льтурою. Більша частина їх територій входила до складу **Візантійської імперії і Перської монархії (Іран)**, що знайшла нову силу в правлінні династії Сасанідів (III—VII ст.). Завойовники-кочівники зуміли асимілювати їх культуру й продовжити її розвиток у нових умовах жорстко централізованого багатонаціонального Арабського халіфату.

Дуже важливим фактором культури в країнах Близького Сходу, Північної Африки й Іспанії стала арабська мова. Мова Корана (по-арабськи - читання) стала в цих країнах міжнародною мовою, її роль була аналогічною до ролі латинської мови в країнах католицької Європи.

Важливою умовою інтенсивного розвитку був фактор об'єднання різнорідних країн у цілу державу з централізованим керуванням. Це сприяло зручному обміну товарами й знаннями в межах великого економічного й культурного простору, об'єданого мовою й ідеологією.

1.2. Архітектура країн Близького Сходу

Колишні кочівники – араби - не мали досвіду будівельної діяльності й тому спочатку переймали досвід скорених народів. Для будівництва вони залучали місцевих зодчих - коптів, греків, сирійців, іранців, а для обробки запрошували візантійських художників і мозаїчистів. Запозиченню підлягали й готові частини, наприклад, колони римських або візантійських будівель. У результаті склалися локальні школи із власними специфічними рисами.

Перші міста арабського світу, що консолідувався, виникали як військові табори. Часто вони формувалися навколо рабатів - прикордонних зміцнень і форпостів «Священної війни». Згодом військовий табір перетворювався в резиденцію правителя (Багдад, Каїр, Фес, Басра та ін.). У римлян араби перейняли прямокутну форму міста з хрестоподібно пересіченими головними вулицями (Сфакс у Тунісі); в Двуріччі затвердилося кругле місто (ранній Багдад). Місто будувалося на зручному для оборони рельєфі - мисі, схилі гори, скелястому плато й складалося з двох частин: міста - медини й цитаделі, що піднімалася над ним. У стінах міста робили ворота в напрямку головних доріг (доісламські міста фортифікаційних стін не мали). Прохід через ворота був або

прямим, за римським зразком, або зламаним, за принципом іранських і сирійських воріт. Нерідко міста мали мережі критих каналізаційних колекторів. Джерело води (ріка або колодязь) ставали ядрами зростаючої міської структури. В центрі міста розміщалися мечеть і торговельні квартали з розподілом вулиць за ремісничою ознакою.

Житло арабів уявляло два основних типа – двірський і баштовий. Двірський тип відповідав умовам жаркого клімату пустелі, баштовий, розповсюджений в Аравії і горному Марокко, склався в результаті племінної ворожнечі. Обидва типа житла здавна ділилися на чоловічу й жіночу половини, що було канонізовано ісламом (рис. 111.).

Тип навчального закладу являє собою **медресе**. Він вперше оформився в Бухарі (Середня Азія) та в Хорасані (Іран) X-XI ст., звідки проник у Дамаск, а пізніше – в Єгипет. Медресе являє собою двір з мечеттю й аудиторією, оточений периметром **худжрамі** - келіями студентів. Зараз в медресе перебуває гробниця його засновника. Медресе - це тип установи, що має релігійний і світський характер.

Повністю світськими були спорудження, пов'язані з торгівлею. Це, насамперед, **караван-сараї**, що будувалися в містах і на караванних шляхах (рис. 113.). **Сук** – середньовічні ринки, являли собою систему критих вулиць з майстернями й крамницями. Особливого значення в житті міста, крім основного призначення, одержали **хамам** – лазні – місця ділових зустрічей і дружніх бесід. З VIII ст. у містах Єгипту й Сирії виникають лікарні - **марістани**, ще довго не відомі в Європі. Вони являли собою великі комплекси з різними приміщеннями для хворих, кухнею, лазнею та ін.

Мечеті

Перші культові будівлі арабів – **мечеті**. Вони являли собою обгороджений двір з навісом для молитви, що опирається на стовпи - арабський тип двірської мечеті.

Особливий тип мечеті без молитовного залу являв собою двір, обнесений огорожею. Така мечеть називалася **мусалла**. Ця заміська, відкрита небу й світлу

мечеть, будувалася поблизу великих міст для молінь під час особливих, річних свят при великому скупченні народу.

Незалежно від архітектурних особливостей, підпорядкованих чіткій, точно розробленій системі, мечеть створює особливий простір спілкування з Богом, що настроює на споглядання, тишу й самотність. Невипадково спочатку мечеті називалися "бейт Аллах" - "будинок Аллаха".

Внутрішній простір мечеті має свою чітку логіку. В кожній мечеті є міхраб - ніша, завжди орієнтована на Мекку. Вона вказує віруючому сторону, до якої треба звертатися обличчям під час молитви. У великих мечетях таких ніш декілька. Перед міхрабом ставили світильники, пізніше свічі й лампади із зеленуватого або кольорового скла, розписаного синьою й червоною емаллю з позолотою. Праворуч від міхраба обов'язково розташовується підвищення з драбинкою - мінбар, звідки читалася п'ятнична проповідь.

Під час молитви араби ставали рядами, як у строю, тому простір молитовних залів мечетей розпросторювався в ширину, а не в глибину. Плоскі покриття, що лягали на стовпи або колони ранніх мечетей, утворювали поперечні нефі, що йдуть паралельно стіні з міхрабом. Зал конструктивно можна було збільшувати в будь-якому напрямку. Такий тип мечеті називають *мекканським*.

Кольори мечетей не були жорстко регламентовані, хоча яскравості унікали. Головний купол і мінарети могли бути зелених, блакитних, синіх кольорів. У культурах багатьох народів світу ці кольори найбільш часто розглядаються як символ усього духовного. Яскраві кольори (білий, жовтий) співвідносяться із кольорами дорогоцінних каменів і металів - алмазу, перлин, золота, янтарю.

За допомогою мінаретів (від араб. "світитися") мечеть символічно поєднується з навколишнім світом, з простором неба, з міським пейзажем. З мінарету віруючі п'ять разів на день запрошуються на молитву з допомогою особливо вимовного заклик – азана. Походження мінарету, очевидно, пов'язане зі сто-

рожевими або сигнальними вежами, маяками. Вперше мінарети на мечетях з'являються в Сирії при династії Омейядів.

Соціальні функції мечеті як головного суспільного центра широкі: тут вершилося правосуддя, зберігалася, як, наприклад, у Єгипті й Сирії, державна скарбниця й перерозподілялися на користь незаможних зібрані податки. В періоди воєн і ворожих набігів двері мечетей розкривалися, рятуючи жінок, старих і дітей. Перші наукові філософські дискусії виникли також у стінах мечетей, що стали в епоху середньовіччя найбільшими університетами, де викладали не тільки богослов'я, а й медицину, математику, астрономію, філософію, географію, логіку, риторіку. Як і християнські європейські собори, вони залучали кращих учених, заохочуючи освіченість, науку.

Вплив античних і візантійських традицій позначився в застосуванні базилікальної композиції мечеті з поздовжніми нефами. Від базиліки пішло й виділення головного нефа, що веде до міхрабу. Він робився більш високим і широким, підкреслюючи домінуючу просторову вісь композиції, пов'язану з канонічною мусульманською кіблою. Важливою ланкою композиції мечеті був двір, обумовлений кліматом і особливостями ритуалу. Прямокутний двір з водоймою для ритуальних обмивань у центрі передує молитовній залі. Його освітлений сонцем простір вільно вливається в темну залу через відкриті аркади нефів. Периметром двір звичайно оточений затіненими арковими галереями. Можливість здійснення молитви в дворі дає ще один міхраб – аназа, розташований з боку двору. З XII ст. ідеї зороастризму з його поклонінням вогню й сонячному світлу змінюються органічно сприйнятими ідеями неоплатонічної еманациї Бога-світла в тьму людського життя. Тепер домінує ідея не безпосереднього контакту людини й світла (бога), як це було в двірській мечеті, а напруженого проникнення через проміжні простори (вікон, барабана) того, що недоступне розуму й символом чого є світло. Купол стає головною темою мечеті (**купольна**), значно виростає підкупольний барабан у зв'язку з необхідністю великих світлових прорізів. Це підсилює враження зльоту купола й збільшує масштаб підку-

польного простору. В той же час дворик скорочується в розмірах і втрачає свою провідну композиційно-просторову роль.

Мечеті Сирії та Палестини

Видатним пам'ятником ранньої мусульманської культової архітектури в Сирії є **мечеть Омейядів у Дамаску**, споруджена за наказом халіфа Валіда I в 705-715 рр. шляхом перебудови великої християнської церкви Іоанна Хрестителя, в свій час спорудженої на місці античного храму (рис. 112.).

При будівництві великої дамаської мечеті були використані архітектурні деталі від будівель ранньовізантійського, а, можливо, навіть римського часу. Однак у мечеті Валіда план і внутрішній простір візантійської базиліки одержали зовсім нове трактування. Міхраб, влаштований у південній поздовжній стіні, й заново споруджений широкий і високий трансепт, що розрізав усі нефи посередині, зовсім змінили орієнтування будівлі. Поздовжні колонади, перетворені в колонади молитовної зали, виявилися розташованими поперек руху до міхрабу. Нефи базиліки шляхом перестановки колон зрівнялися в ширині, а північну поздовжню стіну прорізала широка відкрита аркада, в результаті чого простір двору наче вільно перетікав у простір молитовної зали. Базиліка перетворилася в колонну мечеть, тип якої на той час фактично вже став каноном мусульманських будівель, призначених для молитви.

Особливість архітектури дамаської мечеті полягає в тому, що величезна (довжиною близько 140 м) зала зберегла просторову цілісність. Завдяки значній (близько 5 м) відстані між колонами простір зали лише злегка розчленований і вільно проглядається у всіх напрямках.

Самою дорогоцінною прикрасою мечеті були мозаїки, що частково збереглися й зараз на стінах і склепіннях. Вони зображують групи дерев і пейзажі з різноманітними архітектурними будівлями. Мозаїки створені сирійськими майстрами, що спиралися в своєму мистецтві на старі місцеві традиції. Звертає увагу відсутність у дамаських мозаїках зображень людини, в чому можна бачити вплив іконоборчих тенденцій ісламу.

З VII ст. до нас дійшов і чудовий зразок центральнокупольної - композиції — знаменита **мечеть Скелі**, або, як її часто називають, Куббат ас-Сахра (купол Скелі) побудована в Єрусалимі в 687—691 рр. (рис. 114.) Храм-ротонду спорудили на честь скелі, на яку, нібито Мухаммед ступив ногою при піднесенні на небо. Скеля обнесена 12 колонами й 4 пілонами. На них опирається високий барабан, що несе дерев'яний купол, діаметром 20, 44 м і висотою 35,3 м. Зовнішні стіни утворюють октагон (восьмигранник). Між внутрішнім і зовнішнім кільцями поставлене проміжне кільце з 8 пілонів і 16 колон, на які опирається покрівля. в такий спосіб створений простір для ходу прочан навколо святині. Прообразом храму послужили купольні ротонди доісламської Сирії.

Мечеті Єгипту

Мечеть Ібн Тулуна (879 р.) - найбільш рання збережена без перебудов мечеть Каїра (рис. 115.). Форма мечеті являє собою прямокутник 122 x 140 м. Молитовна зала, що замикає двір, складається з п'яти нефів. Із трьох інших сторін двір обрамлений в два ряди аркадами зі стрілчастими арками, що опираються на пілони. Над пілонами між великими арками прорізані мініатюрні арочки, що повторюють форму великих. Вони служать для конструктивного й зорового розвантаження пілона, полегшуючи архітектурний образ аркади.

У залі мечеті є п'ять міхрабів, споруджених у різний час. Головний міхраб - напівкругла ніша з аркою на чотирьох візантійських колонах. Загальна висота будівлі з декоративним фризом - 13 м. Посередині брукованого двору розташований купольний павільйон з фонтаном.

Мінарет мечеті повторює форму знаменитого мінарету Самарри - рідного міста Ібн Тулуна, намісника аббасидського халіфа в Єгипті. Він складається із трьох частин: нижньої квадратної в підставі, середньої – циліндричної й верхньої - восьмигранної з куполом. Наверх ведуть зовнішні сходи. Стіни й пілони мечеті - цегельні, а мінарет складений з тесаного каменю. Покрівля зали опирається на дерев'яні балки, виконані з пальмових стовбурів, що обшиті дошками.

Мечеть Ал Азхар у Каїрі

З часів Фатимідів дійшли до нас великі культові будівлі. Серед них - мечеть Ал-Азхар (970-972) (рис. 116.). Будівля має величезний внутрішній двір, оточений аркадою, що, на відміну від мечеті Ібн Тулуна, опирається не на стовпи, а на стрункі круглі колони. Тимпани стрілчастих арок у колонному залі, як килимом, покриті різьбленим візерунком, що складається зі спіралевидно вигнутих стебел рослин, геометричних мотивів і пасків з написами. На відміну від ранніх мечетей колонна зала Ал-Азхар прорізає Т-подібний трансепт, що виділяє прохід до міхрабу, і неф, що примикає до східної стіни. Купол вінчає місце їх перетинання.

Чотирьохайванний тип мечеті. Із другої половини XII по XV ст. архітектура й мистецтво середньовічного Єгипту пройшли новий етап свого розвитку. Це був період загострення класових протиріч, пов'язаний зі зміцненням військової системи феодалного землеволодіння, але разом з тим і час політичної могутності Єгипту при Ейюбідах (1170-1250), потім Мамлюках (1250-1517).

У монументальному зодчестві Єгипту XIII—XV ст. можна знайти риси, близькі до архітектури Передньої Азії, Ірану й навіть Західної Європи. На зміну простому орнаментальному ритму аркад колонної мечеті прийшли більш складні архітектурні композиції з величними куполами, порталами й монолітами високих стін. Грандіозні за розмірами архітектурні форми, створені зодчими цього часу, несуть у собі емоційний зміст, що народжує відчуття величезної потужності й надприродних сил. Виник, так званий **чотирьохайванний тип мечеті**: з кожної сторони внутрішнього двору тут замість колонад піднімається високий стрілчастий айван - склепінна зала, відкрита з однієї сторони в двір. У основу цього типу монументальних будівель Близького Сходу лягли традиції ірано-сасанідського зодчества.

Мечеть султана Хасана в Каїрі (1356-1363)

Розташована на ділянці неправильної прямокутної форми (150x70 м) будівля включає усипальницю з гробницею султана Хасана, мечеть, медресе, келії і безліч допоміжних приміщень (рис. 117.). Зовні мечеть Хасана являє

собою витягнутий з північного заходу на південний схід монолітний архітектурний блок, кам'яні стіни якого панують над навколишніми будівлями. Над лаконічною за формою масою стіни, підкреслюючи її розміри, піднімаються загострений купол усипальниці й багатоярусні, характерні для Каїра, мінарети, яких спочатку було чотири. Фасади споруд розчленовані вузькими високими нішами, в яких розташовані в кілька поверхів вікна. В тому ж ритмі чітких вертикальних членувань виділений на північному фасаді величезний портал, пілони якого здіймаються на всю висоту споруди й фланкують глибоку нішу зі сталактитовим склепінням.

Однак тільки всередині будівлі стає зрозумілою вся складність і особлива емоційно-художня виразність архітектурного образу, прониклого ідеєю величчя й сили. Вже проходячи під склепінням порталу й вузьким коридором, відвідувач відчуває важку масу споруди. Потім він потрапляє у величезний замкнений квадратний двір — центр планування всього ансамблю. Висока гладка стіна кожної сторони двору прорізана посередині стрілчастою аркою великої зали - айвана. Зіставлення гігантських арок і рівної гладі стін, геометризм ліній і підкреслена кубічність простору двору створюють такі пропорції в архітектурі споруди, що людина відчуває себе малюсінькою піщинкою. Особливо грандіозний східний айван з міхрабом, за яким розташоване приміщення мавзолею. Велич архітектурних форм тут доповнюється пишним декоративним оздобленням. Стіни айвана, міхраб і мінбар (кафедра для проповідей) прикрашені різьбленим мармуром; підлога викладена мозаїкою. Мечеть султана Хасана, розташована на площі перед цитаделлю, завдяки своїй художній значимості була одним з основних архітектурних центрів середньовічного Каїра.

Мечеті Тунісу

У VII-VIII ст. країни Північної Африки - Туніс, Алжир, Марокко й південна Іспанія - ввійшли до складу Арабського халіфату. Мистецтво цих народів одержало назву «магрибського» або, частіше, - «мавританського». Терміни «маври», «мавританський» походять від грецького слова «темний» і сходять до античної епохи, коли маврами називали корінне берберське населення давньої

держави – Мавританії, розташованої в північно-західній частині Африки. Мавританське мистецтво не було єдиним. Відомими особливостями володіла художня культура кожного з народів Північної Африки й мистецтво південної Іспанії часу арабського панування.

Мечеть Сіді-Укба в Кейруані (Туніс). Перші значні пам'ятники арабо-берберської архітектури були створені в Північній Африці ще наприкінці VII ст. Серед них найзначнішою є велична мечеть Сіді-Укба в Кейруані (Туніс), центрі паломництва Північної Африки, заснована як соборна мечеть міста, що вважалося «священним містом ісламу» (рис. 118.).

У зовнішньому вигляді кейруанської мечеті яскраво виражені риси кріпосної архітектури. Будівля оточена глухими масивними стінами, укріпленими контрфорсами, з мінаретом у вигляді високої і потужної квадратної вежі. Основне композиційне ядро - величезний внутрішній двір, оточений мармуровими й гранітними колонами, що підтримують підковоподібні арки. Особливістю мечеті є широкий Т-подібний трансепт, що перетинає глибоку колонну молитовну залу перед міхрабом. Ця риса стала характерною для мечетей Магриба. Неф перед міхрабом мечеті увінчаний двома сферичними, ззовні ребристими куполами, що опираються на багато прикрашені тромпи.

Архітектура Іспанії

У 711 р. арабо-берберські війська омейядських халіфів під проводом полководця Тарика ібн Зіяда через протоку, що одержала згодом назву Гибралтару (тобто гори Тарика), вторглись на Піренейський півострів з Північної Африки. Королівство вестготів, ослаблене внутрішніми чварами, було розгромлене. Араби захопили більшу частину країни, за винятком малодоступних гірських областей півночі. Іспанія стала провінцією Дамаського халіфату.

Первісне панування арабів у Іспанії переживало складний період внутрішніх смут і боротьби племінних угруповань. Розквіт країни пов'язаний із правлінням Абд ар-Рахмана I, що підкорив у 756 р. своїй владі майже всі мусульманські володіння в Іспанії і заснував незалежний від Багдадського халіфату Кордовський емірат. Кордовська держава, що представляла собою сильну фео-

дальну державу, вступила в епоху свого розквіту. Іспанія стала однією з найбільш багатих країн Європи. Особливо розвилось сільське господарство; араби вводили нові, невідомі європейцям культури - рис, цукрову тростину, шовковицю й різні східні плодові дерева. Значний підйом переживали й гірничорудний промисел, металургія, виробництво дорогих шовкових і вовняних тканин.

У X ст. арабська Іспанія перетворилася в культурний центр не тільки Сходу, а й Європи. в столицю халіфату Кордову, що одержала горду назву «житла наук», приїжджали вчитися з Франції, Німеччини, Англії. Серед численних навчальних закладів особливою популярністю користувався Кордовський університет, у якому поряд з Кораном і мусульманським богослов'ям вивчалися й світські науки.

Кордовська мечеть. Найбільш чудовим досягненням арабського зодчества в Іспанії, що здобуло світову славу, є столична соборна мечеть (рис. 119, 120.). Будівлю було закладено в Кордові в 785 р. і згодом неодноразово перебудовано й розширено. Під двір, де в фонтанів робили обмивання, відведена лише невелика частина величезної площі, зайнятої спорудженням (180x130 м). Мечеть представляє колосальну залу, в якій розташовано понад 600 колон, що утворюють 19 нефів. Колони, що несуть двох'ярусні аркади, які підтримують перекриття, рівномірними рядами заповнюють простір інтер'єра. На відміну від візантійської базиліки розташування колон у Кордовській мечеті не направляє рух людей, що моляться, до святилища, скоріше навпаки - відвідувач, увійшовши під склепіння мечеті, повинен зупинитися, щоб охопити поглядом ряди колон, що йдуть від нього в усі сторони. В архітектурі будівлі, таким чином, немає центральної осі, що відобразилось і на фасаді: стіна, що оточує мечеть, має однаково оформлені входи - портали.

У молитовній залі мечеті застосоване особливе рішення внутрішнього простору. Останній, ділиться на величезну кількість осередків, кожен з яких створений однаковими конструктивними й архітектурними елементами: двома колонами з аркою між ними. Колонну залу Кордовської мечеті справедливо порівнюють з густим лісом. Дійсно, круглі тіла невисоких колон з різнобарвного

мармуру, яшми, порфіру не мають баз, немов вирости з підлоги. Вони схожі на стовбури дерев, від яких, наче переплетені між собою гілки, відходять у сторони підковоподібні й напівциркульні арки. Ліс колон губиться в темряві. В глибині мерехтить різьблення затінених стін. Простір здається величезним і породжує почуття нескінченності, викликає думки про неосяжність всесвіту.

Розквіт Кордовського халіфату, що тривав протягом століття, змінюється наприкінці X ст. економічним і політичним занепадом. Мусульманські володіння в Іспанії розпалися на безліч дрібних феодальних держав, що ворогували між собою, - еміратів. Країна, що досягла настільки високого економічного підйому, переживала кризу. Ослабленню халіфату сприяв наступ іспанців-християн, що йшов з півночі. В XI ст. боротьба за звільнення країни, так звана реконкіста, очолювана кастільськими королями, досягла свого вирішального етапу. небезпека іспанського вторгнення спонукала арабських емірів звернутися за допомогою до сформованої в Північній Африці берберської держави Альморавидів (1061-1140). Війська Альморавидів, що висадилися в Іспанії зачаровані багатством країни, енергійно відбивши натиск європейських лицарів, підкорили собі володіння іспанських мусульман.

Однак, незважаючи на розпад халіфату, що відкрив тривалу смугу воєн і міжусобиць, культура Магриба й мусульманської Іспанії, що пережила в недавньому минулому настільки високий підйом, продовжувала розвиватися. На заході арабського світу створюються видатні роботи з філософії, медицини, математики, хімії, природничих наук. У XII ст. жив великий філософ Ібн Рушд (Аверроес), вчення якого дуже вплинуло на розвиток філософської думки середньовічної Європи.

Альгамбра. Чудовим прикладом пізньої арабської архітектури є Альгамбра - палац емірів у Гранаді. Палац на високому пагорбі над хаосом середньовічного міста сприймався як райський сад, щось уже неземне, потойбічне. В його композиції поєднується раціональність осьових побудов як ідея космічного порядку й атектонічність архітектурних форм, що несуть ідею хиткості буття.

Ансамбль Альгамбри було вбудовано в стару цитадель Гранади, аналогічно з прийомами Градчан (Прага) й Вавеля (Краків). Ця цитадель відокремлюється від міста неширокою долиною ріки Дарро (рис. 122,123.). В зв'язку з цим замок Альгамбра, що вінчає пагорб, здається нависаючим над містом у вигляді грізної зубчастої твердині. Однак з зовнішньою суворістю фортеці контрастує чарівність самого палацу, що уявляє собою систему затишних двориків і залів.

Основу композиції становлять двори Миртовий і Левиний. На їх осі нанизано зали: Посланників, Двох сестер, Суду (рис. 124.). Інша дрібноосередчаста структура підпорядкована цій чіткій системі осей. Однак ця твердість побудови компенсується добірністю архітектурної обробки. Дематеріалізація землі водним басейном, що відображає небо, в «Миртовому дворику», або тонкі стовпчики, що тримають арки «Левиного дворика», створюють метафору міражу, ведуть до деформацій традиційної архітектоніки. Хиткість матеріального світу стає аргументом невагомої «небесності» Альгамбри.

Завдання зодчого Альгамбри полягали у використанні всіх доступних йому засобів для створення розкішних, вражаючих багатством інтер'єрів палацу, призначеного й для пишних прийомів і для інтимного життя східного володаря. Як і в Кордовській мечеті, художній образ Альгамбри багатогранний. Хоча кожен елемент архітектоніки й декоративного оздоблення створений на основі точного математичного розрахунку, в архітектурі палацу домінує ірраціональний декоративний початок, що наче придушє конструктивні основи. Двори Альгамбри заповнені колонами, що несуть напівциркульні й стрілчасті арки або підтримують сталактитові склепіння. Здається, що цей ліс колон не має регулярного планування, що колони розставлені довільно, іноді вони здвоєні, іноді з'єднані по три.

В архітектуру Альгамбри органічно включені вода й зелень (рис. 125.). Холодна й чиста вода, що йде давніми підземними водопроводами, постачає весь палац, його басейни й фонтани. В палаці блискаючі струмені, що б'ють з фонтанів, пожвавлюють і доповнюють вертикальний ритм колон. Їх відбиття на дзеркальній поверхні водойм ще більше підсилює враження легкості й крихкос-

ті архітектурних форм. Але природа, що стає тут невід'ємною частиною будівлі, за вдалим висловом одного дослідника, «художньо втихомирена»: вода заповнює басейн правильної геометричної форми, падіння її струменів точно розраховане; дерева й кущі підрізані. Відомий контраст зі штучно скованою живою природою становлять склепіння й стіни палацу. Вони покриті величезною кількістю барвистих декоративних прикрас, що мерехтять у променях світла, проникаючого в приміщення палацу. Сталактити, немов гігантські стільники, спускаються зі склепінь; на стінах, арках і карнизах (у обробці яких застосовано різнобарвний мармур і камінь, розфарбований алебастр, мозаїки й люстрові керамічні облицювання) розгортаються, як килими, складні, віртуозно виконані арабески з багатокутних геометричних фігур. Кожен зал не схожий на інші, але в цілому, архітектура й декор палацу підпорядковані «ритму повторення» тих самих елементів з різним масштабом і щоразу в особливому поєднанні. Ця художня закономірність середньовічного арабського зодчества характерна й для Альгамбри, і для архітектури Кордови. Але архітектура Альгамбри позбавлена могутньої життєвої сили й чіткої логічності Кордовської мечеті - в ній панує відвернений, доведений до витонченості декоративний початок. Архітектура Альгамбри - високий твір мавританського мистецтва - разом з тим таїла в собі зародки ущербності й здрібніння художнього образу й не могла вже відкрити нові шляхи в рамках середньовічної художньої культури.

1.3. Мистецтво країн арабсько-мусульманського світу

Іслам - релігія підкресленого, майже екзальтованого Єдинобожжя. Весь пафос ранньої коранічної проповіді був спрямований проти ідолів. Поклоніння будь-кому, крім Творця, Аллаха, засуджувалося Кораном як найстрашніший гріх людства, як зрадництво віри й традицій предків, що вірили в Єдиного Бога.

Особливою формою опису сутності божества стали Його імена. Вони виписуються в різних орнаментальних написах на спеціальних талісманах, на сторінках рукописів і на окремих декоративних аркушах. Повторювати імена Аллаха вважається справою благочестивою. Їх проголошення, внутрішнє і зовнішнє, становить основу молитов і духовних устремлень. Повторення - один з

надійних способів збагнення істини й вираження своєї відданості Богу. На погляд Піотровського, тут богословські принципи впритул змикаються з художнім світом, становлячи основу орнаменту, як повторення певних художніх елементів з метою розповісти про своє розуміння Бога не тільки словами, але й художніми формами, абстрактним орнаментом розповісти про абстрактного й нескінченного Творця. Орнамент став способом художнього вираження ісламського світовідчуття. В ісламському світі мистецтво орнаменту було доведено до найвищого ступеня досконалості, що дозволило виділити його в особливий вид мистецтва - арабеску.

Арабеска (іт. arabesco - "арабський") - європейська назва складного східного середньовічного орнаменту, що складається, в основному, з геометричних, каліграфічних і рослинних елементів і створюється на основі точного математичного розрахунку. Сама ідея арабески співзвучна з поданням ісламських богословів про "тканину Вселеної, що вічно продовжується". Для мусульман арабеска - не тільки можливість створення мистецтва без картин, але й засіб розсіювання картини або того, що їй відповідає в думці.

Арабеска будується на повторенні й множенні одного або декількох фрагментів візерунка. Нескінченний рух візерунків, що протікає в заданому ритмі, може бути зупинений або продовжений в будь-якій крапці без порушення цілісності візерунка. Такий орнамент фактично виключає тло, тому що один візерунок уписується в інший, закриваючи поверхню (європейці називали це "страхом порожнечі"). Арабеску можна розміщати на поверхні будь-якої конфігурації, плоскої або опуклої.

В арабесці є два внутрішніх змісти. Перший - більш глибинний. Він виражає вічний рух і різноманіття, що співзвучне поняттю Аллаха і є присутнім у кожному повторюваному нескінченному орнаменті. Другий зміст більш конкретний: перед нами прославляння й милування світом, створеним Аллахом для людини. Зображення краси й умиротворення саду з плодами викликає в пам'яті коранічні картинки райських садів.

Залежно від характеру мотивів розрізняють наступні види арабескових орнаментів: каліграфічний, рослинний і геометричний.

Каліграфія - найбільш шляхетне візуальне мистецтво ісламу, що має функцію, аналогічну функціям ікон у християнському мистецтві, тому що представляє видиме тіло божественного Слова. Спочатку арабська каліграфія ви-никла на основі копіювання Корана, що вважається твором Аллаха, тому написане слово одержало сакральний зміст. До каліграфії ставилися, як до точної науки, вираховувалася висота вертикальних букв, довжина слова на рядку. За еталон відліку брали ромб, що утворювався при дотику косо заточеного калама (очеретяної палички) до паперу.

В арабо-мусульманському світі каліграфія широко використовувалась в архітектурі і як засіб передачі тексту, і просто для прикраси. Архітектори часом покривали цілі стіни палаців і мечетей вигадливою арабською в'яззю, стилізованими мотивами з рослинного світу й геометричних візерунків.

Напис у каліграфічному орнаменті часто важко й не відразу читається. Тому її перша функція - суто декоративна та радує очі і затягує людину в безперервний і нескінченний потік ритмічних вертикалей і вигнутих або утягнених ліній, що потопають у різних дрібних візерунках (рис. 127,129.). У цьому нескінченному танці форм - нескінченний рух, колись розпочатий Аллахом, одне з явищ Його сутності світу.

Декоративності арабського письма сприяє розвинена система почерків - від урочисто монументальних до майже повітряно витончених. Головним почерком для особливо урочистих списків Корана й для прикраси будівель став куфічний почерк (рис. 126.). На численних пам'ятниках прикладного мистецтва елегантний куфічний почерк став основою різьблених, інкрустованих і писаних фарбою прикрас.

Основу рослинного орнаменту становить малюнок нескінченних ритмічних завитків виноградної лози (рис. 128.). Цей орнаментальний мотив типовий для виноградного Середземномор'я, що був популярний в римському й візантійському мистецтві, зокрема, в мозаїках, які численно бачили араби і до, і

після мусульманських завоювань. Мотив був гарний і не містив зображень ідолів. Він був швидко сприйнятий і одержав винятковий розвиток у мусульманському світі, ставши його характерною рисою. Рух округлих завитків лози прикрашається й ритмічно переривається листами й плодами, що з'являються на цій лозі. Простір між основними ритмічними лініями заповнюється іншими завитками, рослинами та їх елементами, вазами й тваринами. Поступово стає обов'язковим характерне для мусульманського мистецтва заповнення всякого порожнього простору. Часто це робиться за допомогою інтенсивного дрібного рослинного візерунка, що не затемнює, а навпроти, підкреслює основний ритм.

У всякому рослинному орнаменті присутні елементи або цілі простори **орнаменту геометричного**. Його прямі лінії, трикутники й ромби, кола й розетки організують і арабески, і каліграфічний текст. Мусульмани застосовували й розвивали геометричне мистецтво з двох головних причин. Перша стосується популярності абстрактних форм, що надали альтернативу для застосування заборонених форм живих істот. Це було схвалене, особливо в мечетях, тому що абстрактні геометричні форми схиляють людську душу до міркувань, на відміну від живих форм, які націлювали увагу людини до її бажань, а не до бажання Бога. Так з'явилася нова форма мистецтва, повністю заснована на математичних формах і фігурах.

Другою причиною розвитку геометричного мистецтва вважається витонченість і популярність геометрії в мусульманському світі наук. Недавно знайдені сувої Топкапі XV століття, ілюструють як Мусульманські художники й архітектори систематично використовували геометрію. Вони також показують, що ранні Мусульманські ремісники розвивали теоретичні правила для використання естетичної геометрії.

Багатокутні лінії, прямокутники, восьмикутники й усякі зірки з трикутниками спочатку обрамляють написи або рослинні орнаменти, але швидко стають головним мотивом візерунка (рис. 130,131.).

Блискучим втіленням ідеї геометричного орнаменту є архітектурні «стактити» - ніші, що нависають одна над іншою й створюють ілюзію нескінчен-

ного поглиблення пересічних просторів (рис. 132.). Ці сталактити стали такою ж важливою деталлю мусульманських архітектурних споруджень, як і купол. Обидва елемента створюють ілюзію неба, що вабить і тягне людину, одночасно показуючи їй недсяжну безодню нескінченності.

Геометричний орнамент може бути найкращим вираженням абстрактної ідеї Аллаха. Лінії, що переплітаються, і фігури заповнюють усі поверхні художніх виробів мусульман. Зірки п'ятикутні, шестикутні, восьмикутні, ромби й прямокутники живуть самостійно, поєднуються з написами й арабесками (рис. 133.).

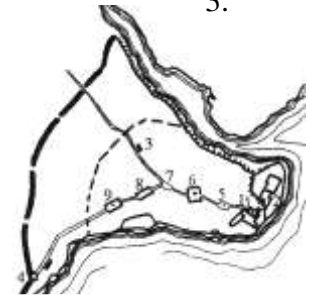
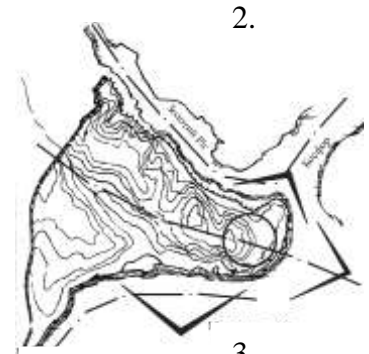
Абстрактні змісти геометричних хитрувань підсилюються ще й символічним і магічним значенням геометричних фігур. Зірка Сулеймана, зірка Дауда та інші знаки служили талісманами, що свідомо приваблювали для магічного захисту. Глибинне вдало сполучалося з поверхневим, роблячи художній текст орнаменту співзвучним внутрішнім настроям людей. Вони відчували в орнаменті божественні ідеї і бачили в ньому деякий відзвук Бога.

Контрольні питання

1. Якими були економічні й політичні передумови виникнення ісламської культури?
2. Назвіть типи громадських будівель арабського Сходу.
3. Охарактеризуйте арабські мечеті, їх основну просторову ідею і соціальні функції.
4. Яким чином у структурі мечеті виявилися ідеї неоплатонізму?
5. Назвіть особливості Кордовської мечеті.
6. Яким чином філософсько-релігійний світогляд ісламу вплинув на формування мистецтва країн арабського Сходу?
7. Який філософський і богословський зміст арабески?
8. Які богословські й художні функції каліграфічного орнаменту?
9. Які причини розвитку мистецтва геометричного орнаменту в мусульманських країнах?

ІЛЮСТРАЦІЇ

Розділ 1. АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ ВІЗАНТІЇ



1. Східна Римська імперія VI ст.

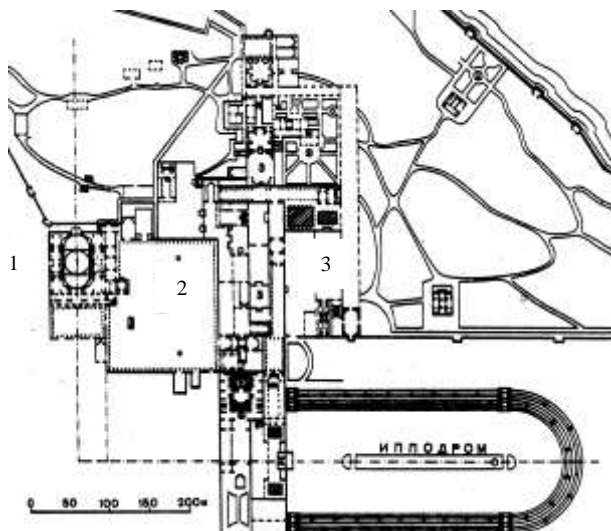
2. Східний край півострова служить глибинним завершенням панорам, що відкриваються із Золотого Рогу й Босфору, а також домінує в панорамах Мармурового моря.

3. Схема просторової структури Константинополя:

1 - Софійський собор; 2 - церква святої Ірини; 3 - церква Апостолів; 4 - Золоті ворота; 5 - форум Костянтина; 6 - форум Феодосія; 7 - форум Амастрильський; 8 - форум Бика; 9 - форум Аркадія.



4. Сучасна панорама Константинополя з боку Мармурового моря. На першому плані собор Софії Константинопольської. Ліворуч мечеть Ахмедіє.



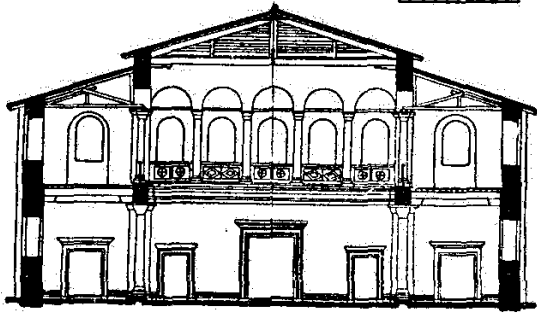
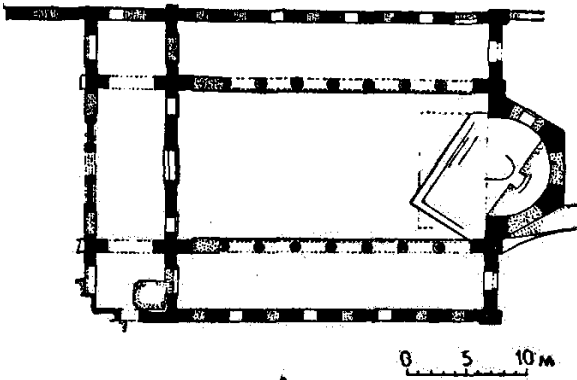
5. Константинополь.

План центра міста:

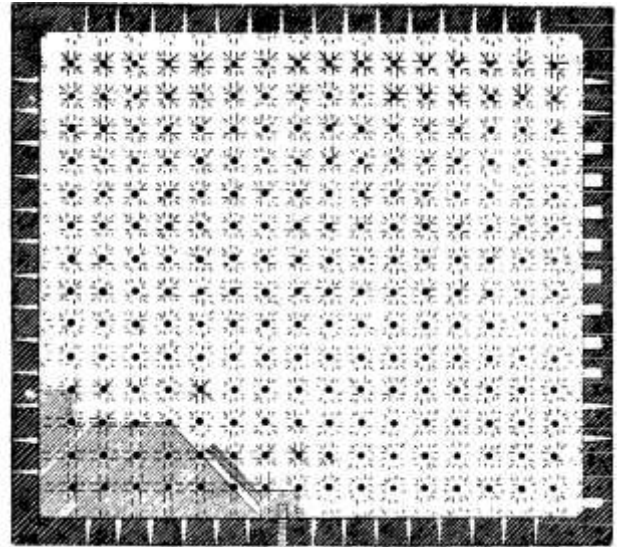
1 - собор Софії;

2 - форум Августейон;

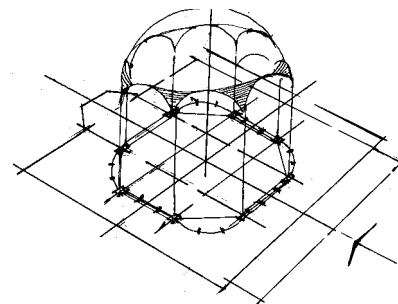
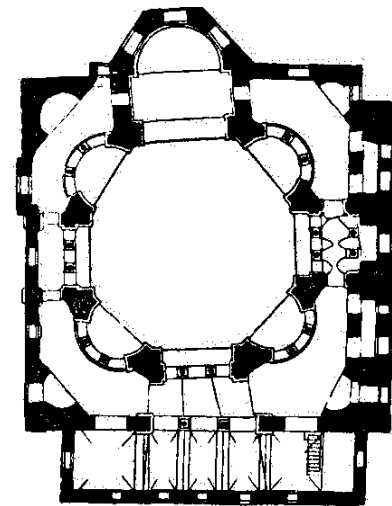
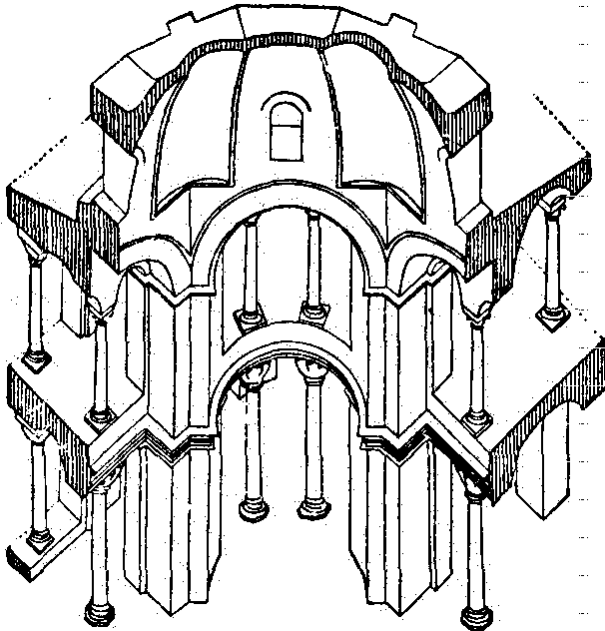
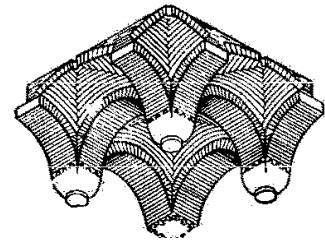
3 - великий Імператорський палац.



6. Константинополь, базиліка Студійського монастиря, план, поперечний розріз (реконструкція).

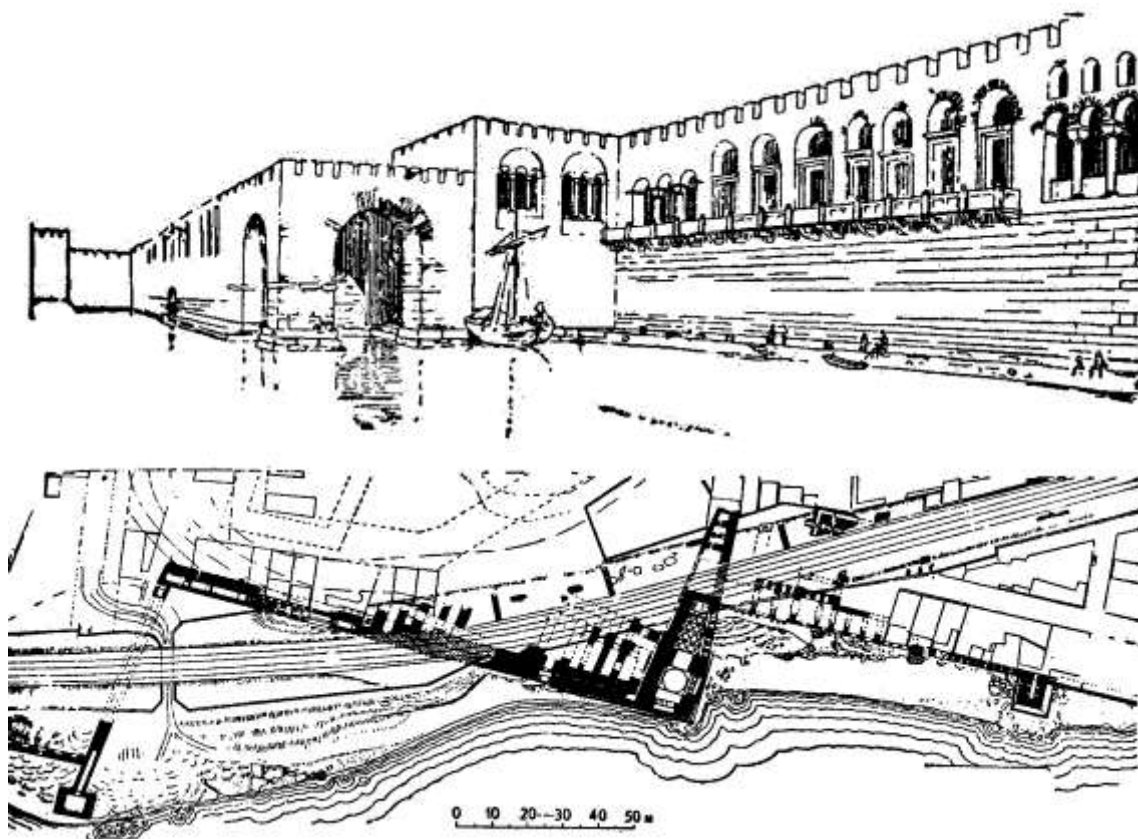
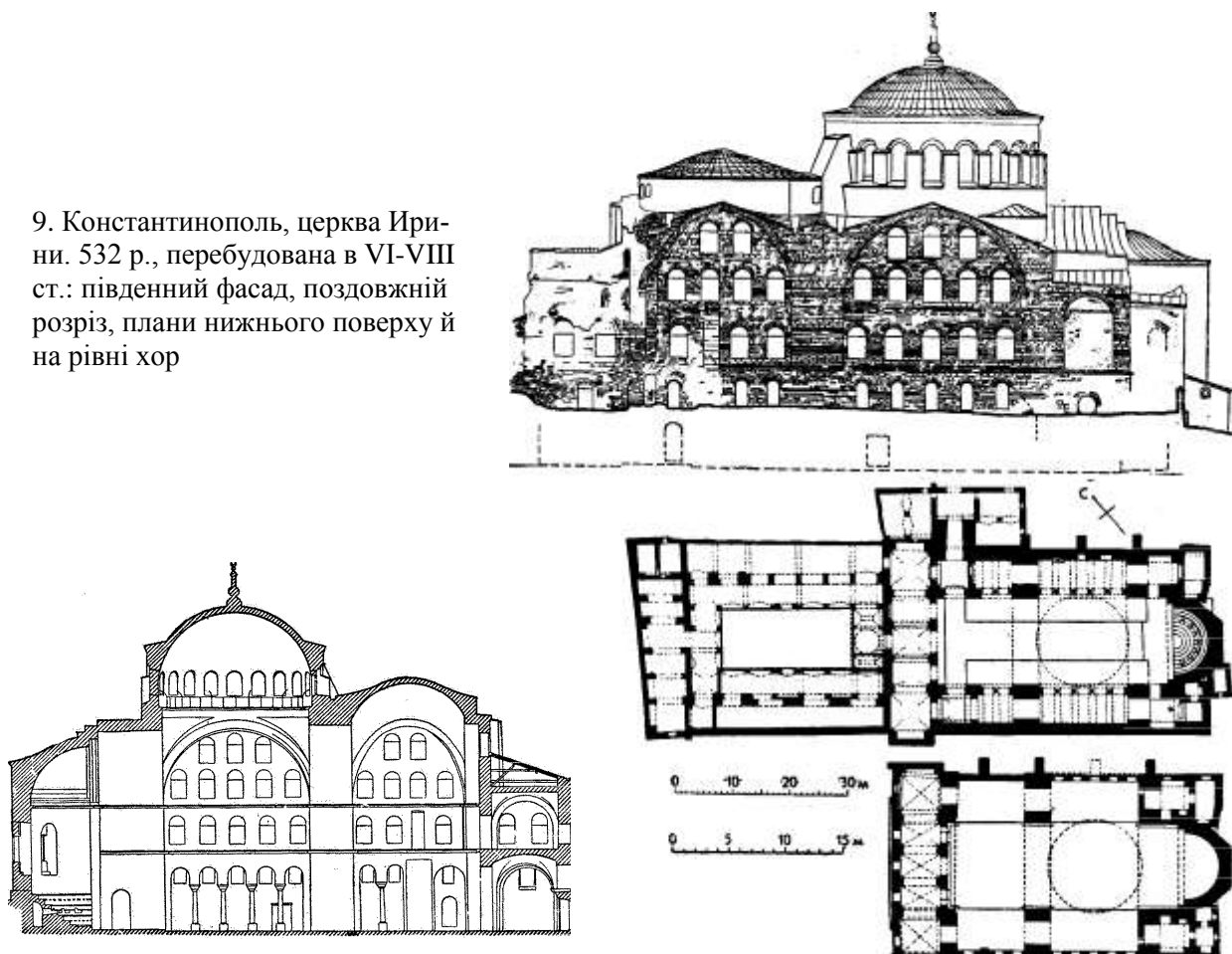


7. Константинополь, цистерна «Тисяча й одна колона», план, склепіння



8. Церква Сергія й Вакха, 527 р., аксонометричний розріз, просторова структура центральної частини, план.

9. Константинополь, церква Ірини. 532 р., перебудована в VI-VIII ст.: південний фасад, поздовжній розріз, плани нижнього поверху й на рівні хор



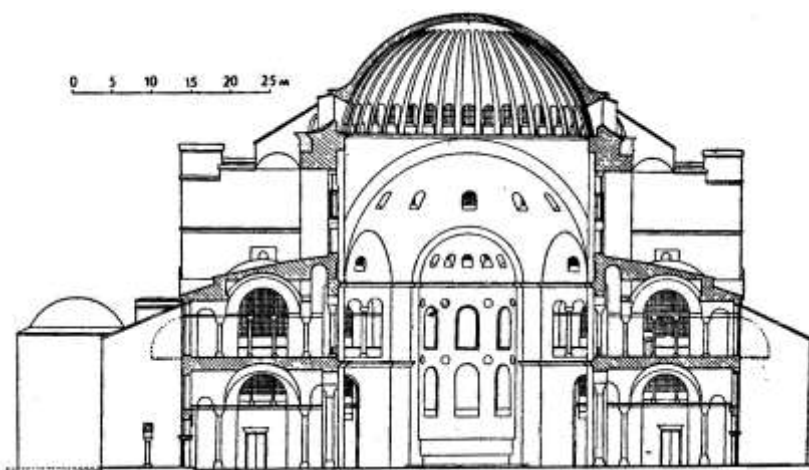
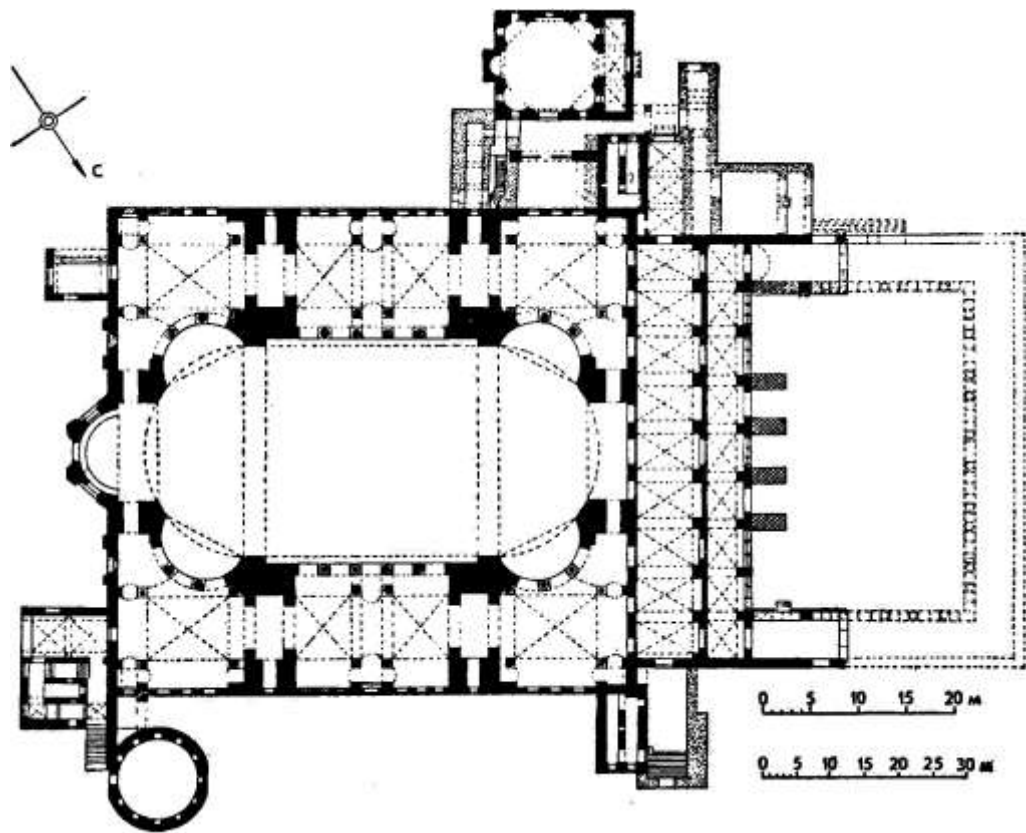
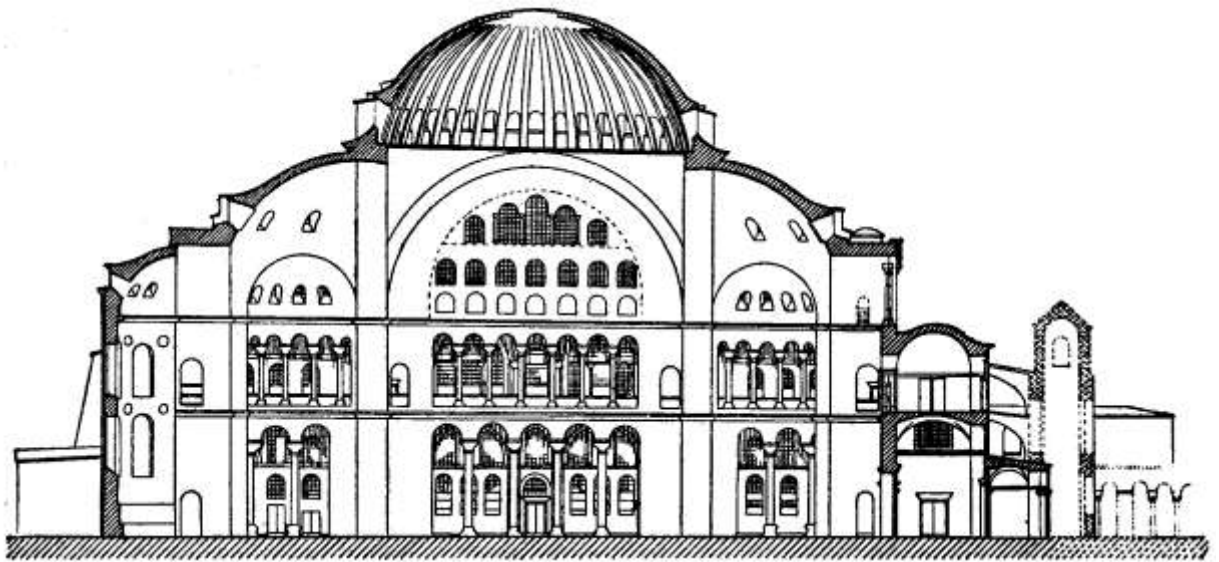
10. Константинополь, палац Буколеон, V-VIII ст.



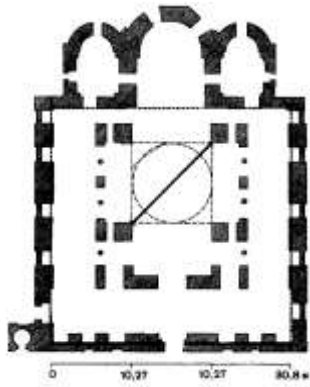
11. Зовнішній вид собору св. Софії в Константинополі.



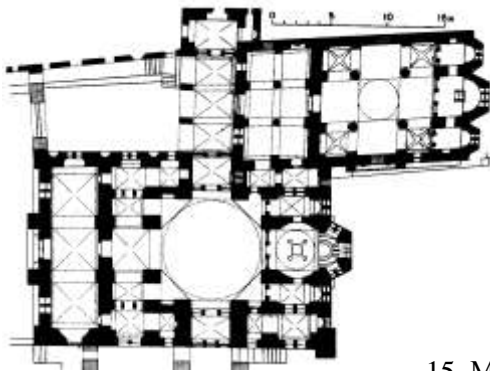
12. Інтер'єр Софії Константинопольської.



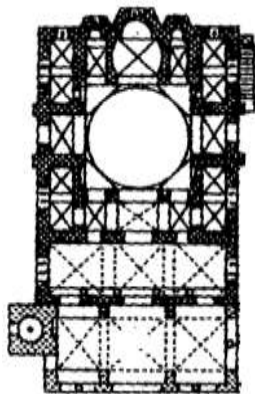
13.
Собор Софії в Константинополі. Анфімій із Трал і Ісідор з Мілета, 532-537 р.
Поздовжній розріз, план, поперечний розріз.



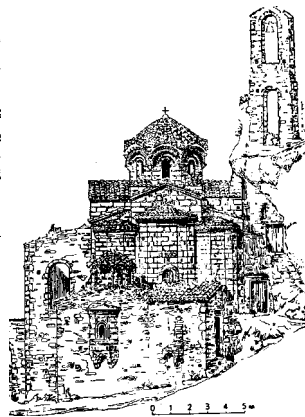
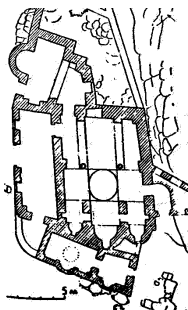
14. Храм св. Софії в Салоніках, 717-741 рр. План, зовнішній вигляд з боку західного фасаду.



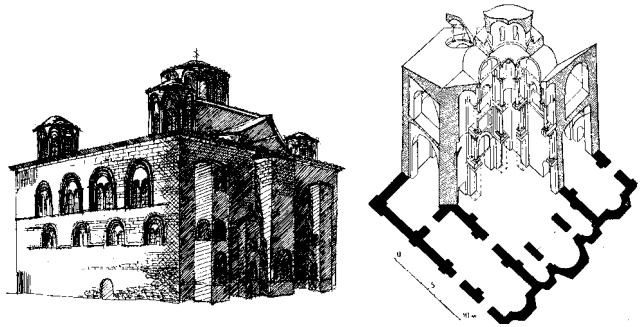
15. Монастир Хосіос Лукас у Фокіді, II ст. План церкви Теотокос (зверху) і каталікон, перспектива із пташиного польоту.



16. Собор монастиря Дафні під Афінами, XI ст. План, зовнішній вигляд, інтер'єр.



17. Церква Перивлепта в Містрі. План, зовнішній вигляд,



18. Церква Парагоритісса в Арті, кін. XIII ст.

МИСТЕЦТВО ВІЗАНТІЇ.



19. Ранньохристиянські символічні зображення Христа.



20. Христос в апсиді Сан Аоллінарі в Класі.

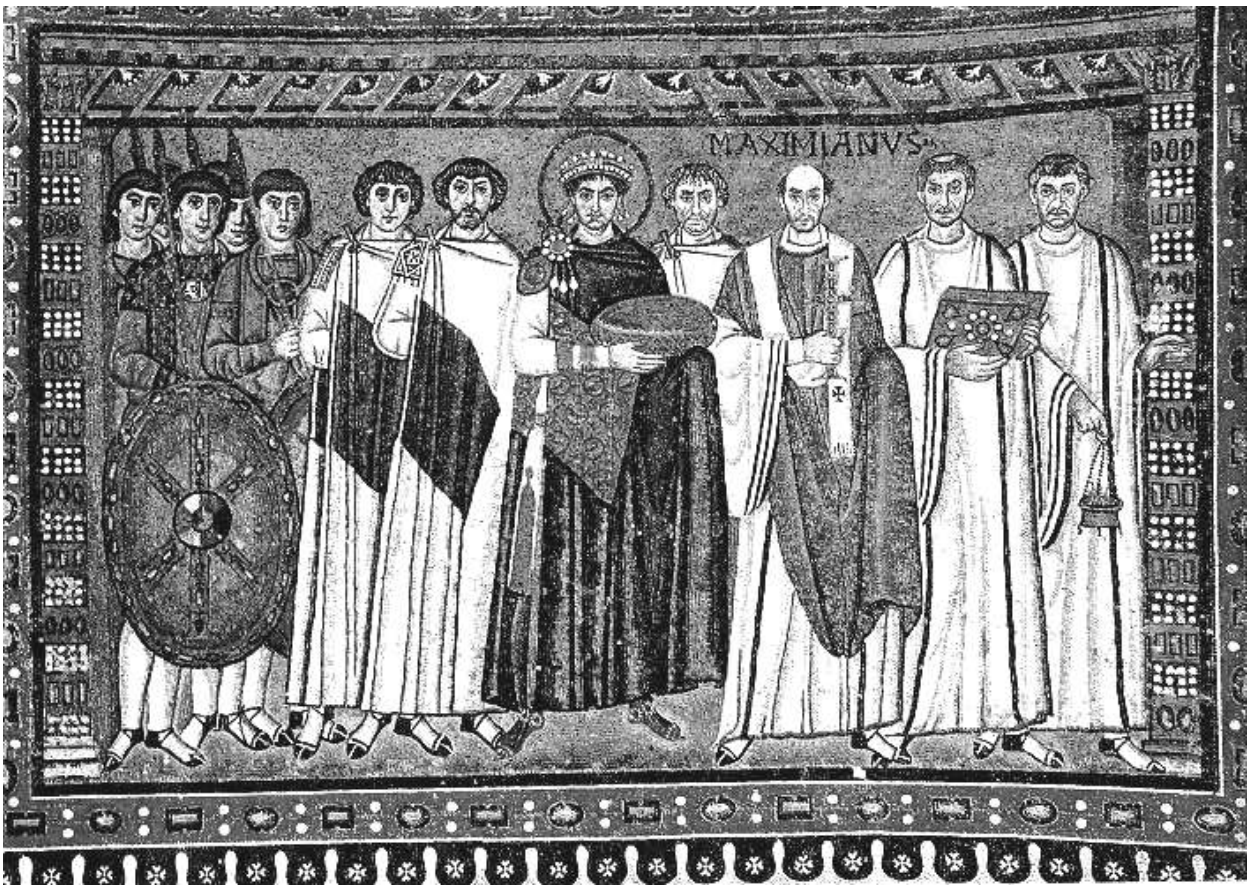
21. Ранньохристиянські зображення Христа.



22. Добрий Пастир. Мозаїка мавзолею Галли Плацідії в Равенні, IV ст.



23. Імператриця Феодора зі свитою. Мозаїка церкви Сан Віталі в Равенні, VI ст.



24. Імператор Юстиніан зі свитою. Мозаїка церкви Сан Віталі в Равенні, VI ст.



25. Ритуальні похоронні Фаюмські портрети, I-IV ст. Рисунок.



26. Пантократор. Мозаїки Софії Константинопольської, X ст.

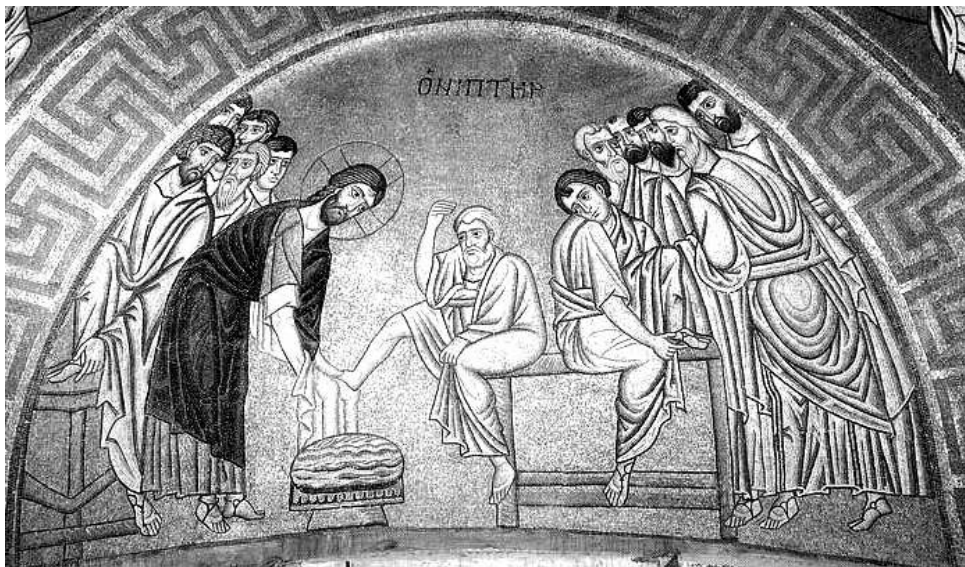


27. Марія з немовлям Христом і архангел Гавриїл. Апсида й конха Софії Константинопольської. IX ст.





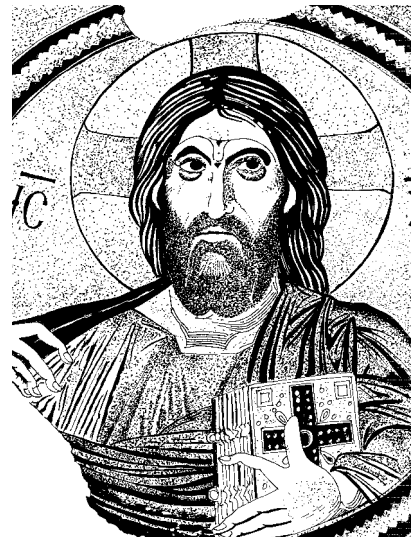
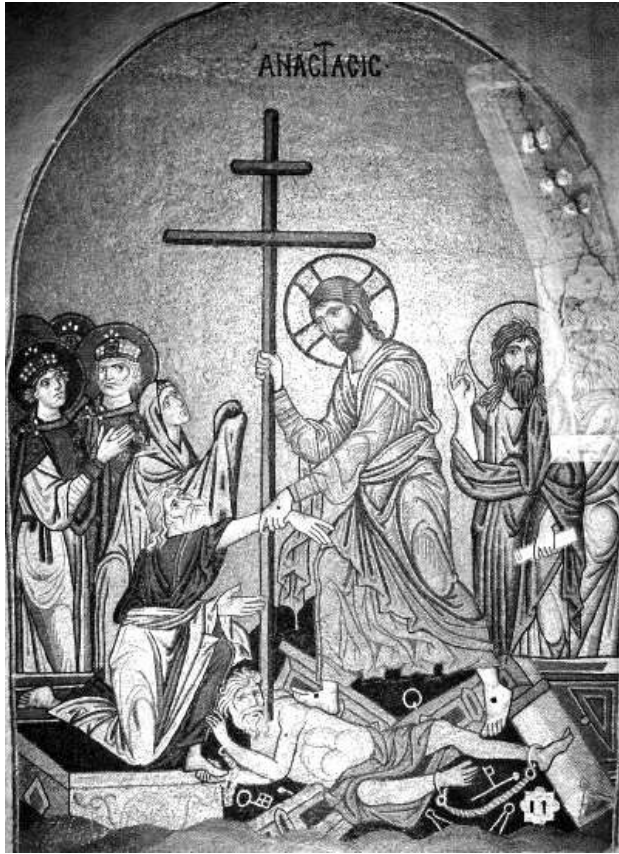
28. Сходження у пекло. Мозаїка церкви Неа Моні на Хіосі, VI ст.



29. Обмивання ніг. Монастир Хосіос Лукас у Фокіді, поч. XI ст.



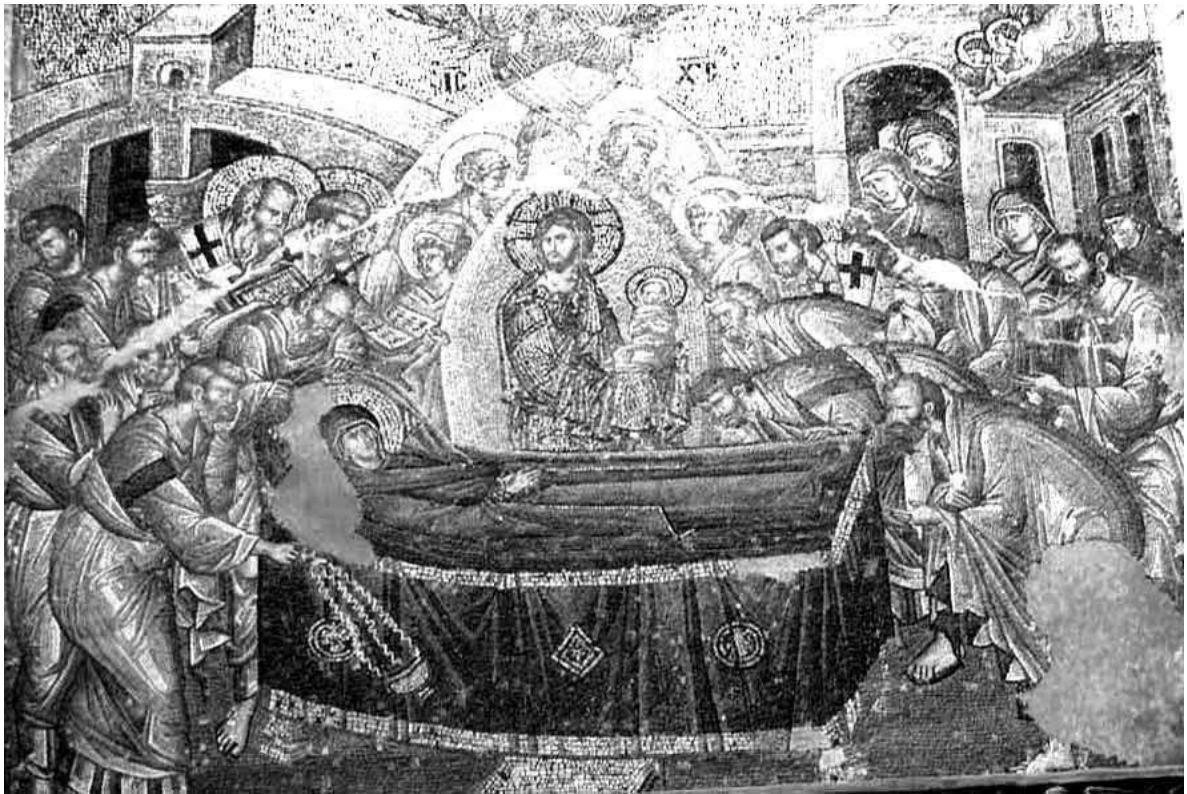
30. Сходження у пекло. Монастир Хосіос Лукас у Фокіде, поч. XI ст.



31. Мозаїки церкви Успіння Богородиці в монастирі Дафні, Афіни, XI ст.
Зішестя в пекло.
Розп'яття.
Христос Пантократор.



32. Мозаїка церкви монастиря Хору (Кахріе-Джамі) у Константинополі, XIV ст.
Марія та Йосип перед проконсулом Квірином.



33. Успіння Богородиці. Мозаїка монастиря Кахріє-Джамі.

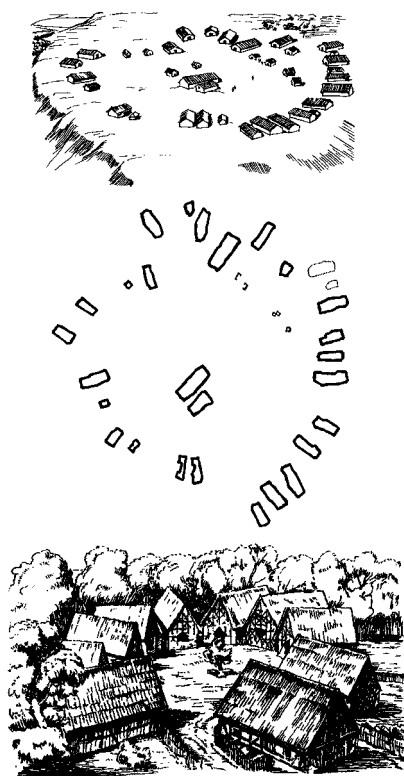


34. Дванадцять апостолів, ікона XIV ст.

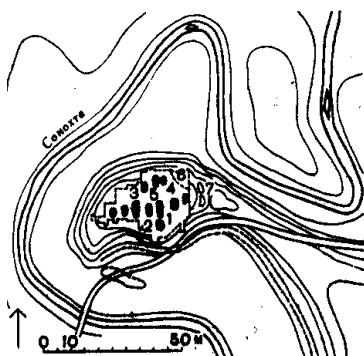


35. Христос Пантократор, ікона XIV ст.

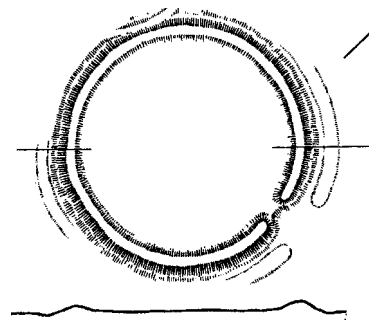
**ПОЧАТОК ЗОДЧЕСТВА ДРЕВНЬОЇ РУСІ.
ПЕРЕХОД ВІД ЯЗИЧЕСТВА ДО ХРИСТІЯНСТВА**



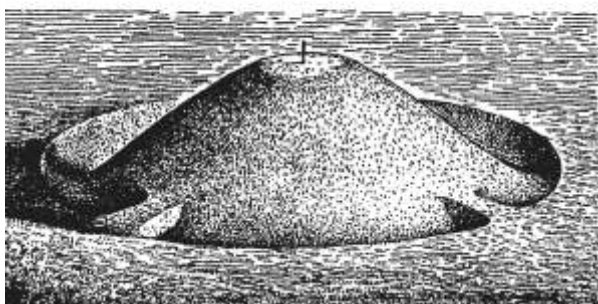
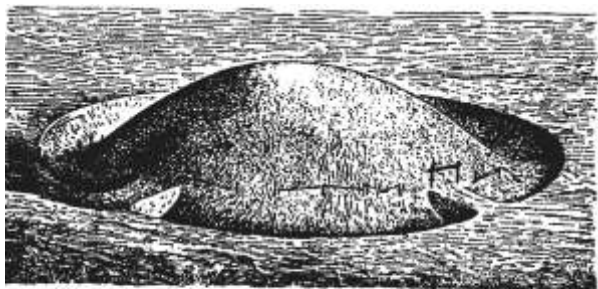
36. Селище трипільської культури "Коломійщина-І". Реконструкція і план розкопок (за Т. С. Пассеком) Чеське селище із круговим планом.



37. Городище Березняки у Верхньому Поволжжі. Грубське городище



38. Скімауцьке городище на Дністрі. ІХ-ХІ ст. Реконструкція Г. Б. Федорова та Г. Б. Щукіна.

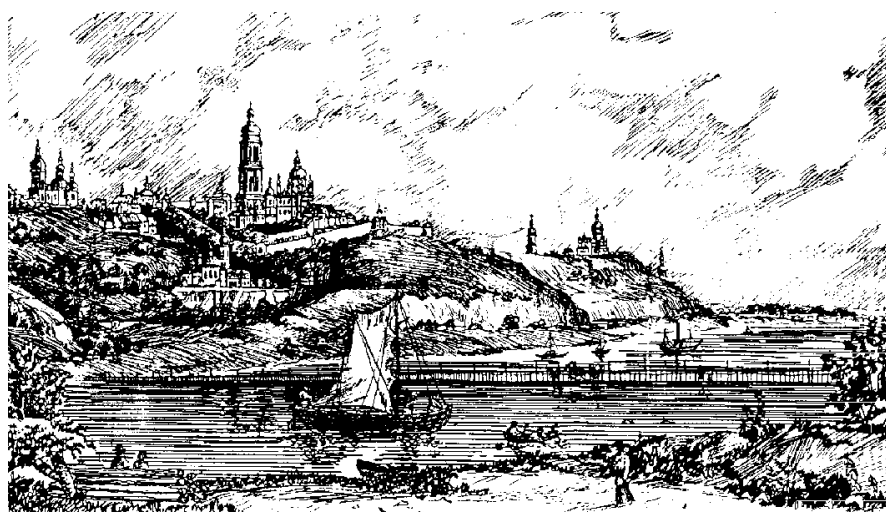


39. Курган Чорна Могила в Чернігові, Х ст. Кургани Новгородські сопки.



40. Збручський ідол. Загальний план розкопок святилища біля Збруча.

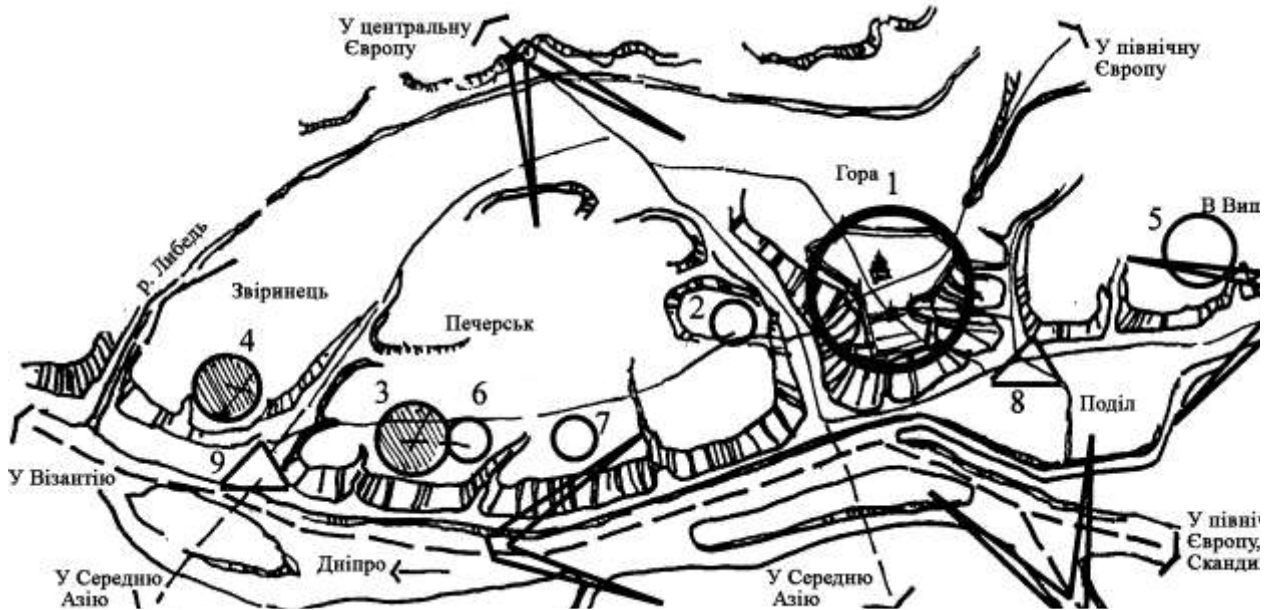
МІСТОБУДУВАННЯ Й АРХІТЕКТУРА ДАВНЬОЇ РУСІ X-XIV СТ.



41.

42. Київ, вид із
Дніпра. Гравюра
XVIII ст.

43. Ландшафт Києва.



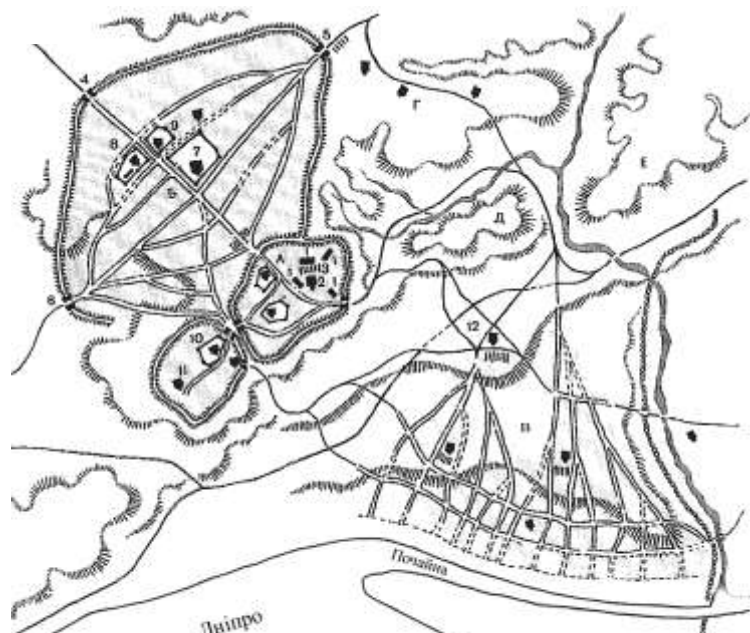
44. Співвіднесення архітектурних доміант, ландшафту й шляхів руху Києва XII ст.
Композиційна схема.

- 1 - Верхнє місто - Гора; 2 - монастир на Клові; 3 - Печерський монастир XI ст.;
4 - Видубецький монастир XI ст.; 5 - Кирилівський монастир XII ст.; 6 - село Берестово;
7 - село Угорське; 8 - Житній торг на Подолі; 9 - торг у Наводницькій балці.

47. Софія Київська. План.

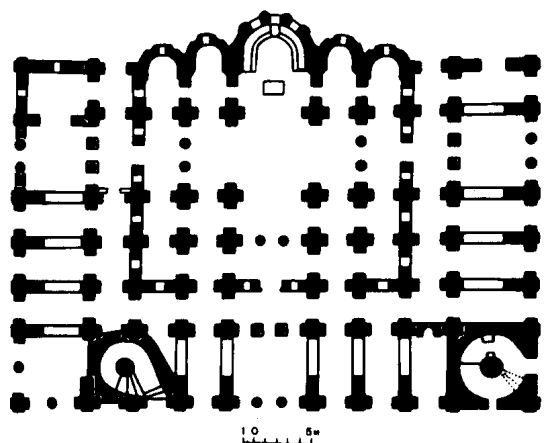
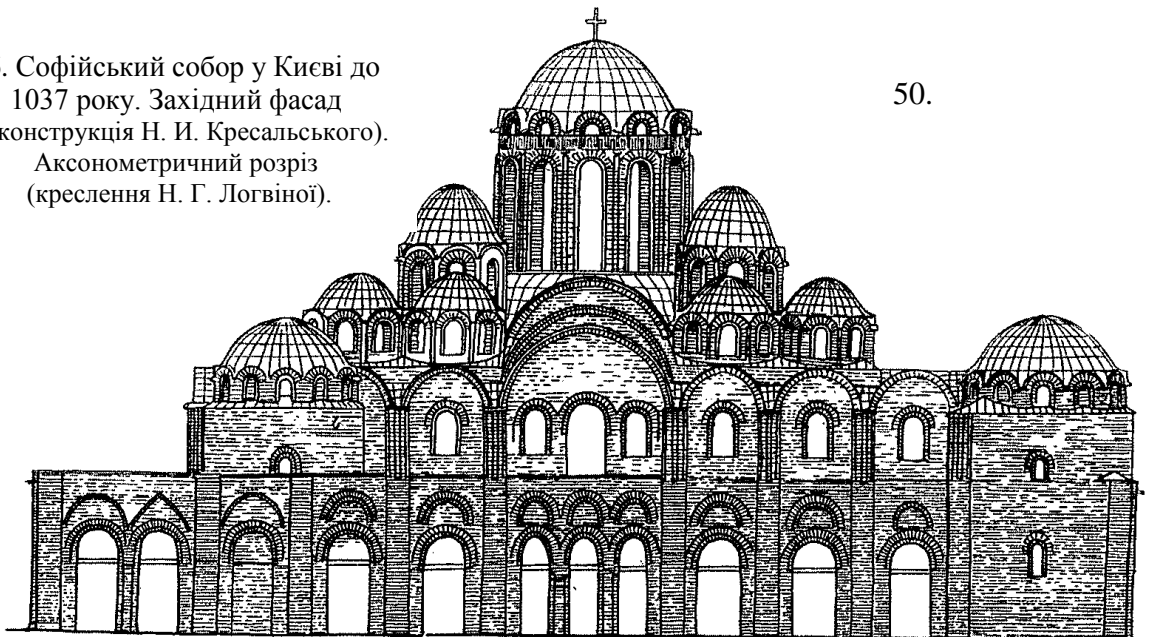
45. План Києва середини XII ст.

- А - місто Володимира;
Б - місто Ярослава; В - Поділ;
Г - Копирів кінець;
Д - Хоревиця; Е - Щекавиця;
1 - кам'яні князівські палаци;
2 - Десятинна церква;
3 - площа Бабій Торжок;
4 - Золоті ворота;
5 - Жидівські ворота;
6 - Лядські ворота;
7 - Софійський собор;
8 - Ірининський монастир;
9 - Георгіївський монастир;
10 - Дмитрівський монастир;
11 - Михайлівський собор;
12 - церква Богородиці Пирогощій.

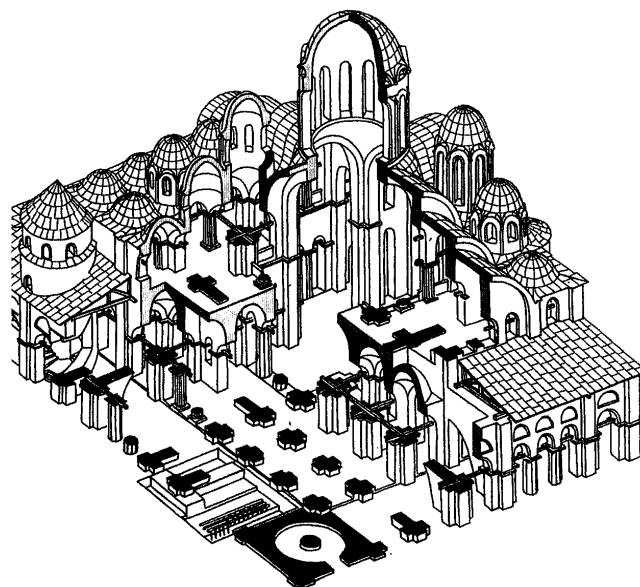


46. Софійський собор у Києві до 1037 року. Західний фасад (реконструкція Н. И. Кресальського). Аксонометричний розріз (креслення Н. Г. Логвіної).

50.



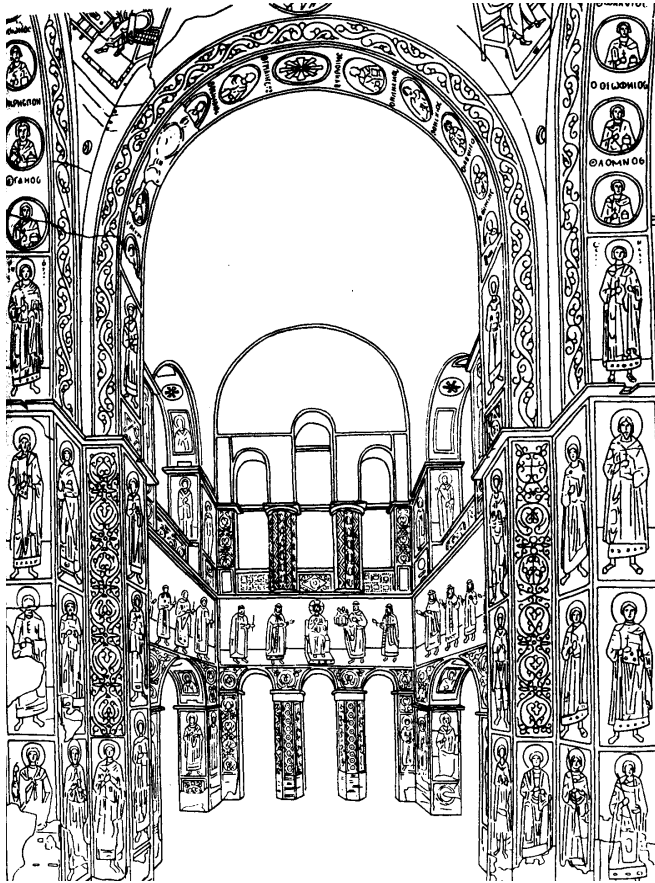
47. Софія Київська. План.



ΜΑΡΤΙΣΚΑΙΝΕΚΧΥΝΟΜΕΩΠΟΛΛΑΥΤΟΥΕΣΙΝΤΟΛΙΜΑΜΟΥΤΟΉΣΚΑΙΝΕΚΧΥΝΟΜΕΝΟΝΕΙΣΑΜΑΡΤΙΩΝ



48. Причастя апостолів. Мозаїка вітварної частини собору.



49. Схема розміщення фресок у західній частині головного нефа Софійського собору в Києві.



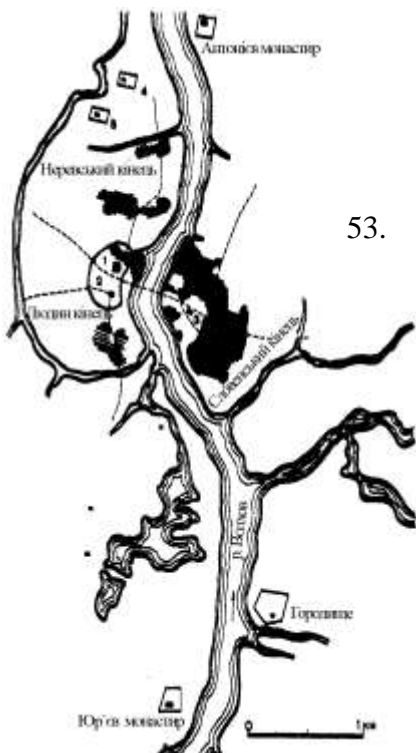
50. Мозаїка в куполі собору Софії Київської. Христос Пантократор. Архангел Гавриїл.



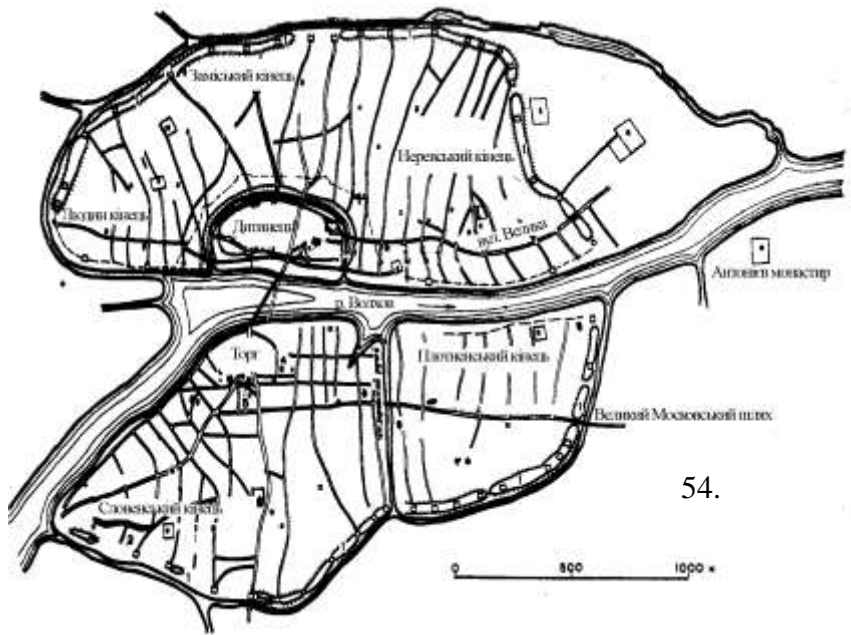
51. Композиція Благовіщення. Архангел Гавриїло, Богоматір.



52. Іоан Златоуст, деталь Святительського чину, мозаїка.



53.



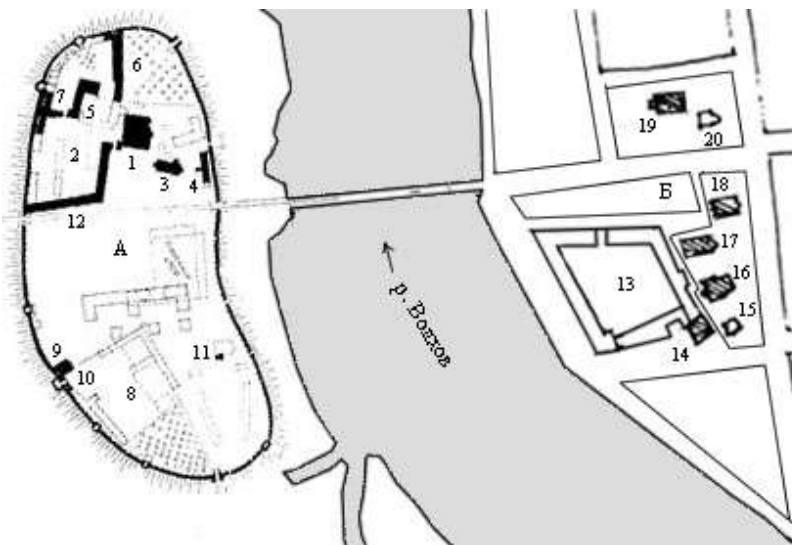
54.

53. Новгород. Ситуаційний план XII ст.

54. Новгород. Генеральний план міста XV ст.

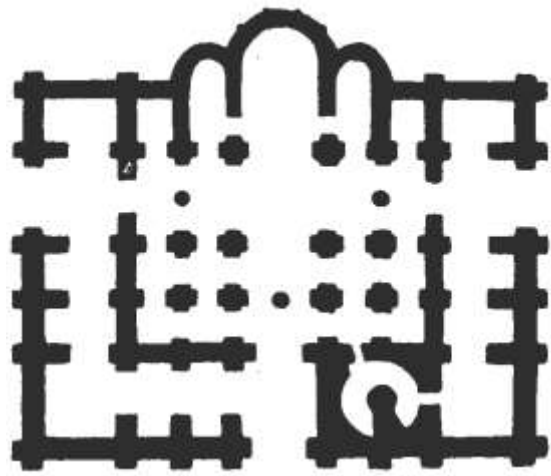


55. Новгород, панорама Ярославова Дворища.



56. Новгород. План кремля і Ярославова Дворища 12-13 ст.

А - дитинець; Б - Ярославово Дворище; 1 - с. Софії; 2 - Володарний двір; 3 - Входеоіерусалимський собор; 4 - дзвіниця; 5 - Грановита палата й Часозвоня; 6 - Никитський корпус; 7 - Митрополичья вежа; 8 - Восводський двір; 9 - ц. Покрова; 10 - вежа Кокуй; 11 - приблизно собор Бориса й Гліба; 12 - Митрополиччі покої; 13 - Торг; 14 - ц. Дружин Мирроносиць; 15 - ц. Прокопія; 16 - Никольський собор; 17 - ц. Параскеви П'ятниці; 18 - ц. Успіння на Торгу; 19 - ц. Іоанна на Опоках; 20 - ц. Георгія на Торгу.



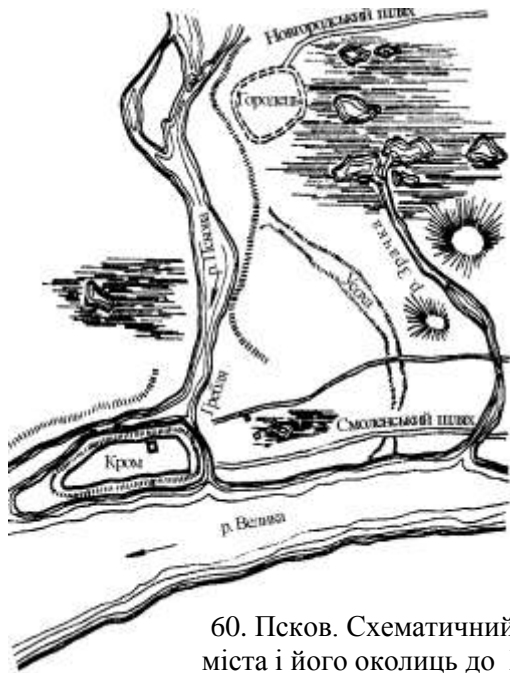
57. Новгород. Розріз, план, інтер'єр собору Св. Софії.



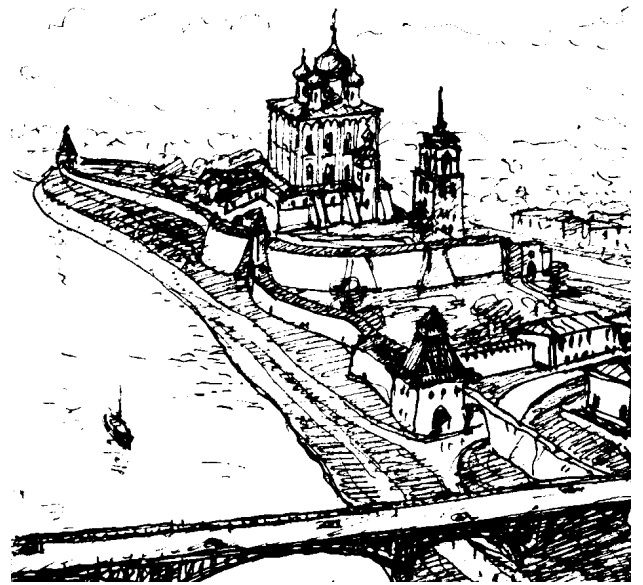
58. Дзвіниця. Новгородський кремль.



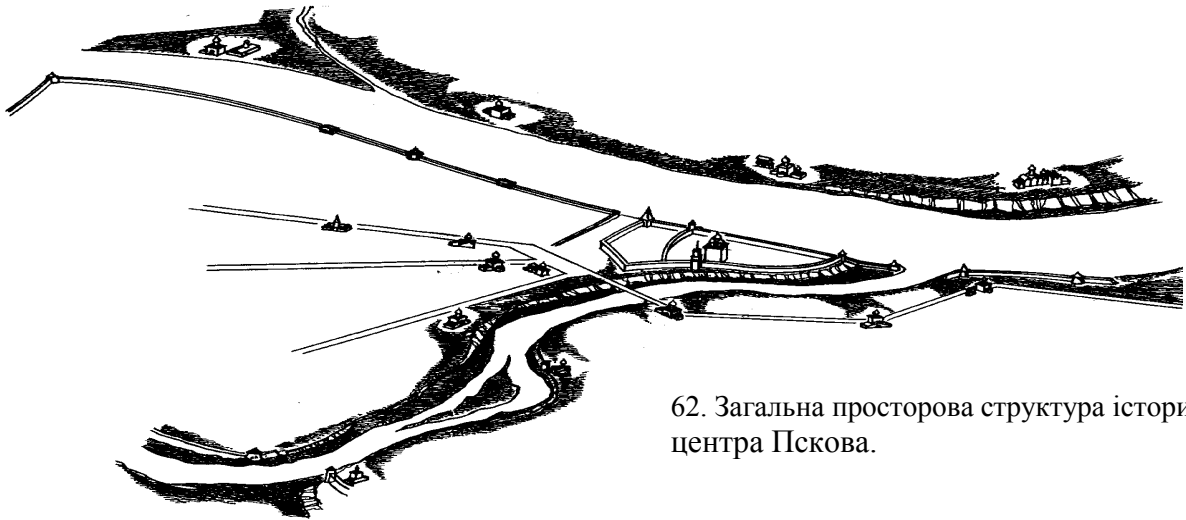
59. Новгород. Собор Св. Софії. Зовнішній вигляд.



60. Псков. Схематичний план міста і його околиць до XII ст.

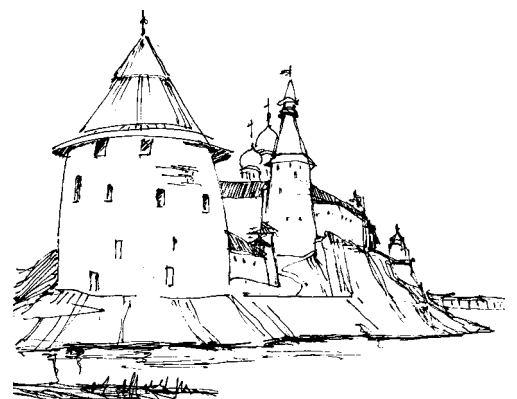


61. Центр Пскова. Перспектива "із пташиного польоту".

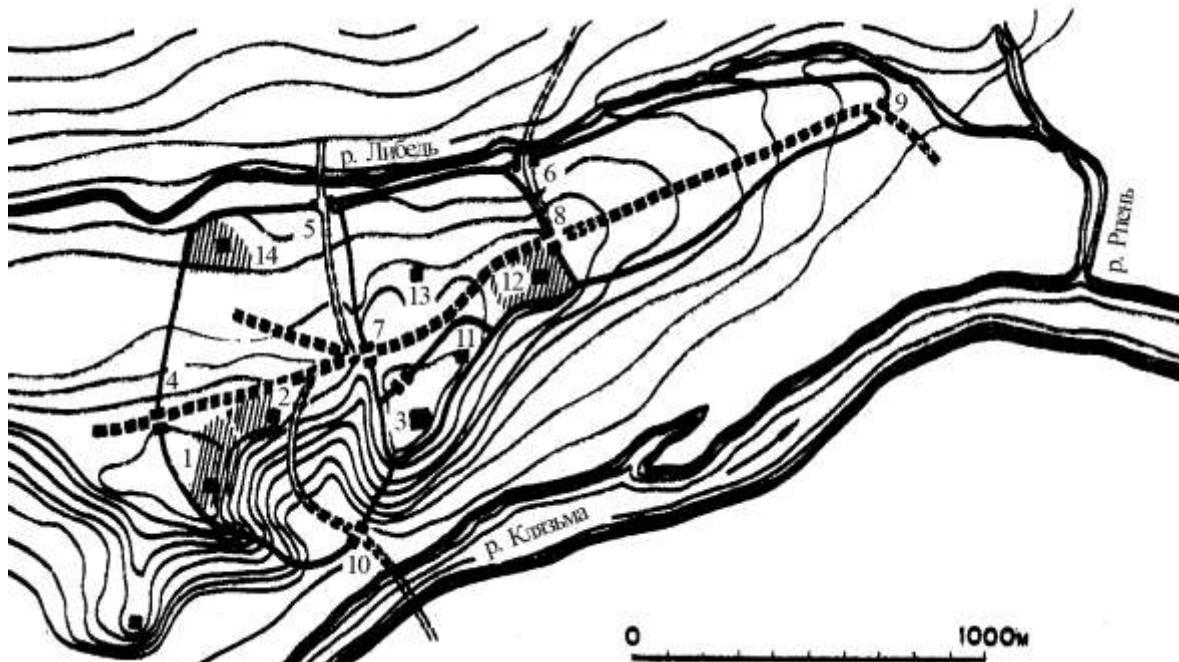


62. Загальна просторова структура історичного центра Пскова.

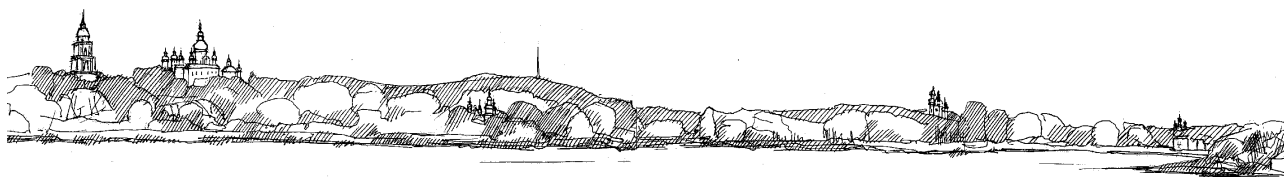
63. Псков. Генеральний план міста кінця XV ст.



64. Псков. Панорама міста з ріки Великої.



65. Володимир. Етапи розвитку міста. План 1174. 1. Двір Володимира Мономаха із церквою Спасу. 2. Двір Юрія Довгорукова із церквою Георгія. 3. Успенський собор. 4. Золоті ворота. 5. Іринині ворота. 6. Мідні ворота. 7. Торговельні ворота. 8. Іванівські ворота. 9. Срібні ворота. 10. Волзькі ворота. 11. Дмитрієвський собор. 12. Роджественський монастир. 13. Церква Воздвиження на Торгу. 14. Княгинин монастир.

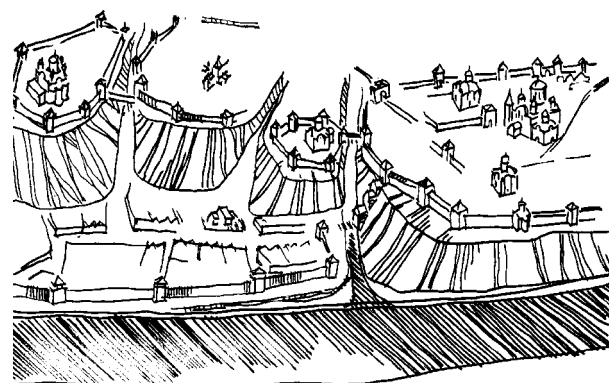


66. Чернігів. Ансамбль Єлецького й Троєцького монастирів. Вид з Валу.

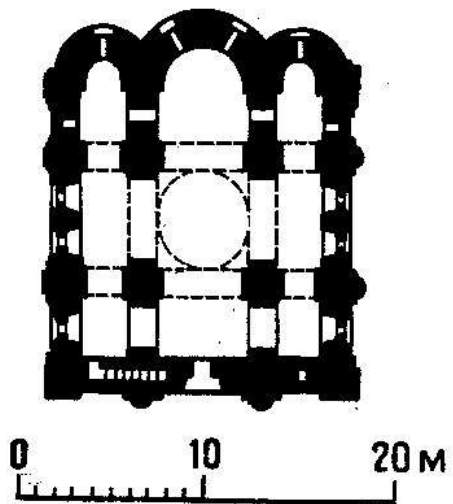


67. Розвиток Чернігова на поч. XIII ст. (за А.А.Карнабеде)

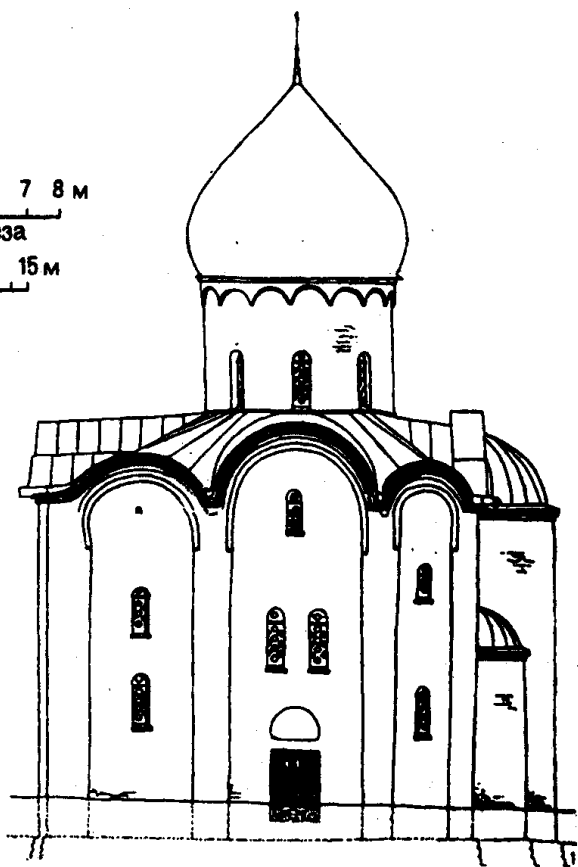
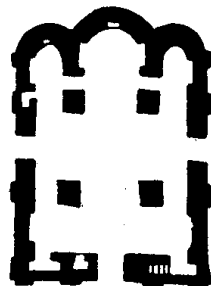
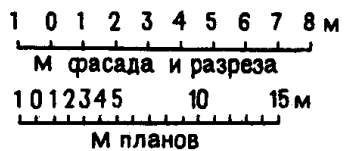
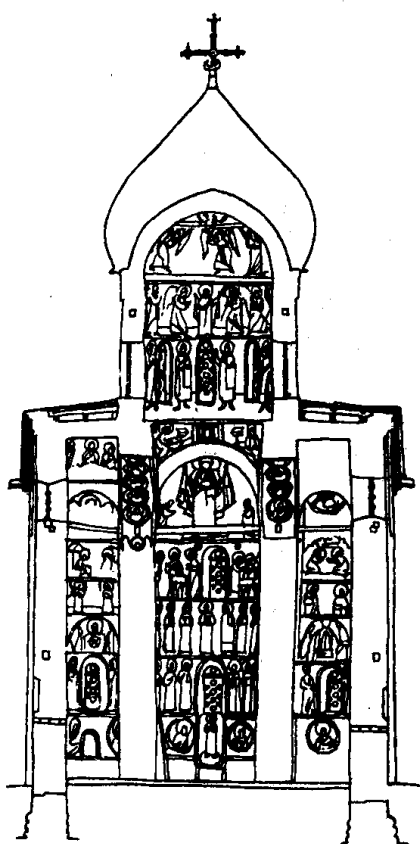
1- Дитинець, 2 - Єлецька гора, 3 - Обхідний град, 4 - Поділ, 5 - Болдіни гори (комплекс курганів), 6 - курган «Чорна могила», 7 - курган князівни Чорни, 8 - Третяк, 9 - Предград'є, 10 - садиба князя, 11 - кургани XI - XII ст.



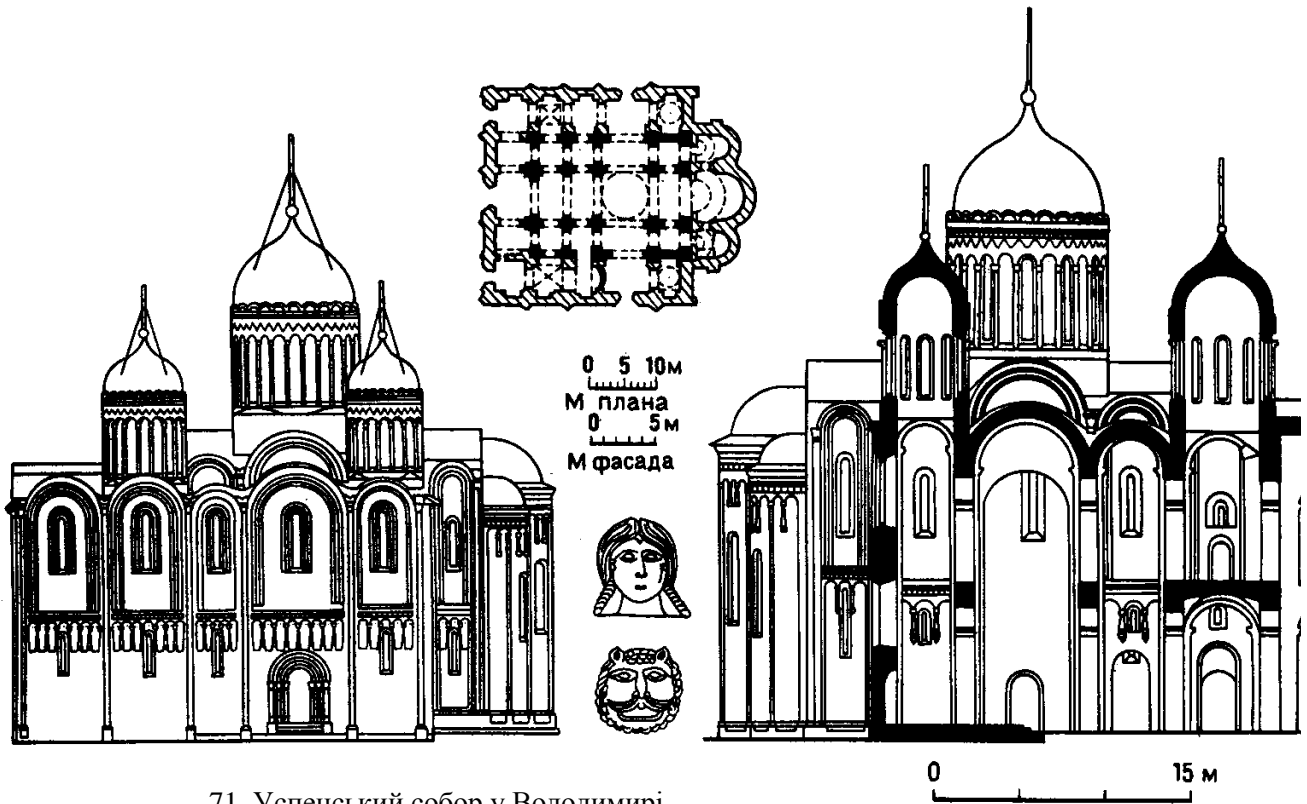
68. Чернігів. Просторова структура центрального ядра міста.



69. Смоленськ. Церква св. Петра й Павла. XII ст.
Загальний вид, план.

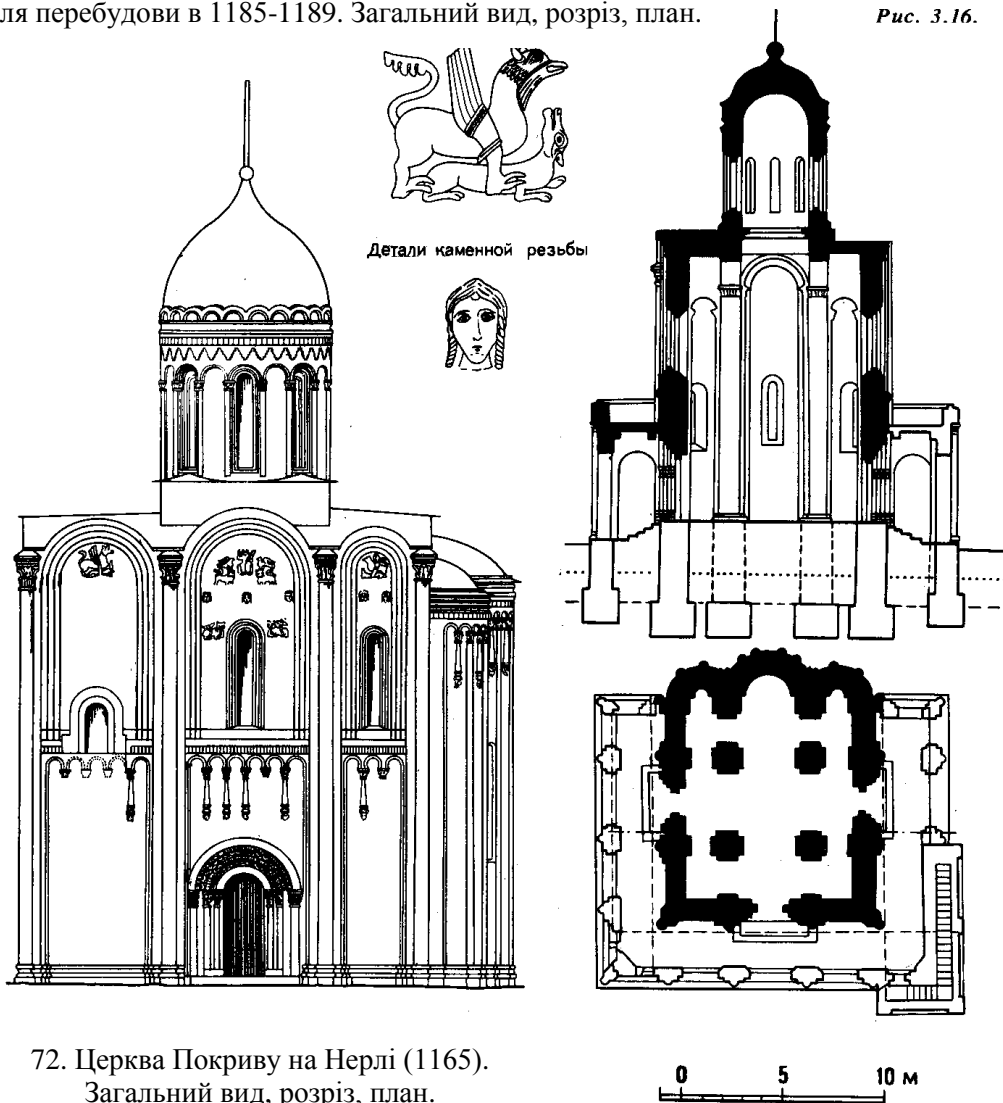


70. Церква Спасу на Нередиці біля Новгородa (1198).
Загальний вид, розріз, план.

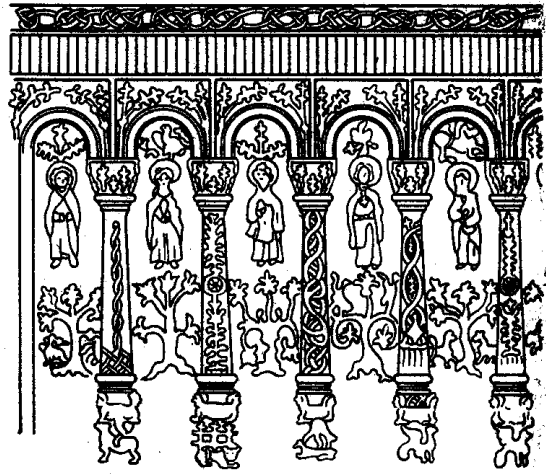
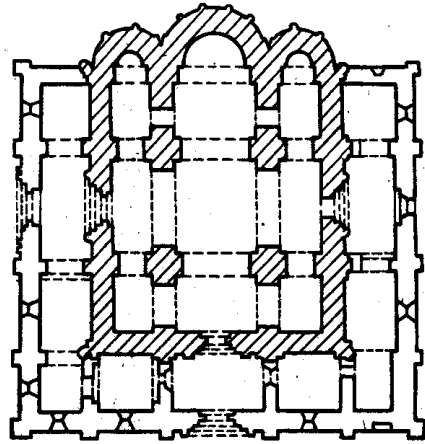
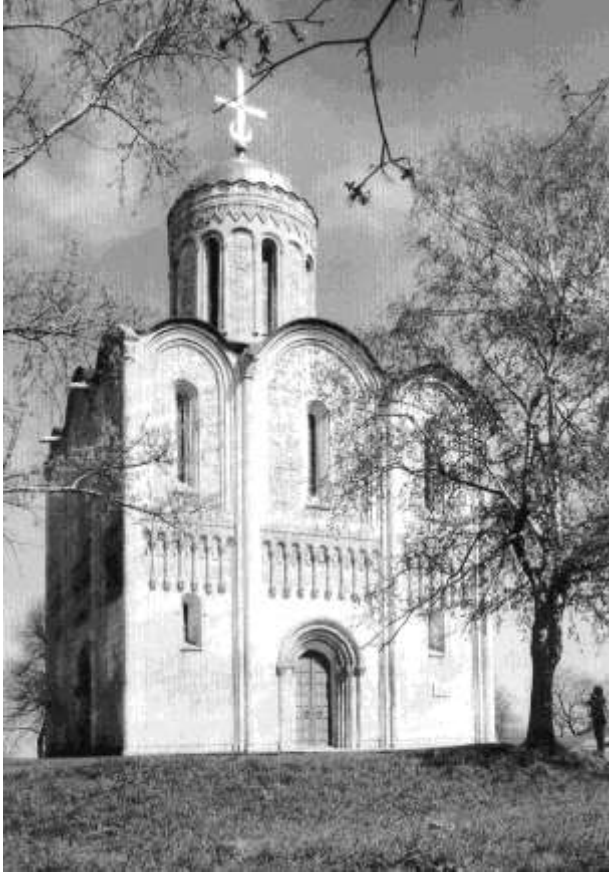


71. Успенський собор у Володимирі після перебудови в 1185-1189. Загальний вид, розріз, план.

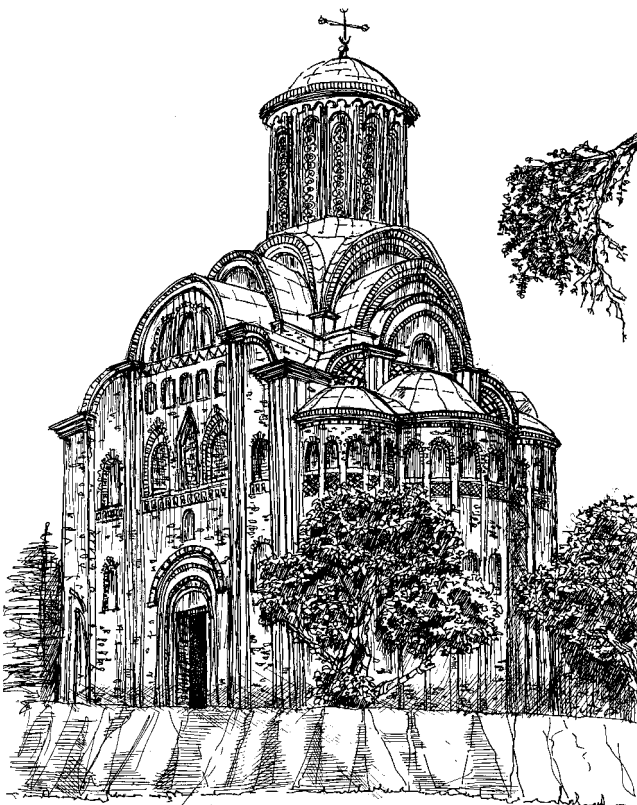
Рис. 3.16.



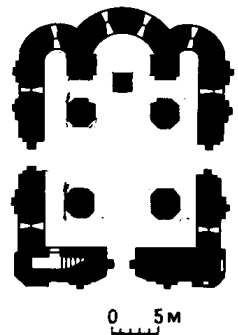
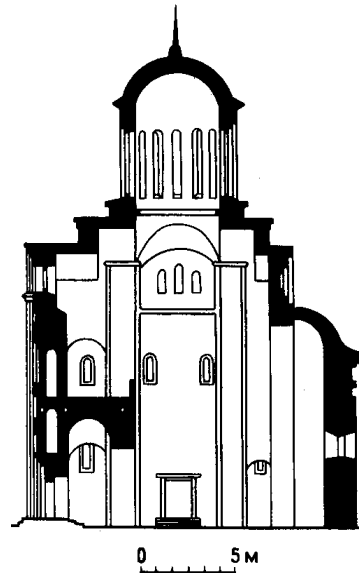
72. Церква Покриву на Нерлі (1165). Загальний вид, розріз, план.



73. Дмитрієвський собор у Володимирі.
Загальний вид; план з галереями; деталь аркатурного пояса.



74. Чернігів. П'ятницька церква.
Кінець XII-поч. XIII ст.
Зовнішній вид,
Розріз, план.

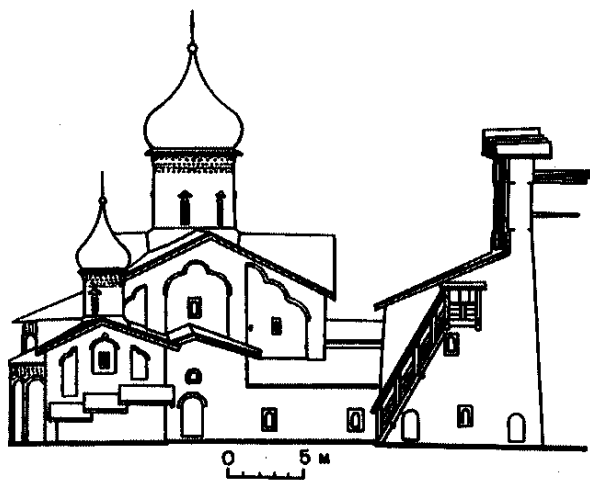
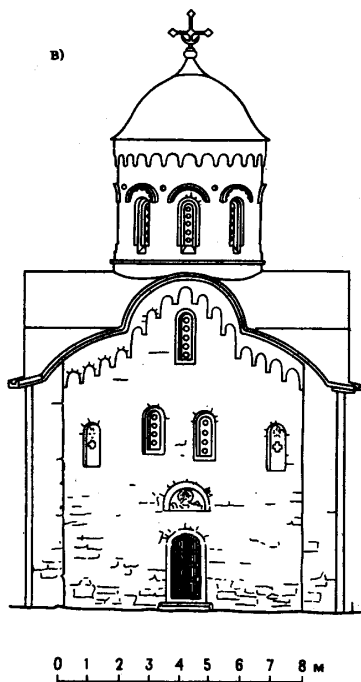
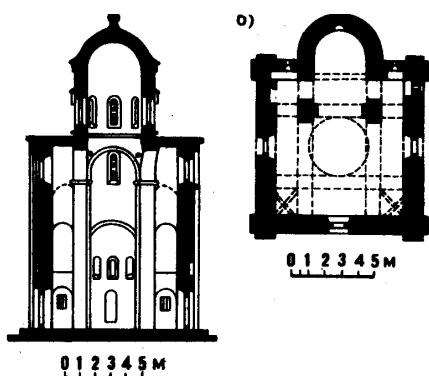


0 5 M

0 5 M



76. Псков.
Храм Покрова и Різдва в Куту. Кінець XVI ст.



75. Новгород. Церква Федора Стратилата на Струмку. Поперечний розріз, план, західний фасад.

77. Псков.
Церква Богоявища з Запсков'я, 1496.

МИСТЕЦТВО ДРЕВНЬОЇ РУСИ



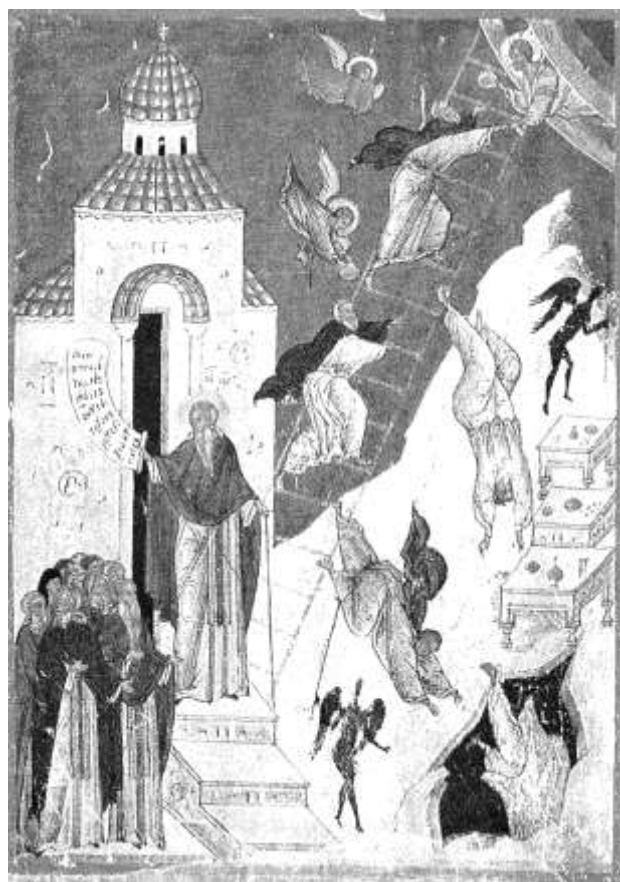
78. Михайлівський монастир, Київ. Сцена Євхаристії, мозаїка, XII ст.



79. Царські врата, XVI ст.



80. Іоанн Лествичник, XIII ст.



81. Лествица в Царство Божіє. Мініатюра.



82. Спас на престоли. Новгород, XV ст.



83. Спас у силах. Московська школа XV ст.



84. Оранта Нерушима Стіна.
Мозаїка Софії Київської.



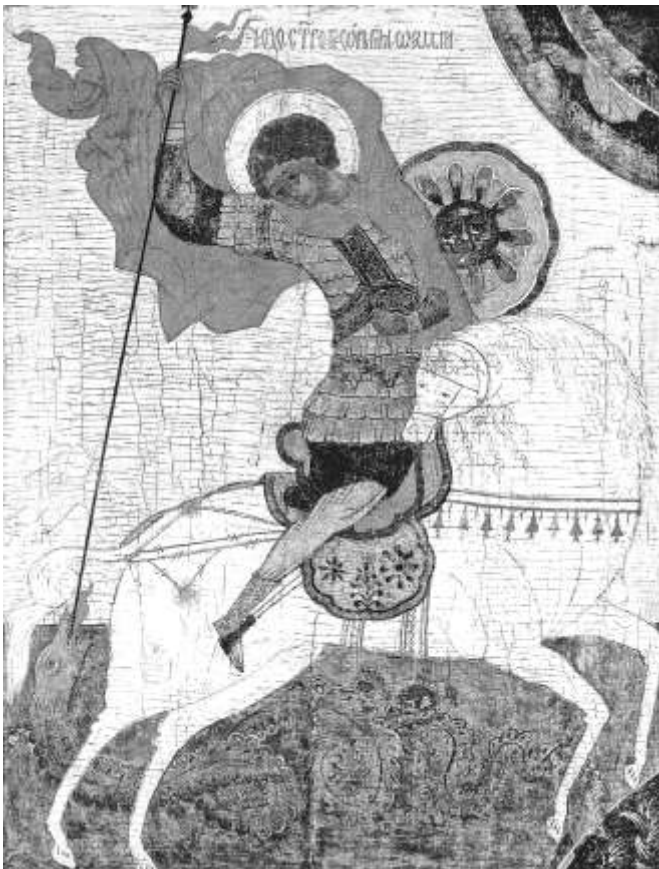
85. Успіння Богоматері. XV ст. Новгород.



86. Ангел златі Власи. Новгородська школа. XII ст.



87. Спас Нерукотворний.
Новгородська ікона XII ст.



88. Новгород. Юрій Зміборець, XV ст.



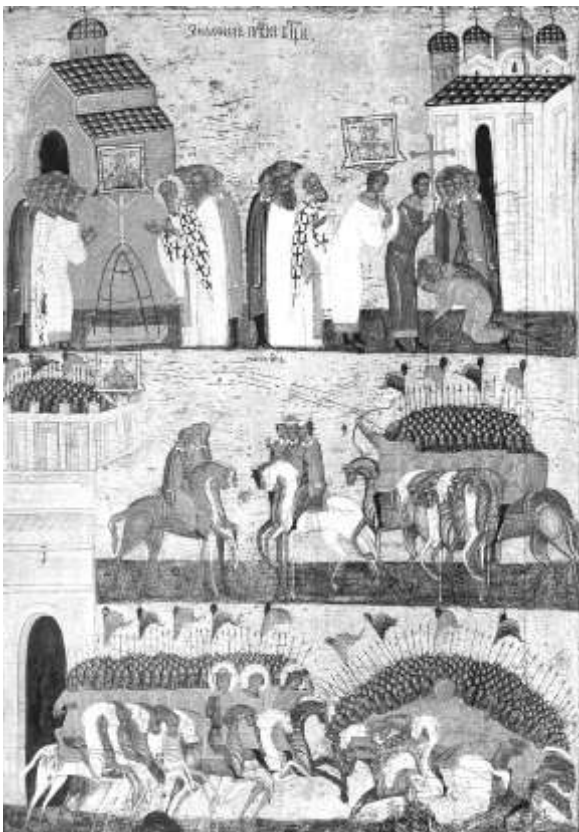
89. Борис і Гліб. Новгородська школа, XII ст.



90. Устюзьке Благовіщення.
Новгородська школа, XII ст.



91. Вознесення Господнє. XVI ст. Новгород



92. Битва новгородців із суздальцями. Чудо ікони
Богоматір Знамення. Новгородська школа, XV ст.



93. Покрова Богородиці. Новгород, XVI ст.



94. Про Тебе Радуються. Московська школа, XV ст.



95. Феофан Грек. Преображення, XV ст.



96. Пантократор, Феофан Грек, фреска купола церкви Спасу Преображення на Ільній вулиці, XIV ст.



97. Стовпник. Феофан Грек. Фреска XIV ст.



98. Феофан Грек. Ангел, фреска церкви Спасу Перетворення на Ільній вулиці.



99. Андрій Рубльов.
Трійця.



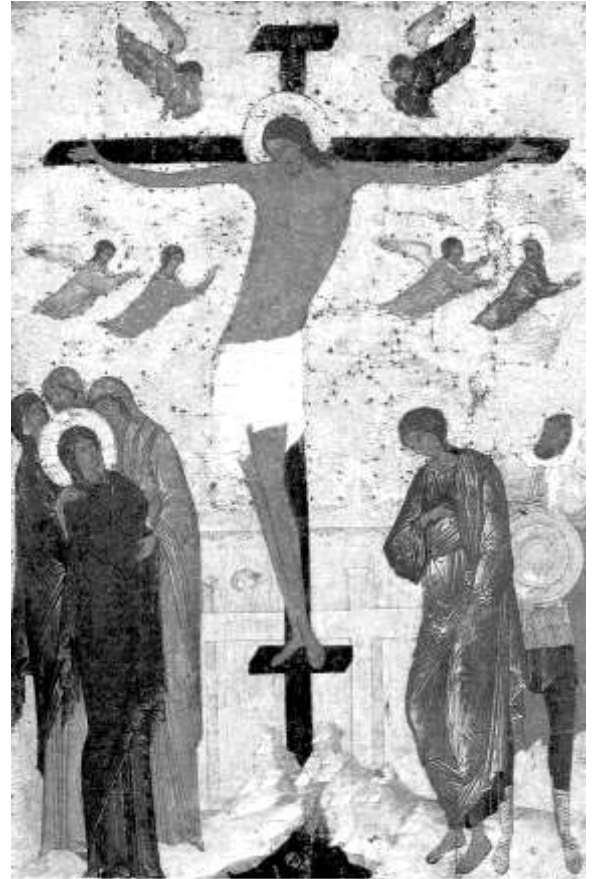
100. Андрій Рубльов.
Спас, Звенигородський чин, XV ст.



101. Андрій Рубльов.
Апостол Павло, Звенигород, XV ст.



102. Діонісій. Митрополит Алексій с клеймами, XV ст.



103. Розп'яття. Школа Діонісія, XV ст.



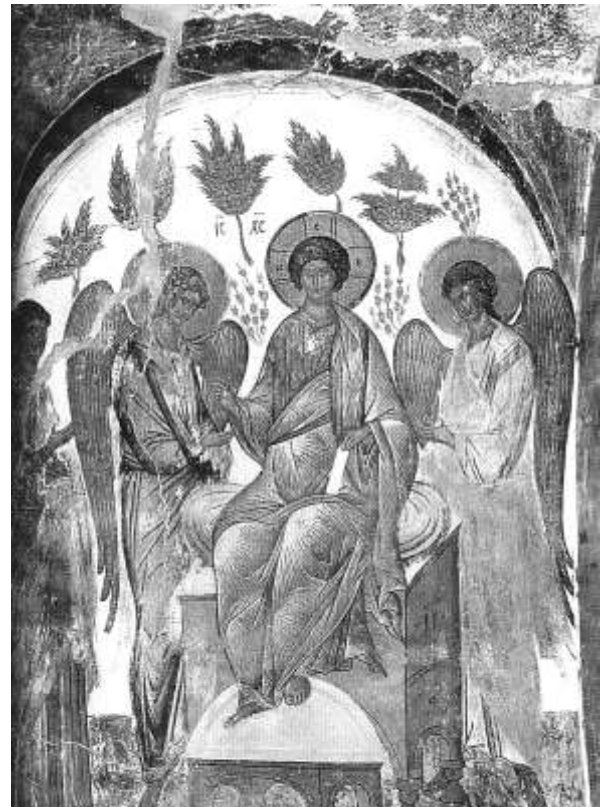
104. Діонісій. Богоматір з немовлям на престоли, XV ст.



105. Діонісій. Зішестя в пекло, XV ст.



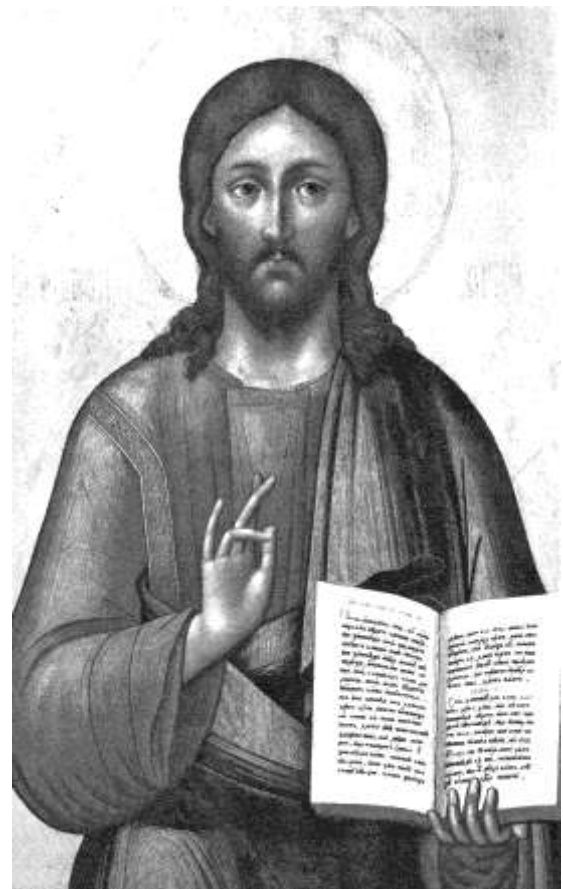
106. Богоматір Одигитрія.
Діонісій, XV ст.



107. Діонісій. Трійця, XV ст.

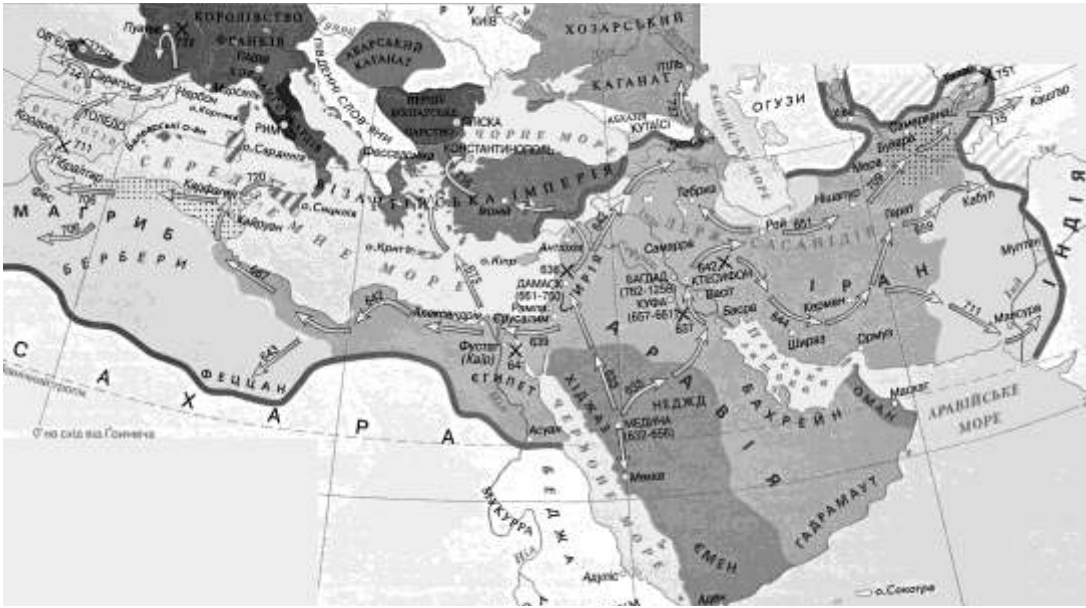


108. Симон Ушаков. Трійця, 17 ст.

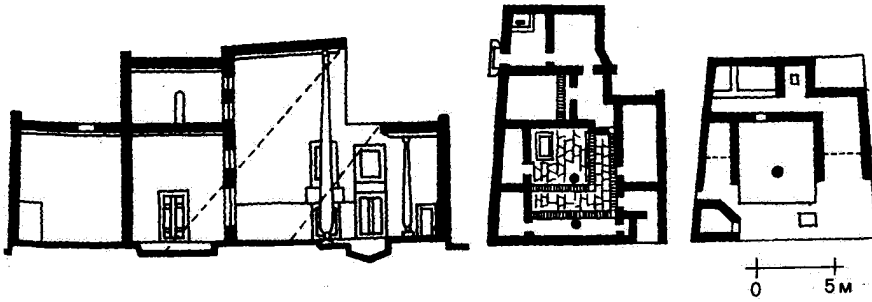


109. Філатєв. Спас Вседержитель, поч. 18 ст.

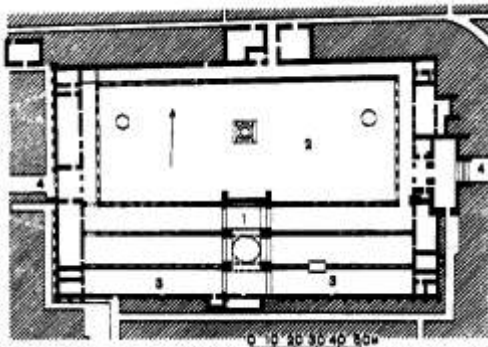
СЕРЕДНЬОВІЧНА АРХІТЕКТУРА ТА МИСТЕЦТВО КРАЇН АРАБСЬКО-МУСУЛЬМАНСЬКОГО СВІТУ



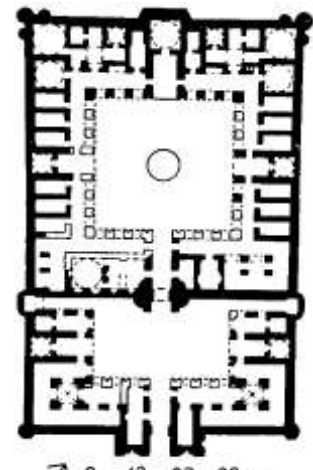
110.



111. Житловий будинок, Хіва. Розріз, плани 1 і 2 поверхів.



112. Мечеть
Омейядів у
Дамаску.
План мечеті:
1 - мечеть;
2 - двір;
3 - міхраб;
4 - входи.
Двір мечеті й
інтер'єр.

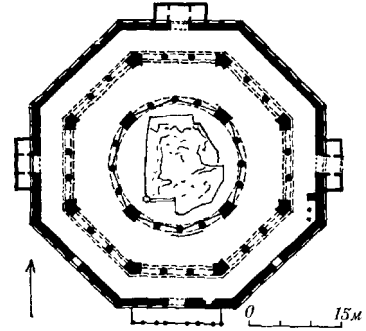
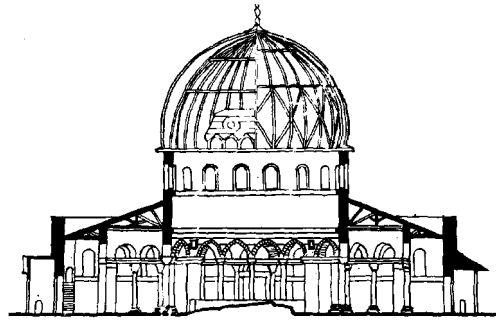


113. Караван-сарай. План.

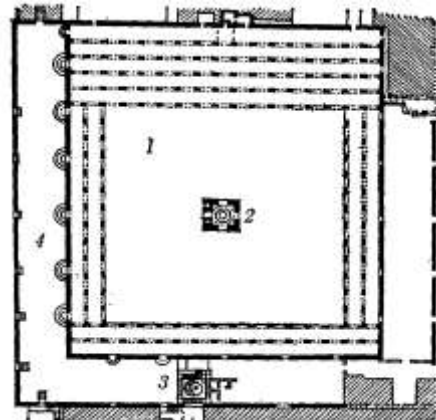
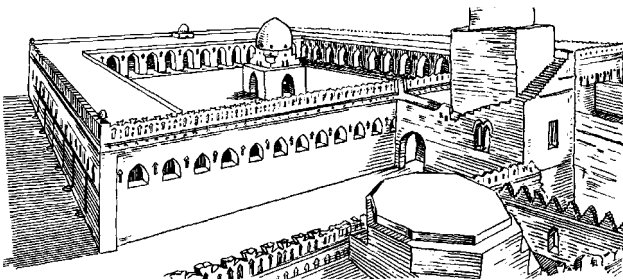




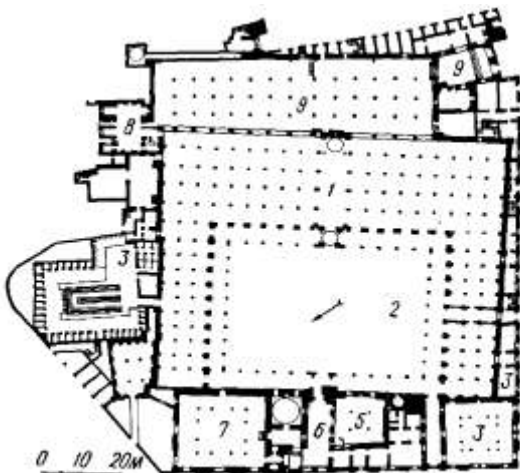
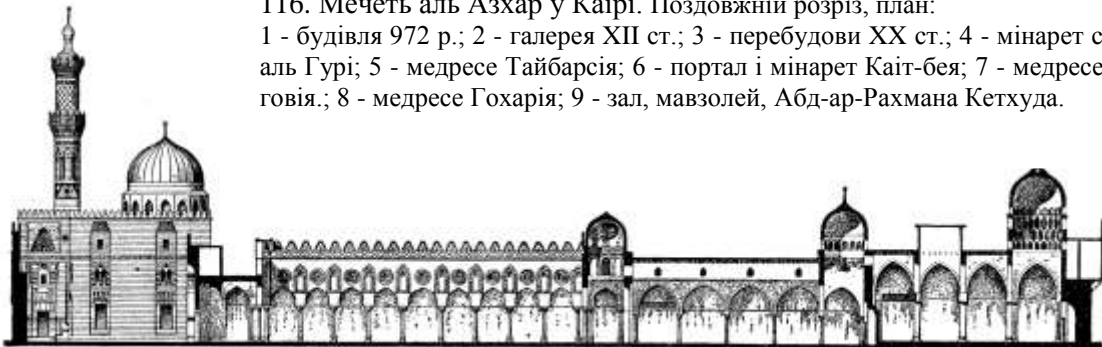
114. Мечеть Купол Скелі. Єрусалим, Палестина.
Зовнішній вигляд, розріз, план.

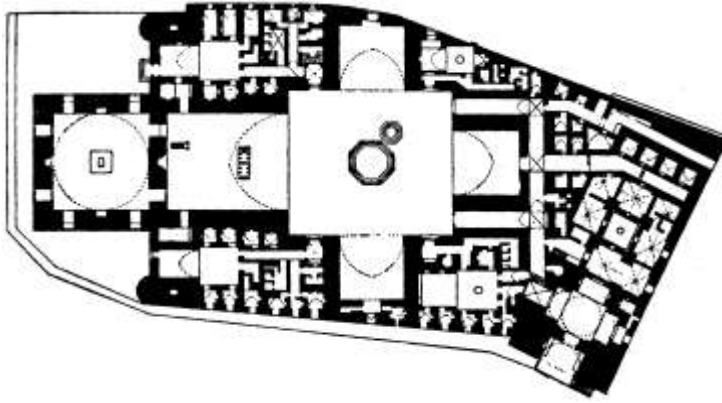


115. Мечеть Ібн Тулуна в Каїрі.
Загальний вид, план: 1 - двір, 2 - павільйон-басейн, 3 - мінарет; 4 - зовнішній двір.

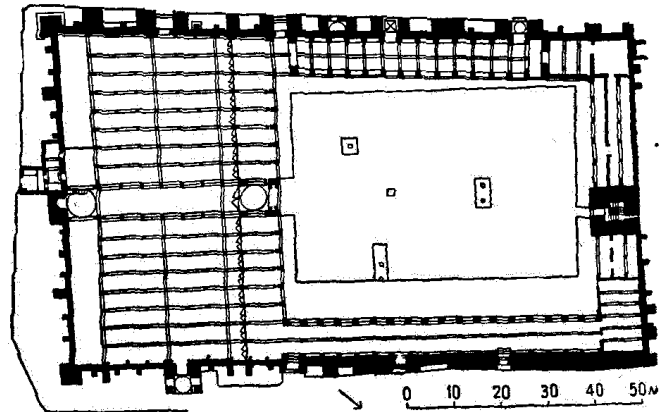


116. Мечеть аль Азхар у Каїрі. Поздовжній розріз, план:
1 - будівля 972 р.; 2 - галерея XII ст.; 3 - перебудови XX ст.; 4 - мінарет султана аль Гурі; 5 - медресе Тайбарсія; 6 - портал і мінарет Каїт-бея; 7 - медресе Акбоговія.; 8 - медресе Гохарія; 9 - зал, мавзолей, Абд-ар-Рахмана Кетхуда.

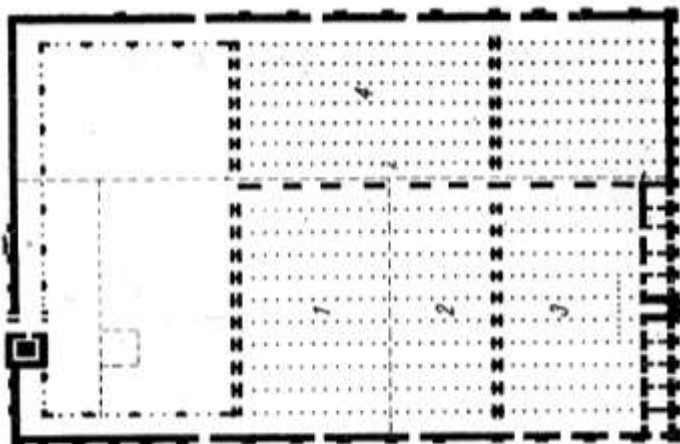




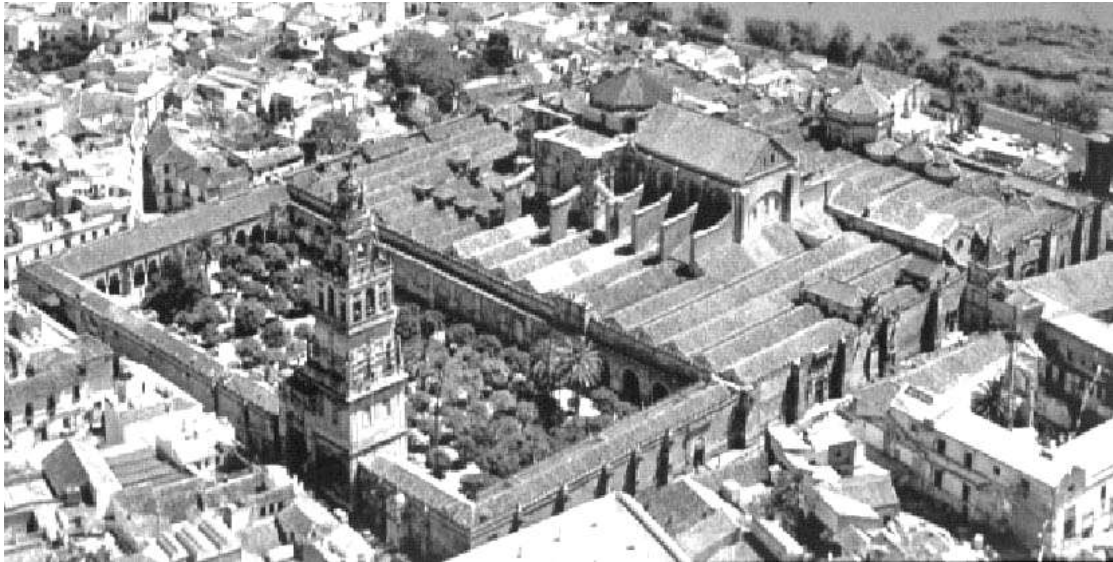
117. Мечеть султана Хасана в Каїрі, 1356-1363.
Двір мечеті з айванами.
План мечеті.



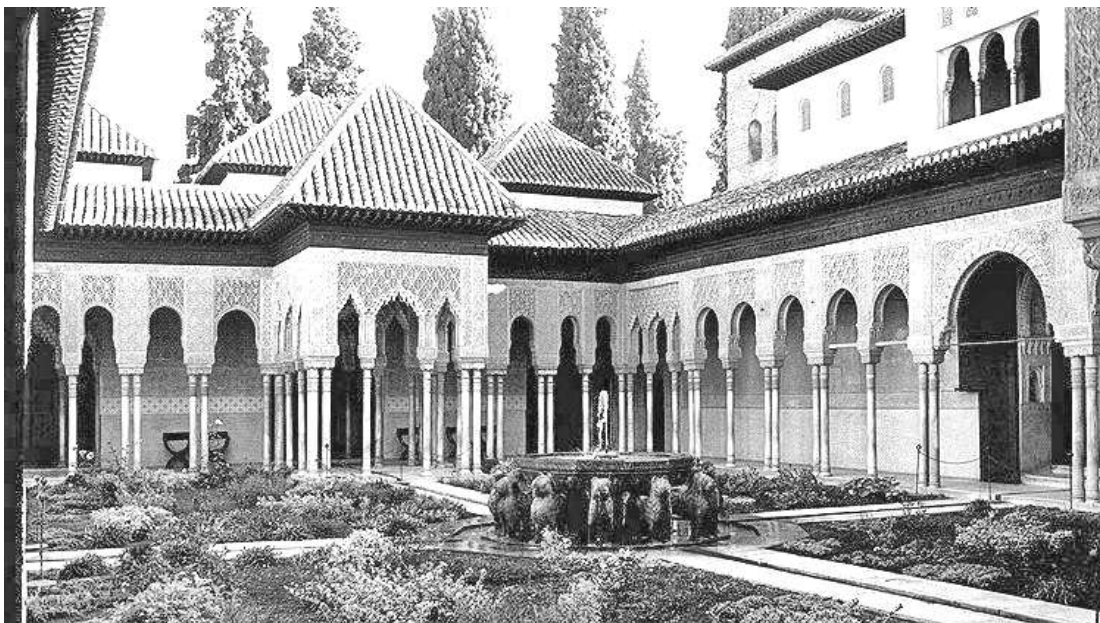
118. Туніс. Мечеть Сіді Окба, 836 р.
Двір і мінарет, план.



119. Кордова. Велика мечеть
План мечеті: 1 - первісна будівля 785 р;
2 - розширення у 848 р.;
3 - розширення у 961 р.;
4 - розширення у 987 р.
Розріз куполи міхраба.
Перспектива із пташиного польоту.
Інтер'єр молитовної зали.



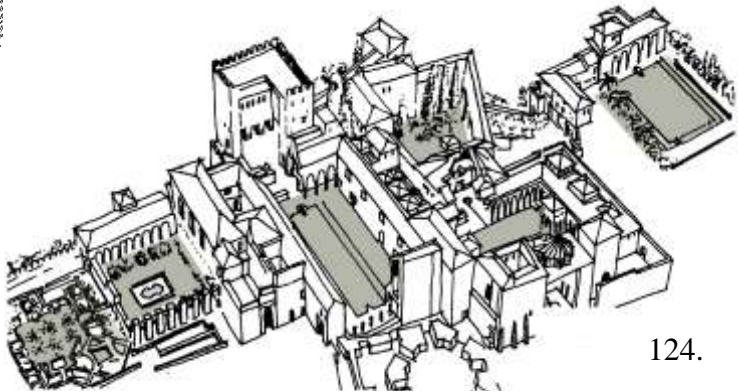
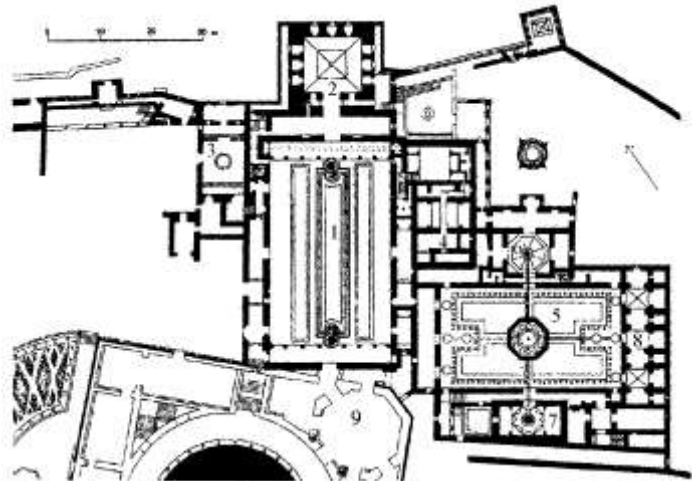
120. Кордова. Велика мечеть
Перспектива із
пташиного польоту.
Інтер'єр молитовної
зали.



121. Альгамбра. Левиний дворик.



122. Альгамбра. Панорама палацового комплексу.



124.

123. Альгамбра.
Генеральний план.

124. План центральної частини палацу: 1 - Миртовий двір; 2 - зал посланників; 3 - мечеть; 4 - лазня; 5 - Левиний двір; 6 - зал Двох Сестер; 7 - зал Абенсерагів; 8 - зал Суду; 9 - палац Карла V (XVст.)

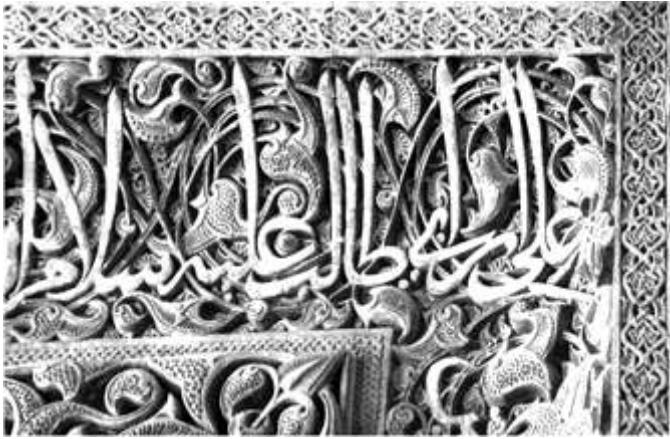
Просторова структура.

125. Миртовий дворик.

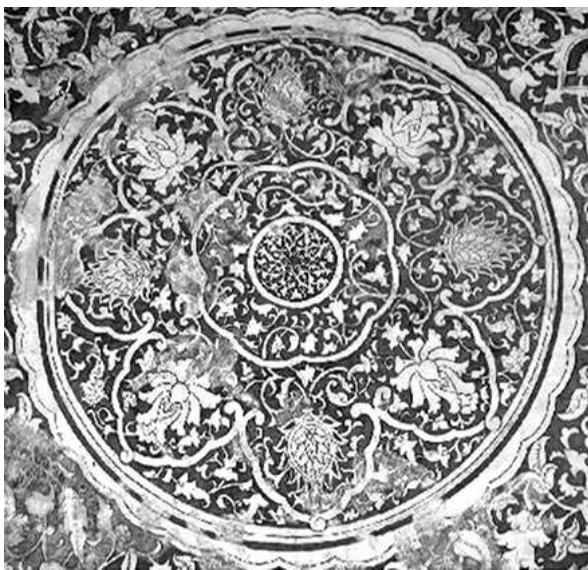




126. Каліграфічний шрифт куфі и насх.



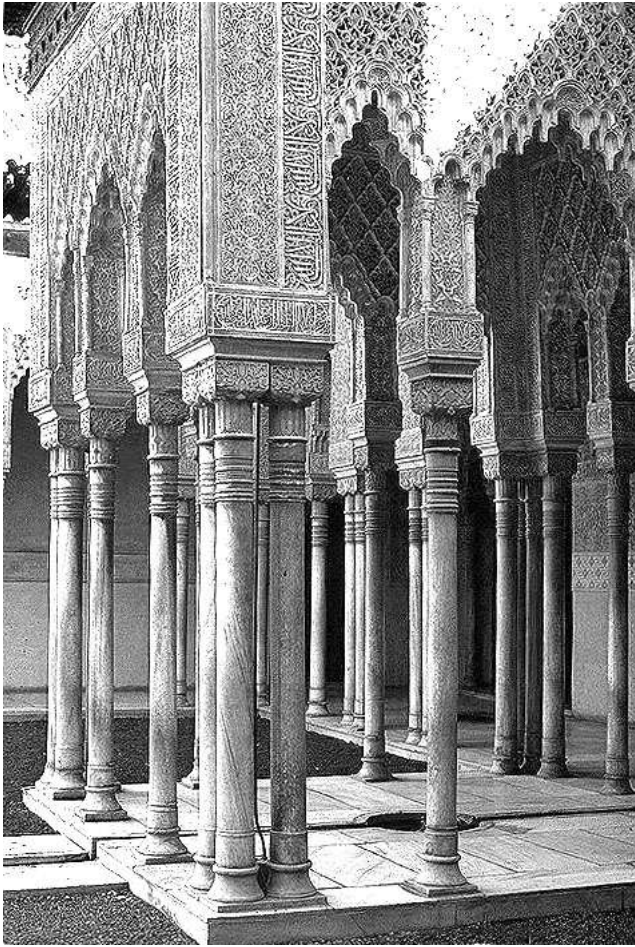
127. Фрагменти каліграфічного орнаменту/



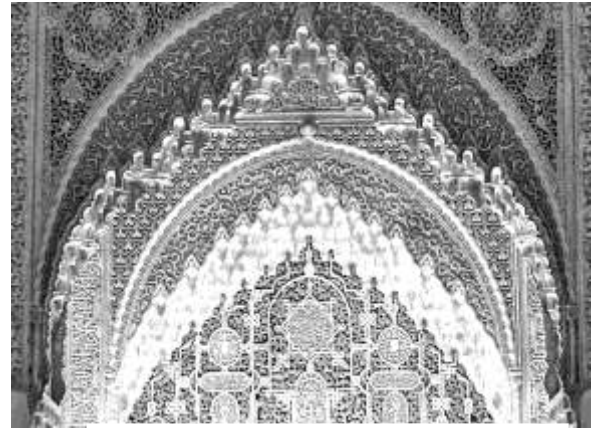
128. Рослинний орнамент купола.



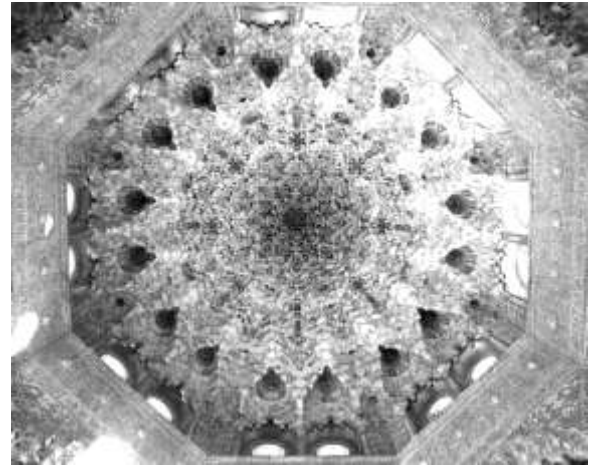
129. Каліграфічний орнамент мечеті Омейядів у Дамаску.



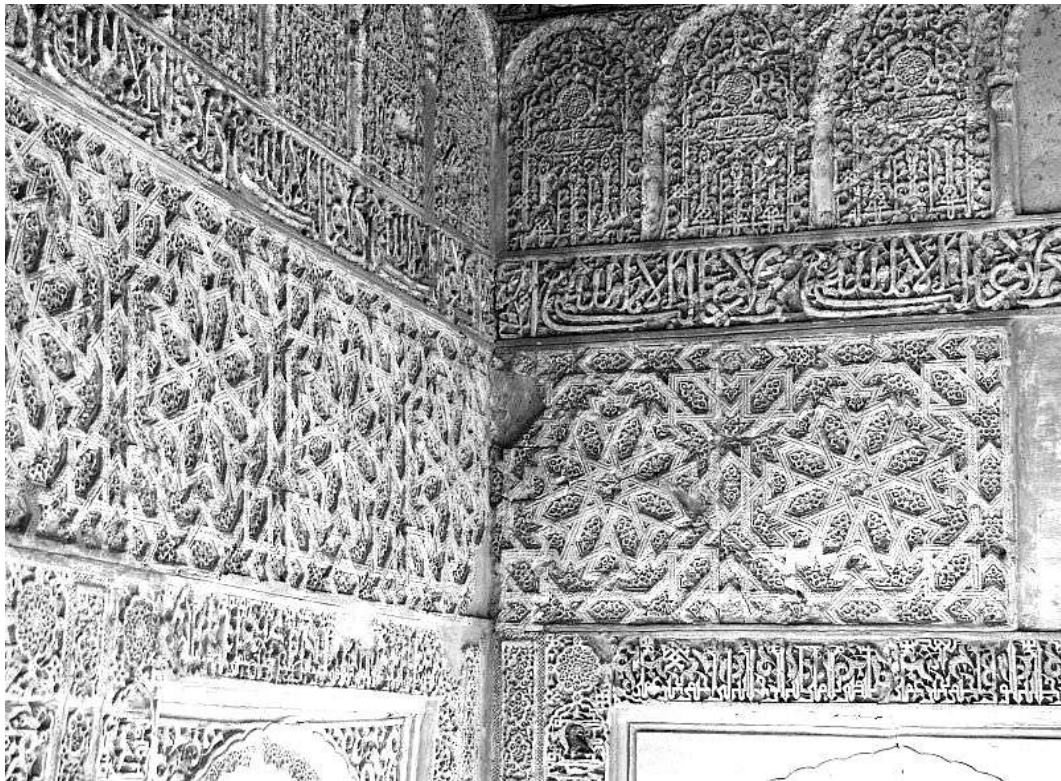
130. Орнамент колонади Альгамбри.



131. Орнамент Альгамбри.



132. Сталактитове склепіння Альгамбри.



133. Арабесковий різьблений орнамент Альгамбри.

Список використаних джерел

Література з теми «Візантія»

Основна література:

Всеобщая история архитектуры в 12-ти томах; /под общ. ред. Н. В. Баранова; М.: Изд-во литературы по строительству, 1977. -

Т. 3: Архитектура Восточной Европы. Средние века. – 687 с.

Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальный периоды / Т. Ф. Саваренская; - М.: Стройиздат, 1984. – 375 с.

Додаткова література:

Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры в 2 т. / Н.И. Брунов; - М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. -

Т. 2: Византийская архитектура. – 540 с.

Бычков В.В. Малая история вантйской эстетики / В.В. Бычков - К.: Путь к истине, 1991 – 406 с.

Лазарев В.Н. История византийской живописи / В.Н. Лазарев – М.: 1985 – 455 с.

Лихачева В. Д. Искусство Византии IV-XV веков / В. Д. Лихачева - М.: Искусство, 1981 – 310 с.

Література з теми «Київська Русь»

Основна література:

Всеобщая история архитектуры в 12-ти томах /под общ. ред. Н. В. Баранова; М.: Изд-во литературы по строительству, 1969 -

Т. 6: Архитектура древней Руси. - 576 с.

Всеобщая история искусств в 6 т. / под общ. ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского; Москва: «Искусство», 1961.-

Т. 2: Искусство средних веков, книга первая. - 525 с.

Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Рабовладельческий и феодальный периоды / Т. Ф. Саваренская; - М.: Стройиздат, 1984. – 375 с.

Додаткова література.

Бычков В. В. Русская средневековая эстетика / В. В. Бычков; М.: Мысль, 1995 – 637 с.

Вагнер Г. К. Искусство древней Руси / Г. К. Вагнер; М.: Искусство, 1993 – 255 с.

Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры / А.В. Иконников - М.: Искусство, 1990. - 384 с.

Лавров В.А. Развитие планировочной структуры исторически сложившихся городов / В.А. Лавров; М.: Стройиздат. 1977 – 174 с.

Пилявский В. И. История русской архитектуры / В. И. Пилявский, А. А. Тиц; Л. Стройиздат, 1984 – 511 с.

Рыбаков Б. А. Язычество древней Руси / Б. А. Рыбаков; М.: Наука, 1987 – 783 с.

Философия русского религиозного искусства / Под редакцией Гаврюшина Н. К. ; М.: Прогресс, 1993 – 400 с.

Література з теми «Арабський Схід»

Основна література:

Всеобщая история архитектуры в 12 т / под общ. ред. Н. В. Баранова; М.: Стройиздат, 1969. –

Т.8: Архитектура стран Средиземноморья, Африки и Азии XI-XIX вв. - 492 с.

Всеобщая история искусств в 6 т. / под общ. ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского; М.: «Искусство», 1961.-

Т. 2: Искусство средних веков, книга вторая. - 525 с.

Раллев А.Б. История архитектуры развивающихся стран. / А.Б. Раллев; К.: Вища школа, 1986.-248 с.

Додаткова література:

Веймарн Б. В. Ислам. Классическое искусство стран ислама. / Б. В. Веймарн; М.: Изд-во Искусство, 2002-496 с.

Корбендо И. Великие святые ислама. / И. Корбендо; М. Изд-во АСТ-ПРЕСС, 2005 - 480 с.

Ляхова К. А. Популярная история архитектуры. / К. А. Ляхова; М.: Изда-во Вече, 2001, - 528 с.

Пиотровский М.Б. Коранические сказания. / М.Б. Пиотровский; М.: Наука, 1991 г. - 219 с.

Предметний покажчик

А

Агнець, 19
Альгамбра, 86, 87
Андрій Рубльов, 70
Арабеска, 89
Арабський халіфат, 75
Ассист, 64

В

Вежеподібні храми, 60
виноградна лоза, 19
Вівтар, 14
Візантійська теорія образу й символу, 5, 10, 11, 12, 21

Г

Геометричне мистецтво, 91
Героїчна течія, 59

Д

Движки світел, 64
Двохчастна структура, 35
Дисиметрія й асиметрія, 57

Е

Елліністична течія, 20, 26

З

Збручський ідол, 30, 31
Зворотня перспектива, 66

І

Ієратизм ікони., 64
Ісіхазм, 68

К

Каліграфія, 90
Канон, 66
Караван-сараї, 77

Константинополь, 8
Кордовський емірат, 75, 84
Кром, 51
Купольна мечеть, 79
Куфічний почерк, 90

М

Марістан, 77
Медресе., 77
Мисове місто, 51
Мінбар, 78, 83
Міхраб, 78, 79, 81, 83
Мусалла, 77

О

Оранта, 19, 45

П

Пантеон Володимира, 31
Пантократор, 25
Предстояння, 19, 21

С

Світло, 25, 64
Святительський чин, 46
Систему деформацій, 65
Сіро-палестинська течія, 20

Ф

Фаюмський портрет, 21

Х

Хамам, 77
Худжрамі, 77

Ч

Чернече провінційне мистецтво, 23
Чотирьохайванний тип мечеті:, 82
Чотирьохстовпна церква, 57

Навчальне видання

ВДОВИЦЬКА Олена Володимирівна

**АРХІТЕКТУРА Й МИСТЕЦТВО СХІДНОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ:
ВІЗАНТІЯ, КИЇВСЬКА РУСЬ, АРАБСЬКІ КРАЇНИ**

Навчальний посібник

Редактор *З. М. Москаленко*

Комп'ютерне верстання *О. В. Вдовицької*

Дизайн обкладинки *О. В. Вдовицької*

Підп. до друку 07.12.2010 р.
Друк на ризографі.
Зам. №

Формат 60x90 1/8
Ум. друк. арк. 5,9
Тираж 500 пр.

Видавець і виготовлювач:
Харківська національна академія міського господарства,
вул. Революції, 12, Харків, 61002
Електронна адреса: rectorat@ksame.kharkov.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
ДК №731 від 19.12.2001