



Влада віри Візантії у Нью-Йорку

**Андрій Домановський, Олексій Чекаль**

*Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник.*

*Випуск 8. – Харків; Київ: Критика, 2006. – С. 248-268.*

*При використанні матеріалів статті обов'язковим є посилання на її автора з повним бібліографічним описом видання, у якому опубліковано статтю. Дана електронна копія статті може бути скопійована, роздрукована і передана будь-якій особі без обмежень права користування за обов'язкової наявності першої (даної) сторінки з повним бібліографічним описом статті. При повторному розміщенні статті у мережі Інтернет обов'язковим є посилання на сайт Східного інституту українознавства імені Ковальських.*

**Адреса редакції:**

Східний інститут українознавства імені Ковальських («Схід/Захід»), ауд. 4-87,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,  
пл. Свободи, 6,  
Харків, 61077,  
Україна.

**E-mail:** [siu.kharkiv@gmail.com](mailto:siu.kharkiv@gmail.com)

**Тел.:** +38 057 705 26 30;  
+38 096 1555 136

**Веб-сайт:** <http://keui.univer.kharkov.ua>

© Східний інститут українознавства імені Ковальських

© Автор статті

© Оригінал-макет та художнє оформлення – зазначене у бібліографічному описі видавництва

© Ідея та створення електронного архіву часопису – А. М. Домановський

Андрій Домановський (Харків),  
Олексій Чекаль (Харків)

## Влада віри Візантії у Нью-Йорку

Во всем мире  
О тебе говорят, Византия...

(Аракел Багешский. Плач о столице Стамболе, 135–136)

– Вот... причина... откуда взялось... так много двойных мощей, и уже теперь одному Богу ведомо, которые из них неподдельные...

– Надеюсь, этими частицами навеваются святые помышления твоим обварварившимся латинянам в их суеварварских церквах. Святится помышление, святятся мощи. Прензобильны Божи пуги.

(Умберто Эко. Баудолино / Елены Костюкович. – СПб., 2003)

«Культурна і мистецька велич Візантії починається там, де закінчується велич Візантії-держави»<sup>1</sup>. Переконатися в справедливості цих слів Єжи Новосельського, відомого польського митця з українськими коренями, мав останнім часом змогу кожен, хто відвідав грандіозну виставку «Візантія: віра і влада (1261–1557)» (*Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*), що проходила 23 березня – 4 липня 2004 року у всесвітньо відомому музеї мистецтва Метрополітан у Нью-Йорку<sup>2</sup>. Ця виставка є останньою частиною «візантійської» серії, розпочатої ще 1977 року виставкою «Ера духовності» і блискуче продовженою у 1997 році виставкою «Слава Візантії». Утворення своєрідного триптиха не випадкове – кожна з виставок відображає мистецтво одного з трьох великих періодів, на які органічно поділяють історію візантійського мистецтва: ранньовізантійського (IV–VIII століття), середньовізантійського (IX – XII століття) та пізньовізантійського (XIII – XV століття).

Успіх двох попередніх виставок був надзвичайним, і, таким чином, виставка «Візантія: віра і влада 1261–1557» вже втретє змусила увесь світ говорити про славу і велич візантійського мистецтва і держави, яка стала його коліскою. Могутня Візантійська імперія, що існувала понад тисячоліття, остаточно втратила свою реальну, «земну» владу ще 1453 року,

коли її столиця Константинополь впала під ударами турків-османів. Проте безсмертною виявилася візантійська духовність, втілена у мистецтві, яке змогло тричі підкорити сучасний Нью-Йорк. Остання, третя перемога візантійського мистецтва у місті – символи західного світу й культури має також символічне значення, оскільки відбулася вона рівно через 800 років після падіння міс-та – серця Візантії Константинополя під ударами західних лицарів-хрестоносців, учасників Четвертого хрестового походу 1204 року.

Поновити колишню військову, політичну й економічну міць імперії після удару хрестоносців так і не вдалося і хоча Візантія й спромоглася повернути собі прадавню столицю, значна частина її колишніх споконвічних володінь залишилася відторгнутою, а статус «великої держави» був частіше бажаним, ніж реальним. Тим більше здивування викликає розвиток на цьому часто доволі хисткому «матеріальному» підґрунті мистецтва, яке нічим не поступається колишнім досягненням часів розквіту імперії, а в багатьох випадках навіть перевершує. За слухними словами того ж таки Єжи Новельського, «чим більше коцорбється суспільно-політична основа, чим менші економічні можливості, обмеженіші видатки на інвестиції, тим виразніше вимальовується якийсь архітектурно-художній, мистецький та духовний ідеал... Справжня велич Візантії починається тоді, коли люди втрачають ґрунт під ногами і починають творити шедеври дуже малого масштабу, але з випрацьованою ідеологією, з випрацьованими засобами мистецького виразу»<sup>3</sup>. В цей час слабка в політичному сенсі держава все більше спирається на церкву, вплив якої посилюється<sup>4</sup>. Тому не дивно, що практично все мистецтво виявляється тісно пов'язаним із релігією, а через віру – з владою.

Після відвоювання у 1261 році Константинополя почався дивовижний культурний підйом, названий мистецтвознавцями за іменем правлячої династії Палеологівським відродженням. Імпульси візантійського мистецтва цього періоду виявилися настільки потужними, що змогли надовго пережити саму Візантійську імперію. Тому не видається дивною й друга дата у назві виставки – 1557 рік, понад століття по тому після падіння Константинополя. Сто років – не такий уже значний строк з огляду на те, що й у сучасному світі, на карті якого годі шукати навіть слідів держави, що зникла, традиції візантійського мистецтва зберігаються, розвиваються й примножуються. Візантія продовжує жити «після Візантії» – *Byzance apres Byzance*. «Навіть після “згасання” епіцентру візантійські сейсмічні хвилі продовжували коливати культури не тільки близьких сусідів..., але також усіх християнських

народів і навіть магометан»<sup>5</sup>. З огляду на це не такими вже й фантастичними виглядають ідеї «відродити» Візантійську імперію, приміром, у мережі Інтернет<sup>6</sup>.

Географія впливу візантійського мистецтва вражає вже з огляду на кількість країн, з яких організатори спромоглися отримати дорогоцінні експонати для виставки. Їх зібрано понад 350, кожен з них – безцінний витвір мистецтва, і можна лише припускати, до яких саме віртуозних прийомів воістину візантійської дипломатії довелося вдатися організаторам, щоб отримати від їхніх теперішніх власників (а це – 124 музеї та приватні зібрання у 30 країнах Північної Америки, Європи, Африки та Азії) дозвіл на експонування шедеврів за тисячі кілометрів від місця їх постійного зберігання. Більшість експонатів уперше і, можливо, востаннє здійснили таку далеку подорож, а то й взагалі залишили свої домівки. Лише впливовій американській дипломатії вдалося переконати об'єднатися у спільному проєкті часто «непоєднувані» скалки візантійської духовності з Туреччини та Греції, Константинопольського та Московського патріархатів, Синаю та Вірменії.

Виставлені в музеї Метрополітан предмети утворили одинадцять галерей, кожна з яких утворює окрему тему:

1. Люди Візантії
2. Літургійні предмети та церковне обладнання
3. Фрески та мініатюри рукописів
4. Приватні пожертви – мініатюрні мозаїки та стеатити
5. Шитво та скульптура
6. Ікони на писаних дошках
7. Синай
8. Іслам та християни, які жили під мусульманським правлінням
9. Візантія та жebraцькі ордени – Францисканці та Домініканці
10. Візантія і Північна Європа
11. Візантія і Південна Європа

Важко навіть просто перерахувати відібрані для виставки предмети в одному короткому огляді, не кажучи вже про детальну їх характеристику, з метою якої видано грубезний каталог за редакцією Хелен Еванс. Вражає не лише їх мистецька довершеність, але й кількість, немовби до їхньої появи доклав руку герой роману всесвітньо відомого Умберто Еко, «професійний брехун» Баудоліно, якому довелося примножувати скарби Візантії саме у 1204 році, коли лицарі Четвертого хрестового походу руйнували столицю

ромеїв. Саме через чималу кількість експонатів виставки варто спинитися на характеристиці лише окремих творів, щоб мати змогу уявити той сакральний та культурний простір, у якому жили візантійці, зазирнути у світ тих ідей, які стали причиною появи пам'яток мистецтва.

Перелік експонатів виставки відображає усталену в богослов'ї та в офіційній візантійській ідеології ідею «Симфонії» двох гілок влади – влади світської та влади духовної. Називаючи виставку «Віра і влада» організатори тим самим окреслили осі, навколо яких розвивалася візантійська культура. Спробуємо відзначити ті твори, які певним чином співвідносяться з обома цими початками.

Після того як християнство завдяки Константину Великому стало офіційною релігією, або, якщо поглянути інакше, після святого знамення Хреста, що дарувало імператору перемогу, імператорська влада та церква перебували у надтісній взаємодії. Хрест став символом не лише християнства, але й християнських імператорів. Хрест став началом будь-якого символу чи образу. Він з'явився раніше за будь-які ікони і був найпоширенішим знаком і після того, як храми було заповнено іконами та фресками. Навіть іконоборці не посміли замахнутися на хрест. У зібранні Метрополітан музею можна було побачити кілька хрестів, зокрема Ефіопський хрест XVI ст. (Catalogue No. 68). Його важко порівнювати з Константинівським простим хрестом<sup>7</sup>, він уособлює ускладнений тип «хреста, що проріс». Його так орнаментовано, що губиться початкова форма, і хрест стає вже не метою, а лише першопопитом для розвитку фантазії художника.

Хрест був також одним із поширених атрибутів монет, яких було чимало на виставці. Імператора, який тримає символ страждань Господа, часто зображували з одного боку монети, що символізувало священство імператорського титулу та трону. З другого боку монети зображений Христос або хрест<sup>8</sup>.

Зображення імператорів були не лише на монетах чи у вигляді статуй, але й у вигляді портретів на дошках. Їх часто розсилали у провінції імперії для встановлення у службових приміщеннях, щоб візантійський посадовець, таким чином, діяв немовби від імені імператора<sup>9</sup>. Між церемоніалом Палацу, кульгом імператора та церковним обрядом існували чималі запозичення. Андре Грабар показав у своїй відомій праці «Імператор у візантійському мистецтві»<sup>10</sup>, що увесь лексикон тріумфальної чи імператорської мови, яка походила з традицій пізньої Римської імперії, було включено до «словника» християнської іконографії, до того обмеженої й недостатньої для вираження

абстрактних ідей. Можна згадати численні цитати з Євсевія, в яких Христос описаний як Небесний Цар, земною подобою якого є римський імператор; або звернути увагу на гомілії Іоанна Хрисостома, в яких уславлений Христос сидить посеред тих, хто йому вклоняється; або навести нерідко згадуваний у молитвах епітет Богоматері – «Цариця Небесна».

Чимало сюжетів іконографії впливають саме з церемоніальної традиції: «Христос Архієрей», зображення Богоматері на троні, наприклад, сидяча Одігітрія з музею Вашингтона (Catalogue No. 208). На іконах та фресках можна бачити імператора та вельмож, які стоять на колінах перед Христом та Богоматір'ю. Як прилучення до небесного можна розцінювати й зображення Імператорської сім'ї в Євангелії Івана Олександра з Британської бібліотеки (Catalogue No. 208). Можновладці часто виступали донаторами церков та монастирів, кількість зображень таких жертводавців поступово зростає до часу падіння Візантійської імперії. Таке бажання залишити свій індивідуальний слід у вічності виникає й в іконописців – вони починають підписувати ікони. Інколи імператор виступав на богословських або літературних теренах, як у манускрипті з промовою на поховання, написаною Михаїлом II Палеологом своєму юному брату імператору Феодору – деспоту Морей (Catalogue No. 1). Автора зображено у парадному вбранні з атрибутами влади, й важко побачити за цим ритуально-символічним образом живу людину. У візантійському мистецтві ілюстрація імператорської влади була мистецтвом релігійним, профанна реальність трактувалась як реальність сакральна в якнайширшому розумінні. Але серед зображень світських осіб ми можемо зустріти й більш вільне трактування сучасного ромеям суспільства. І це не лише на берегах рукописів, в умовно названих маргіналіях, але й, приміром, у константинопольському кодексі творів Гіпократата, де на одному листі зображено самого філософа, а на іншому – замовника аристократа – великого дуку й адмірала Алексія Апокавка (Catalogue No. 2). Ці портрети не такі урочисті, пози осіб, які сидять, невимушені, а хлопчик, котрий визирає з-за спинки трону, підтверджує припущення того, що якщо візантійський художник бажав продемонструвати повсякденність, буденність події, то обирав випадкові, не фронтальні й не симетричні композиційні рішення.

Будь-яке сакральне мистецтво засноване на зверненні до першообразу та архетипу. Таке ставлення окреслено за низхідним напрямком у відомій трійці: першообраз – образ – зразок<sup>11</sup>, і, безумовно, роль реліквії у цій схемі засадничо-пов'язувальна. Reliquiae – своєрідні сліди перебування Неба на

землі – це і чудесно перетворені тіла святих, і чудотворні ікони, й місця та предмети, що нагадують про перебування на землі Христа і Богоматері. Значення реліквій для історії мистецтва важко переоцінити. Сам храм можна назвати монументальним релікварієм. Святині слугували доказом легітимності і влади, і церкви. На виставці було представлено значну кількість реліквій, зокрема релікварій XIV ст. зі сценами з життя Іоанна Хрестителя (Catalogue No. 73) або срібна рука-скринька 1325 року для мощей Святого Миколая (Catalogue No. 72).

Реліквії не лише були предметами поклоніння – вони були важливим складником життя середньовічної людини. Навколо них будувався сакральний простір міста, цінність якого для місцевих віруючих або палігримів полягала в наявності та різноманітності реліквій. Моці чи святі останки брали участь у тріумфальних ходах, через них розпочиналися війни, вони впливали на іконографію... Власне образ-ікона був підкріпленням, візуалізацією та засобом розповсюдження реліквій<sup>12</sup>.

Повне поєднання образу та реліквії відбулося в образах Манділіона та Кераміона. На Манділіоні або Спасі Нерукотворному зображувалася тканина, яка фізично торкалася лику Христа й була подарована царю Авгару для його зцілення. Реліквія Керамічна з'явилася пізніше земного життя Христа. Коли онук Авгара перекинувся до язичництва, Манділіон було замуровано у ніші над головною брамою Едесси. І лише у VI столітті після відкриття ніші побачили, що «божественний образ не було ушкоджено, а світильник не погашено за стільки років. На черепиці ж, яку поставили перед світильником для збереження, відобразилася інша подоба тієї подоби»<sup>13</sup>. Кераміон та Манділіон, немов духовні скрижалі, нагадували про досконалий первообраз – лик самого Христа.

У Метрополітан музеї можна було бачити дві ікони Спаса Нерукотворного. Ікона з Третьяковської галереї належить до найдавнішого іконографічного архетипу, де лик Христа у колі німба зображено без плата (убруса) (Catalogue No. 95). Характер бороди нагадує так званий тип Спас «мокра борода» – термін, що його запровадили російські іконографи. Ця ікона монументальна й строга порівняно з ліричним та м'яким образом з Лана (Catalogue No. 96), який є зразком розвиненішої іконографічної програми, де плат зображено рівним і позначено бахромою та орнаментом.

Іншою, не менш значною реліквією для Візантії була Плащаниця. Перебуваючи у Влахернах, вона породила чимало копій у літургійному щитві. Такі плащаниці вносили в олтар, де їх покладали на Престоли до дня

Вознесіння Господнього у пам'ять про сорокаденне перебування Господа з учнями на землі після Воскресіння<sup>14</sup>. Плащаницю з Фрушка Гора (1321 року) (Catalogue No. 189) вишито темним червоним шовком. Фігуру Христа оточують шість ангелів та два шестикрилих серафими. Цікаво, що замість пов'язки на стегнах зображено плат з орнаментованим хрестом. Цю плащаницю замовив сербський король Стефан Урош II. Її іконографічний тип походить з візантійської літургійної традиції. Інший приклад – плащаниця 1407 року з лондонського музею (Catalogue No. 190), яка виділяється менш фронтальним зображенням Христа, більшою орнаментизацією та появою умовного простору. Окрім двох ангелів, на ній зображено чотирьох євангелістів, відокремлених від фону чвертьсферами. Взагалі літургійне шитво мало не менше значення, ніж ікони. Як священники облачалися у фелони та сакоси (на виставці представлено сакос митрополита Фотія; Catalogue No. 11), так ікони «одягалися» у ризи, на яких часом вишивали подобу самої ікони. Деякі найбільш пошановані святині ховали від сторонніх очей і відкривали покрив лише під час найбільших свят. Приклад таких відкритих риз можна побачити на іконі «Успіння Ісаака Сирина» (Catalogue No. 80).

Можливо, одним із найцікавіших шляхів, якими можна «пройти» залами Метрополітан музею, є іконографічний шлях розвитку ікони «Христос у гробі» або *Akra Tapeinosis*. На перший погляд, сюжет очевидний: оголеного Христа представлено фронтально, зі схрещеними на животі руками та кривавими ранами, з трохи схиленою головою, а позаду зображено животворящий хрест. Насправді ж детальніше дослідження показує, що сюжет ікони зовсім не історичний, а релікварний і походить з епохи Комнінів, коли у Фароській церкві імператорами було зібрано основні реліквії, що мали стосунок до Христа.

Плащаниця Христа після 1200 року зберігалася у Влахернах, і її демонстрували там щоп'ятниці. За престолом поряд із плащаницею мав стояти великий хрест зі знаряддями страстей. У Велику П'ятницю всі реліквії виставлялися у Святий Софії. Згідно з усталеною візантійською традицією, святині не були доступними для безпосереднього поклоніння й цілування віруючих, для цього існували невеликі поклонні ікони, що їх клали перед головною святинею на підставці-аналогі. На аналогі Влахернської церкви й з'явилася перша поклонна ікона з живописним образом Христа, яка повторювала нерукотворний відбиток на плащаниці. Ікона містила погрудний або поясний образ мертвого Христа з опущеними або зі схрещеними



руками та стигматами Розп'яття. Оскільки плащаниця демонструвалася на фоні або поряд з хрестом, її образ відтворено на іконі також на фоні хреста, але, звичайно, без зображення цвяхів. Схилена голова з'явилася для відтворення зв'язку двох образів – хреста та тіла Спасителя, – поєднавши обидві реліквії; зображення гробу навійно формою скриньки-релікварія, з якого піднімається плащаниця. Такі повторення, які відтворювали в одному образі реліквію плащаниці, що її піднімали щоп'ятниці, нерукотворне зображення мертвого тіла Христа та хрест – знаряддя страти й, можливо, пристрій, який дозволяв споглядати святиню, іконописці мали у доволі значній кількості копій створювати для паломників, котрі бажали зберегти пам'ять про побачену реліквію та простір, який її оточував. До цих повторень належать ікони із зображенням Христа у гробі, які зазвичай мають невеликий розмір. Проте головною причиною появи ікони Акра Tapeinosis було відбиття сакрального простору, в якому синтезувалися усі реліквії, пов'язані з Богоматір'ю та Христом<sup>15</sup>.

Найраніша ікона у зібранні виставки «Візантія: віра і влада (1261–1557)» – це мозаїчна ікона, написана близько 1300 року, яка походить з ризниці Санта Кроче in Джерузалиме в Римі (Catalogue No. 131). У 1385–1386 рр. святиню пожертвував ризниці Раймонделло дель Бальцо, який привіз її з Синайського монастиря до Італії 1380 року. Ікону обрамляє релікварій, що з'явився пізніше, у XIV столітті. Візантійська ікона, оточена кіотом з реліквіями, зробленими на Заході, з одного боку вказує, наскільки спільними були релігійні цінності й історія у церков, уже остаточно роз'єднаних на той час; з іншого боку – підкреслює зв'язок сюжету «Покірне змаління» з культом поклоніння реліквіям.

Друга ікона XIV століття – балканського походження – надійшла на виставку з Третьяковського музею (Catalogue No. 97). Експресивні, впевнені мазки, що «ліплять» міцне тіло, контрастують зі скорботним і повним страждання ликом Христа. Тут введено певний емоційний підхід порівняно з попередньою іконою, просякнутою спокоєм та силою. Наступну за часом двосторонню ікону початку XV століття було привезено з візантійського музею у Касторі (Catalogue No. 98). Вона хоча й належить до візантійського кола, але у ній помітним є вплив готично-латинських елементів. Ламані лінії, сухість тіла та витягнутість пропорцій свідчать про певний надлом та слабкість. З іншого боку зображено Богоматір, яка оплакує свого Сина. Двосторонність типова для цієї іконографії, згодом уже у руській традиції

Богоматір увійде до однієї композиції з Христом і перетвориться на іконографічний тип «Не ридай мене мати».

Варто вказати також на західні зразки цієї іконографії. Звернімо увагу на мідну дощечку кінця XIV століття (Catalogue No. 293). Тут ще збережено елементи вклоніння плащаниці, такі як супутні їй губка та спис, але зображення Христа вже виступає не лише як реліквія, як образ подоби, але й як сам Христос, який почув молитви й обіймає монахів-домініканців, що звертаються до нього.

Наступна картина Мішеля Джамбона (1420–1430 рр.), яка зберігається у Метрополітан музеї (Catalogue No. 29), вже має усі риси західноєвропейського мистецтва: тіло написано доволі реалістично, криваві потоки не умовні, а цілком правдоподібні. Цікавим є те, що у візантійських іконах не трапляється зображень спадаючої зі скриньки тканини, оскільки релікварій, в якому зберігалася плащаниця, не потребував цього. Проте виникнення цього сюжету пов'язане з тим, що забувався архетип зображення, і скринька перетворилася на Гріб Господній, а релікварний сю-жет – на сюжет Оплакування. Приміром, у картині Колун де Катера, написаній 1490 року (Catalogue No. 330), зникає навіть хрест і зображено ангелів, які піднімають Христа з гробу.

Але згадки про святкові богослужіння у Софії Константинопольській і Фароській церкві не відразу зникли на латинському Заході. В цьому плані цікавою є картина фламандського художника Симона Марміона (1425 р.), на якій зображено молитву Григорія Великого (540–604 рр.) (Catalogue No. 332). Проте Папа на картині молиться не у Святій Софії, в якій був до свого призначення Палою, а перед тими реліквіями, які було вивезено з Візантії значно пізніше хрестоносцями Балдуїном II та Людовіком IX до Франції й зібрано у церкві Sainte-Chapelle – своєрідній копії Фароської церкви<sup>16</sup>. На картині зображено 22 реліквії, відомі на Заході на той час. Тему «Покірне змаління», очевидно, було нав'язано іконою з Санта Кроче ін Джерузалиме в Римі, про яку ми вже писали раніше. Григорій Великий, творець Літургії, за значенням для Західної Церкви може бути порівнюваним зі значенням Іоанна Златоустого та Василія Великого для Церкви Східної. Через це, ймовірно, Симон Марміон бажав таким чином показати ту неперервну, звернену до символу Христа молитву, яку творять під час Літургії в усіх церквах (подібно до того, як у Руській Церкві творців Літургії зображено на царських вратах, що прикривають олтар, на якому лежать плащаниця та Христові тайни).

Наприкінці XIII століття після усіх лихоліть, що їх зазнала Візантія, в умовах національного приниження з'явився невідомий інтерес підданих імперії до свого славного минулого. Відродження класицизму стало головним стрижнем візантійського мистецтва у XIII та XIV століттях. Закоханість в античність, вивчення античної класики, її наслідування та перенесення на християнський ґрунт були породжені високою освіченістю та смаком. Цікаво при цьому, що звернення до культурної спадщини язичницького минулого відбувалося таким чином, що лише поглибило та увиразнило християнське ядро світогляду ромеїв, на відміну від Західної Європи, де інтерес до античності в епоху Відродження став початком шляху до десакралізації та дехристиянізації західноєвропейської цивілізації.

Важливою особливістю мистецтва цього часу стало зростання значення локальних провінційних центрів Імперії. Переселення майстрів із розореної столиці до Болгарії, Сербії, Русі надало потужного поштовху розвитку місцевих мистецьких шкіл. На виставці у Метрополітан музеї можна було побачити широкий діапазон міжкультурних зв'язків та стилістичних впливів, які визначили виникнення сакральних предметів, що увібрали різноманітні візантійські традиції – від так званих «ікон хрестоносців» до ікон з яскравими елементами мусульманського впливу.

В. Л. Лазарєв так визначає стиль мистецтва палеологівської епохи: «У своєму розвитку живопис XIV століття проходить через дві стилістичні фази: одну більш вільну та живописну, а іншу більш строгу та графічну, що наближається до своєрідного академізму. При цьому їх об'єднує тенденція до відмирання монументальності»<sup>17</sup>. В цю епоху набуває значення «інтимний», тепліший підхід у мистецтві, увагу звертають на сюжетно-моральний зміст у зображенні біблейських подій. Виникає тенденція до насичення відтінками та деталізації цільних та суворих образів початку XIII століття. Широко використовують іконки, наближені за своїм розміром до мініатюр. Вони були розраховані на келії монахів та на домашні каплиці. Наприклад, до такого роду ікон можна зарахувати ікону-гексаптих зі святими XIV століття з Синайського монастиря (Catalogue No. 227). Такі ікони свідчать, що візантійці любили виготовляти невеликі олтарі та іконостаси. Водночас у великих церквах за умов загального збільшення іконостаса розміри ікон зменшуються, а їх кількість збільшується.

У майстернях найбільших міст імперії виготовляли невеликі мозаїчні ікони, такі як «Св. Федір Стратилат» (Catalogue No. 139) або ікона з Фес-салонік середини XV століття «Св. Дмитрій з мощами» (Catalogue

№ 136). Це була складна техніка, яка вимагала надзвичайної ювелірної майстерності. Але зусилля винагороджувалися: така іконка переливалася золотом і особливим відсвічуванням кольорової смальти й завдяки цьому, не потребувала обрамлення.

Починаючи з XIII століття розповсюджується житійна ікона. Сцени з життя святого оточували його зображення і таким чином, унаочнювали його святість, створюючи мозаїчний сакральний простір. На виставці можна було бачити житійну ікону св. Георгія з Синаю (Catalogue No. 128), ікону св. Кирила Білоозерського роботи Діонісія (Catalogue No. 197) та ікону Іоанна Богослова на Патмосі з життями початку XV століття (Catalogue No. 123).

Внаслідок посилення палеологівської династії відродилися столичні майстерні. Яскравою представницею константинопольської школи іконопису можна вважати ікону дванадцяти апостолів з Пушкінського музею у Москві (Catalogue No. 109). Апостолів зображено у вільних, невимушених позах, абсолютно несхожих на улюблені мистецтвом XII століття фронтальні положення фігур. Моделювання світла виконано дрібними мазками, які нагадують фрески Кахріе-Джами<sup>18</sup>.

Значним явищем для візантійської культури став ісихазм (грецькою «мовчання»), який з'явився у XIV столітті. Він зародився у монастирях і стосувався, здавалося б, винятково особливої техніки молитви, проте показав принципову різницю між західним і східним християнством. У полеміці Григорія Палами і Варнави можна побачити, що якщо західна релігійна свідомість уявляє небесне як ідеальну картину земного, то на християнському Сході земне мислиться як ікона небесного. Звідси походить і неможливість для західних богословів богоспілкування як поєднання енергії людської і енергії нетварної, божественної, а також принципу іконності, коли земне стає іконою небесного<sup>19</sup>. Образ-ікона «мислився як подоба Ідеї, а не тлінної, скороминущої дійсності. В цьому сенсі художній образ, подоба Ідеї, сприймався реальнішим, ніж видима дійсність, і, відповідно, метою художника ставало не наслідування тварного світу, а створення вищої реальності, яка передавала божественний сенс світобудови»<sup>20</sup>.

Ісихазм став містичним вченням про шляхи єднання людини з Богом через очищення серця та прилучення до духовної краси. Єднання з Богом мало відбуватися на рівні відчуттів, поза межами свідомості та мислення, шляхом «споглядання» – подібно до того, як у музиці почуття можуть виникати й без слів. Ідея синергії входить до репертуару іконописців, особливо

популярними стають сцени Благовіщення, сходження Святого Духа, Переображення (Євангеліє Іоанна IV Кантакузіна; Catalogue No. 171) та інших, де взаємодіють, торкаються один одного світ потойбічний і земні події. Одночасно моделювання одягу, будівель та ликів здійснюється різними пробілами, форма немовби виліплюється зі світла. Показова в цьому плані ікона «Благовіст» з Охридського музею (Catalogue No. 99). Світло на одязі ангела створює певний орнамент, гра відблисків обумовлюється не єдиним джерелом світла, як у католицьких іконах, а певним абстрактним внутрішнім світлом, яке інколи живе незалежно від динаміки силуетів фігур.

Начала ісихазму яскраво проявили себе й у музиці, яка стає емоційно насиченішою. Текст перестає відігравати головну роль, частими стають повтори одних і тих самих фраз, слів або навіть складів. У результаті текст стає малозрозумілим, затемненим. Ймовірно, візантійські мелурги (композитори) того часу цілком у душі ісихазму вважали почуття, навіяні музикою, важливішими, ніж тексти. Щоб відвідувачі виставки мали змогу не лише побачити мистецтво Візантії, але й почути, як «звучала» Візантія у своїх соборах в оточенні представлених на виставці культових предметів, до початку роботи виставки ансамбль «Capella Romana» створив компакт-диск реконструйованого за рукописами візантійського співу «Музика Візантії».

Прагнення до Бога у вченні ісихазму було суто індивідуалізованим, сприйняття Божественного – приватною, інтимною справою. Це дозволяє говорити про візантійський індивідуалізм, ромейську особистість. Проте, як справедливо зазначав Арон Гуревич, цей «індивідуалізм» мав дуже мало спільного з розвитком людської індивідуальності у її сучасному «західному» розумінні. «Заслуговує на увагу такий парадокс: у Західній Європі, де корпорація „поглинала” особистість, вона ж створювала умови для поваги її прав, бо корпорація трималася на принципі рівності людей, які належали до одного стану та соціального розряду...»<sup>21</sup>. Ставлення до особистості стало однією з вирішальних ознак, яка відрізняла католицький Захід від православного Сходу.

Глибокою була також різниця сприйняття божественного у двох гілках християнства – західній (католицтві) та східній (православ'ї), яка ще більше унаочнюється, коли згадати, що практично одночасно з виставкою в Метрополітан музеї у широкий прокат вийшов фільм Мела Гібсона «Страсті Христові». Для значної кількості православних фільм став черговим доказом світоглядної прірви між католицтвом та православ'ям. Для них

Мел Гібсон вкотре продемонстрував глибину старого філософського жарту про те, що якщо Бог створив Людину за своєю подобою, то Людина віддячила йому тим самим. Лубок кіно з його часом надто вже натуралістичними сценами насильства та крові виявився абсолютно неспівмірним та несумісним з глибоким символізмом візантійських ікон. Лише окремі елементи стрічки дозволяли побачити за цим часом нарочитим лубком духовну ікону, й, очевидно, саме вони стали тими вигратшними елементами, які фактично врятували фільм.

Організатори виставки не могли оминати увагою таке важливе для візантійської і християнської культури загалом явище, як Синайський монастир. Синай – місце розмови Бога і людини, місце численних богоявлень та небесних одкровенень. Синайський монастир, що з'явився приблизно у IV столітті, зберіг культурні й духовні цінності, які осідали у ньому впродовж століть, надходячи з різних куточків християнського світу<sup>22</sup>.

Головна сторінка сайту, присвяченого виставці, та обкладинка каталогу прикрашені іконою Архангела Гавриїла XIII століття з синайської колекції (Catalogue No. 240). І це не випадково. Це справді дивовижна ікона, в якій поєднано глибоке потрактування образу зі знаковістю й монументальністю мови ікони. Ніжний та спокійний лик архангела приховує за собою непідробну силу, а жест благословення нагадує про вістку Боговтілення та спасіння роду людського, яку Гавриїл приніс Богоматері. Очевидно, ця ікона була парною з іконою Арханга Михаїла і входила до спільного деїсусного ряду.

У Синайському монастирі особливо шанували двох святих – св. Катерину та св. Феодосію. На виставці було представлено одну з ранніх і найдовершеніших ікон св. Феодосії XIII століття (Catalogue No. 238). Мучениця, яка не дозволила, щоб сокирою розрубали образ Христа на Халці, зображена з мученицьким хрестом в одній руці, жест іншої можна потрактувати не лише як жест молитви, але й як «прийняття благодаті, що сходить з небес». Ікону написано скупю, проте кольоровий та зображувальний аскетизм лише підкреслює духовну міць образу.

Прикладом складних переплетінь східних і західних рис може слугувати диптих з Кіпру «Богоматір з немовлям» та «Св. Прокопій» 1280 року (Catalogue No. 214). Іконописець на фоні бездоганного знання візантійської традиції віртуозно використовує венеційські мистецькі засоби у поєднанні з орнаментами, що цитують декоративне ісламське мистецтво. Таке зростання органічного поєднання італійських, східних і візантійських

мотивів характерне для зібрання пізньовізантійських ікон Синайського монастиря. В цьому разі показовим є острів Крит, зв'язки з яким Синай підтримував постійно. Там іконопис часто перетворювався у різновид мистецької діяльності, й це призводило до стандартизації іконографічних типів і послаблення духовного змісту. «Однак водночас на Криті бережно зберігалися кращі іконографічні та стилістичні традиції живопису, а поряд з масовою продукцією існували ікони, написані сугубо творчо, у душі кращих пізньовізантійських зразків»<sup>23</sup>.

Однією з рис палеологівського мистецтва було звернення до рідкісних сюжетів, їх ускладнення. Окреслюється ілюстративно-оповідальна тенденція, образно-змістова відходить на другий план, і поступово ікона перетворюється на благочестиву картинку. Такий тип ікон, що балансує на грані переходу ікони в картину, представлено іконою «Успіння Єфрема Сирина», яку написано критським іконографом Андреасом Паніасом (Catalogue No. 80). Група монахів, яка оточує загорнуте в саван тіло св. Єфрема, нагадує схилених над тілом Богоматері апостолів у відомій іконографії Успіння Богородиці. Але, на відміну від останньої, тут немає ні зображення душі небіжчика, ані ангелів, які несуть душу. Потойбічний світ витіснено з простору ікони. Сюжети з життя святого, які оточують центральну поховальну сцену, включено до єдиного простору ікони. Межі житійних тавр немовби розірвалися, втратили знаковість і розчинилися у пейзажі. Іконописець, який традиційно зображував близький або дуже далекий простір, звернувся до середнього плану, тим самим позбавивши його зібраності та молитовної строгості.

Насамкінець звернімося до ікони «Торжество Православ'я» 1400 року з Британського музею (Catalogue No. 78), яка, здавалося б, присвячена одній історичній події, але ця подія стала одним з наріжних каменів у історії Православної Церкви. Мається на увазі перемога іконофілів над іконоборцями. У Нью-Йорку було представлено найдавніший варіант цієї іконографії, сюжетну канву якої пов'язано з першою частиною Синодика, найважливішого віросповідного документа Православ'я, який вперше було укладено 843 року і який став своєрідним камертоном, що відсікав старі та новонароджені ересі<sup>24</sup>.

Ікону розділено на два реєстри. У верхньому реєстрі зображені офіційні особи описаних подій – імператриця Феодора з малолітнім імператором Михаїлом, патріарх Мефодій та кілька монахів. У нижньому можна побачити провідників чернечого спротиву – св. Феодора Студита та св. Феоділакта, мученицю Феодосію, а також поряд із ними соратників монахів

та монахинь<sup>25</sup>. Фрідріх Герке свого часу назвав таку «багаторівневість» die grossen Gedankenbilder, Андре Грабар точніше визначив її як «передача догматів шляхом багаторегістрових зображень»<sup>26</sup>. Засіб полягає у тому, що певну істину християнської віри зображено не через історичну сцену, а за допомогою двох або кількох зображень, зіставлених або згрупованих особливим чином, які мали осмислюватися залежно від цієї взаємодії. Іконографія досягає тут рівня богословського коментаря. З цієї метою залучаються нові матеріальні засоби: фізичне зіставлення зображень, які мали порівнювати, повторення тих самих розмірів, пропорцій та розміщення у цих зіставлених зображеннях, а також використання значимих деталей для збільшення подоби.

«Віра і влада» поєдналися в цьому зображенні події: імператриця, патріархи та священники, які уособлюють зовнішню владу, та монахи, які показують внутрішню силу Православ'я. Значення події підкреслює ікона Одигітрії у верхньому регістрі та ікона Вседержителя в руках св. Федора Студита й св. Феофана, а також немовби деталь ікони Одигітрії – Христос-немовля – в руках мучениці Феодосії. Характер репрезентації святині показовий, її іконографічний тип походить від урочистих ходів з іконами, поширених у Візантії; подібний сюжет ми можемо побачити на шитві 1498 року з Московського Історичного музею (Catalogue No. 195), яке зображує процесію з іконою Одигітрії. Ікону підтримують Ангели, ризу опущено, загальна композиція нагадує тріумфальний вхід до Константинополя імператорів-переможців, які йшли позаду святині, за думкою візантійців – справжньої переможниці битви. Ікона Богоматері тут виступає одночасно і як переможниця над ерессю, як символ Боговтілення, який уможливив зображення Бога у сакральному мистецтві. Зовсім інший характер має зображення Христа в нижньому регістрі: монахи тримають ікони як символ мучеництва й сповідництва.

Така ідея багаторівневості відповідає думці О. П. Каждана про те, що для візантійської цивілізації характерним є «переборений дуалізм»<sup>27</sup>. Це цілковито правильно не тільки стосовно факту примирення земного й небесного у богослов'ї та доктрині спасіння, але й у тому, що ієрархія Віри і Влади вертикальна й рухлива, мінлива як у межах кожного складника, так і між ними. Будь-який ромей за вдалого перебігу подій міг стати імператором або високопосадовцем, а старець, який сидів на паперті, міг опинитися у Царстві Небесному, куди було закрито шлях якомусь із



єпископів. Владді могли полишити свої статки і піти до монастиря, а монахи впливали на політичні події у країні.

Цю ікону було написано за 57 років до загибелі Візантії. Але й після зникнення великої держави тема «Торжества Православ'я» актуальна і в наш час. Тоді як західноєвропейське мистецтво пройшло шлях від Джотто до Мандріана, іконописці в усьому світі і нині наслідують зразки, закладені творцями Кахріє-Джамі або синайських ікон. У той час, коли ідеї Августина, переглянуті тисячу разів розсипалися на протилежні течії, сучасні православні богослови не шукають нових шляхів, а тільки діють у межах ороса, визначеного Святими Отцями і лише поглиблюють одного разу відкрите. І саме у цьому феномен Візантії, і вона кожен раз перероджується у різних країнах і в різні часи, як птах Фенікс, і незмінно повертається до нас новою гранню.

Віра (якщо взяти ширше – світогляд, ментальність) і влада до сьогодні залишаються двома гранями однієї медалі в усіх державах, особливо ж – у країнах з потужною візантійською спадщиною. До таких, безумовно, маємо віднести й Україну. Як справедливо зазначав Ярослав Грицак, «советськість тому настільки сильна в Україні, що має потужне історичне коріння. І справа не лише в тому, що вона пов'язана з традиціями Московського царства та Російської імперії. Вона не конче "імпортована" ззовні – багато її елементів вирости з рідного ґрунту. Не можна не побачити, що такі самі проблеми мають Білорусь і Болгарія, Молдова й Румунія, Сербія й Україна. А якщо так, то тоді треба визнати, що ці проблеми є частиною історичного надбання більшого регіону – країн східного християнства-православ'я. Вони поділяють між собою спільну візантійську спадщину: слабкість традицій поділу влади, консервативність суспільних форм, колективізм і слабкість індивідуалізму»<sup>28</sup>.

На жаль, на виставці «Візантія: віра і влада (1261–1557)» (Byzantium: Faith and Power (1261–1557)) зовсім не представлено предмети з України, на відміну від попередньої виставки «Слава Візантії: 843 – 1261», на яку було надано аж 30 експонатів із семи українських музеїв<sup>29</sup>. Гадаємо, не варто обговорювати питання про те, чи гідні ті предмети, що зберігаються нині в Україні, експонування на такого рівня виставці, або ж докоряти деяким сусіднім державам за те, що колись вони вивезли з України пам'ятки і навіть не думають їх повертати. Це з успіхом можуть зробити, відповідно, мистецтвознавці та політики, якщо, звичайно, на те є серйозні підстави. Зазначимо лише, що пізньовізантійська спадщина на українських теренах

була чималою. До наших днів збереглися окремі пам'ятки світового значення, що зберігаються в нашій країні та за її межами<sup>30</sup>. Проте співпраця з Україною навіть у такій, здавалося б, не пов'язаній з «високою політикою» сфері, як музейна справа та мистецтвознавство виявилася під час тривалої підготовки до виставки 2004 року неможливою або ж неприйнятною. Разючий контраст між останньою виставкою та виставкою 1997 року став, імовірно, певним показником ставлення світової громадськості до тогочасної ситуації в Україні, лакмусовим папірцем відкритості країни для співпраці з зарубіжними установами та науковцями тощо. Якщо 1997 року Україну радо вітали як давно й тяжко хворого, проте не безнадійного пацієнта, який до того ж почав швидко одужувати, то 2004 року хворого вирішено було знову ізоловати через необоротне погіршення його стану.

Сьогодні знову з'явилися шанси на одужання, повноцінність і необоротність якого чималою мірою залежатиме від правильного розуміння історичних витоків духовності українського народу, зокрема – отриманої ним безцінної візантійської спадщини. Науковці й пересічні громадяни західних держав, як це не парадоксально (чи все-таки закономірно?), виявляють значно більше науково обґрунтованого та простого «обивательського» інтересу до Візантії, ніж українці. Вони ретельно фіксують елементи культурної спадщини Візантії у своїй культурі. Ми ж, чи не найбільше запозичивши від неї, досі боїмося зізнатися у цьому навіть самим собі, оскільки це немовби шкодить нашій національній гордості<sup>31</sup>. Для більшості з нас Візантійська імперія залишається царством відсталості й мороку, від якого потрібно відмежуватися на догоду ідеалам західного світу, а визначення «візантійський» стосовно будь-якого явища (особливо політичного) вживається в суто негативному плані. «Необхідно зламати стереотип зневажливого ставлення до Візантії, – справедливо зазначав свого часу відомий російський візантолог Г. Г. Литаврін. – У нас був час переконатися: історичне невігластво нам дорого обходиться, ми часом просто не усвідомлюємо, звідки тягнуться корені багатьох наших проблем»<sup>32</sup>. Інший відомий науковець Ігор Шевченко проникливо зауважує, що «сприйняття сучасними візантологами (та й взагалі істориками) минулого зумовлене тим, як вони приймають власне сьогодення. Цієї обставини уникнути ніяк не можна, й обов'язок науковця – навіть науковця-початківця – зрозуміти це, примиритися з цим і мірою своїх сил використовувати цю обумовленість, уникаючи її пасток. Це – велика відповідальність, бо образ Візантії, що постане перед нами, зрештою залежатиме від зусиль професійних візантиністів»<sup>33</sup>.

Яскравим прикладом сприйняття Візантії крізь призму сучасності може бути трактування Імперії як «тисячолітньої лабораторії тоталітарного

досвіду», про що свого часу писав Олександр Каждан<sup>34</sup>. До цієї ідеї схилявся, очевидно, й Арон Гуревич, який, за його зізнанням, не став професійним візантиністом зокрема й через те, що візантійські порядки надто нагадували йому радянську сталінську дійсність<sup>35</sup>. Відповідно до цього підходу економіку імперії могли розглядати як просякнуту державним регулюванням, етатизовану та надцентралізовану<sup>36</sup>. Тепер же економіка держави ромеїв усе частіше мислиться як «ринкова», а сама Візантія – країною, що пройшла «з ринком через століття»<sup>37</sup>. Історик, навіть не усвідомлюючи цього, завжди шукає в минулому відповідей на питання сьогодення, «питання, які історик задає своїм джерелам, зрештою продиктовані життям його суспільства, сучасними інтересами»<sup>38</sup>.

На сьогодні, на жаль, усвідомлення того, що Україна йшла в Європу «через Константинополь», найчастіше шокує й викликає спротив, а сама Візантія протиставляється Європі<sup>39</sup>. Більш-менш об'єктивні оцінки спадщини імперії – рідкість<sup>40</sup>. Але ж саме столиця Візантійської імперії була найкультурнішим європейським містом упродовж практично всього середньовіччя! Імперія була зразком не тільки для Київської Русі, але й для тогочасного Заходу, і чимало ідей та понять, які нині вважаються суто західними, з'явилися саме тут<sup>41</sup>. Візантія й сама була Заходом, нехай навіть доволі специфічним<sup>42</sup>. Очевидно, саме цю ідею спробували вкотре озвучити організатори виставки «Візантія: віра і влада». Чи вдалося це їм, покаже час. Наразі впевнено можна стверджувати лише одне: завдяки виставці про Візантію з подивом, прихильністю, гордістю і захопленням знову говорив увесь світ.

*Квітень 2004 року – лютий 2005 року*

\* Аракел Багешкий. Плач о столице Стимболе / Армянские хронисты о падении Константинополя (Предисл. и подгот. текста А. С. Анасяна, пер. С. С. Аревшатяна) // *Византийский временник*. – 1953. – Т. 7. – С. 463.

\*\* Эко Умберто. Баудолино / Перевод с итальянского Елены Костюкович. – СПб., 2003. – С. 488.

<sup>1</sup> Візантія і Захід / Збігнев Подгужец розмовляє з Юрієм - Новосельським // *І. Незалежний культурологічний часопис*. – 1996. – № 7. – С. 7; див також: Довкола ікони. Розмови з Єжи Новосельським / Збігнев Подгужец // *Пам'ятки України: історія та культура*. – 1998. – № 1. – С. 172.

<sup>2</sup> З інформацією про виставку можна ознайомитися на офіційному сайті музею у мережі Інтернет: <http://www.metmuseum.org>

<sup>3</sup> Візантія і Захід / Збігнев Подгужец розмовляє з Юрієм Новосельським // *І. Незалежний культурологічний часопис*. – 1996. – № 7. – С. 7; Довкола ікони. Розмови

з Ежи Новосельським / Збігнєв Подгужец // Пам'ятки України: історія та культура. – 1998. – № 1. – С. 171–172.

<sup>4</sup> Лебедева Н. А. Культура и искусство Византии IX – XV вв. // Преподавание истории в школе. – 1999. – № 4. – С. 11.

<sup>5</sup> Певний Б. Слава Візантії // Сучасність. – 1997. – № 3. – С. 154.

<sup>6</sup> Петрунин Ю. Возрождение Византии: Интернет-проект // Высшее образование в России. – 2002. – № 2. – С. 116–117.

<sup>7</sup> Щедрина К. А. Крест императора Константина Великого (к вопросу иконографии) // Ставрографический сборник. – Книга 2: Крест в Православии. Сб. статей / Сост. С. В. Путовой. – М., 2003. – С. 56.

<sup>8</sup> Див. також: Бутырский М. Н. Золото и благочестие: символика византийской монеты // Символ в философии и религии. Тезисы докладов и сообщений VI Международной конференции по религиоведению (Севастополь, 16 – 20 мая 2004 г.). – Севастополь, 2004. – С. 12; Бутырский М. Н. К интерпретации символического содержания одной из императорских церемоний // Средневековое общество: социально-политический и культурный аспекты. Тезисы докладов XX всероссийской конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. СПб., 27 ноября – 1 декабря 2000 года. – СПб., 2001. – С. 10–11; Смелова Н. С. О первом изображении Богоматери на византийской монете // Проблемы социально-политической истории и культуры средних веков. Тезисы докладов конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. СПб., 24 – 28 ноября 1997 г. – СПб., 1998. – С. 4–6.

<sup>9</sup> Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. – М., 2002. – С. 123–131.

<sup>10</sup> Грабар А. Император в византийском искусстве. – М., 2000. – С. 133.

<sup>11</sup> Евсева Л. М. Афонская книга образцов XV в. – М., 1998. – С. 12–13.

<sup>12</sup> Восточнохристианские реликвии / Ред.-составитель А. М. Лидов. – М., 2003. – С. 6–7.

<sup>13</sup> «Повесть императора Константина об эдесском образе» цитируется в переводе Виноградова // Спас нерукотворный в русской иконе. – М., 2003.

<sup>14</sup> Дроздова О. Э. Иконография оплакивания и погребения Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа в лицевом шитье // Убрус. – 2005. – № 3. – С. 4.

<sup>15</sup> Шалина И. А. Икона «Христос во гробе» и Нерукотворный образ на Константинопольской плащанице // Восточнохристианские реликвии / Сост. Лидов А. М. – М., 2003. – С. 320–321.

<sup>16</sup> Кротов Я. Первая реликвия или подлинная история туринской Плащаницы [http://www.krotov.info/yakov/dnevnik/1996/hvi07\\_01.html](http://www.krotov.info/yakov/dnevnik/1996/hvi07_01.html) [www.krotov.info/yakov/dnevnik/1996/hvi07\\_01.html](http://www.krotov.info/yakov/dnevnik/1996/hvi07_01.html)

<sup>17</sup> Лазарев В. Л. История Византийской живописи. – М., 1986. – С. 157.

<sup>18</sup> Талбот Райс Девид. Искусство Византии. – М., 2002. – С. 210–211.

<sup>19</sup> Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. – М., 2000. – С. 153.

- <sup>20</sup> Каждан А. П. Два дня из жизни Константинополя. – СПб., 2002. – С. 236–237.
- <sup>21</sup> Гуревич А. Наследие византийской цивилизации // Новый мир. – 1967. – № 8. – С. 268.
- <sup>22</sup> Лидов А. М. Византийские иконы Синая: Христианский Восток. – Москва; Афины, 1999. – С. 5.
- <sup>23</sup> Лидов А. М. Византийские иконы Синая: Христианский Восток. – Москва; Афины, 1999. – С. 34.
- <sup>24</sup> Успенский Ф. И. Очерки по истории византийской образованности. – М., 2001. – С. 76–77.
- <sup>25</sup> Афиногенов Д. Е. «Повесть о прощении императора Феофила» и Торжество Православия. – М., 2003. – С. 75.
- <sup>26</sup> Grabar A. Christian Iconography. A Study of Its Origins. – Princeton, 1968.
- <sup>27</sup> Каждан А. П. Византийская культура (X–XII вв.) – М., 1968 – С. 110.
- <sup>28</sup> Грицак Я. Десять років незалежності з історичної перспективи // Грицак Я. Страсті за націоналізмом. Історичні есеї. – К., 2004. – С. 186; див. також: Treadgold W. The Persistence of Byzantium // The Wilson Quarterly. – 1998. – № 66.
- <sup>29</sup> Див.: Певний Б. Слава Візантії // Сучасність. – 1997. – № 3. – С. 154–158; Певний Б. «Слава Візантії»: реакції та рефлексії // Сучасність. – 1998. – № 10. – С. 139–144.
- <sup>30</sup> Пуцько В. Г. Візантійські шляхи давньоруського мистецтва // Археологія. – 1991. – № 2. – С. 26–40; Пуцько В. Г. Український іконопис у візантійсько-слов'янському контексті // Церковний календар на 1994 рік. – Сянік, 1994. – С. 88–100; Пуцько В. Г. Візантійсько-київська спадщина в культурному розвитку Великого князівства Литовського // Український історичний журнал. – 1998. – № 5. – С. 119–122.
- <sup>31</sup> Византия после Византии / Беседа с Г. Г. Литавриным; беседу вела Т. А. Николаевская // Наука в России. – 1992. – № 1–2. – С. 6; Литаврин Г. Г. Византия и Русь // Наше наследие. – 1992. – № 25. – С. 4; Шевченко І. «...говорити зовсім нормально...» / Розмову вела Людмила Тарнашинська // Слово і час. – 1991. – № 2. – С. 45–46; Шевченко І. Сприйняття Візантії // Критика. – 1998. – № 11. – С. 12–16.
- <sup>32</sup> Византия после Византии / Беседа с Г. Г. Литавриным; беседу вела Т. А. Николаевская // Наука в России. – 1992. – № 1–2. – С. 8.
- <sup>33</sup> Шевченко І. Сприйняття Візантії // Критика. – 1998. – № 11. – С. 15.
- <sup>34</sup> Kazhdan A. Byzantium: the Emperor's New Clothes? // History Today. – 1989. – Vol. 39. – № 9. – P. 26–34; Каждан А. П. Трудный путь в Византию // Одиссей. Человек в истории. – М., 1992. – С. 35; Каждан А. П. Трудный путь в Византию // Мир Александра Каждана. – СПб., 2003. – С. 486.
- <sup>35</sup> Gurevich A. Why I Am not a Byzantinist? // Dumbarton Oaks Papers. – 1991. – Vol. 46. – P. 93–96; Гуревич А. Я. История историка. – М., 2004. – С. 46; див. також: Иванов С. А. Византиноведение и власть в СССР (1928–1948) // Тоталитаризм. Исторический опыт Восточной Европы. – М., 1995. – С. 244–254; Хрущева Э. Н.

Концепция византийского государства в русской византистике последней четверти XIX – XX вв.: Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. – Екатеринбург, 2003.

<sup>36</sup> Пор.: Каждан А. П. Трудный путь в Византию // Мир Александра Каждана. – СПб., 2003. – С. 487.

<sup>37</sup> Сорочан С. Б. Византия IV–IX веков: этюды рынка. Структура механизмов обмена. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Харьков, 2001 (перше видання – 1998 р.); Крюков А. С рынком сквозь века // Книжное обозрение «Ex Libris Новой газеты». – 1999. – № 13 (85); Domanovsky A. M. Early Medieval Byzantium: through the Centuries with the Market // Byzantinoslavica. Revue Internationale des Etudes Byzantines. – 2004. – Т. 62. – Р. 311–314.

<sup>38</sup> Гуревич А. Я. История историка. – М., 2004. – С. 185.

<sup>39</sup> Див.: Пахльовська О. Україна: шлях до Європи... через Константинополь. Стаття перша. Історичний дуалізм давньої української літератури: Візантія чи Європа? // Сучасність. – 1994. – № 1. – С. 54 – 68; Пахльовська О. Україна: шлях до Європи... через Константинополь. Стаття друга. Соціум та особистість в українській культурній ментальності: концепція, конфлікт, еволюція // Сучасність. – 1994. – № 2. – С. 101–116.

<sup>40</sup> Головка О. Б. Проблеми взаємовідносин Київської Русі з Візантією у IX – першій половині XI ст. // Український історичний журнал. – 1989. – № 1. – С. 65–73; Толочко П. П. Русь и Византия (Взгляд из Киева) // Толочко П. П. Від Русі до України: Вибрані науково-популярні, критичні та публіцистичні праці. – К., 1997. – С. 56–69; Толочко П. П. Русь и Византия (Взгляд из Киева) // Культура славян и Русь. – М., 1998. – С. 63–71; Резников А. В. Византия и Украина: генезис взаимоотношений // Вісник Луганського інституту внутрішніх справ МВС України. Науково-теоретичний журнал. – 2001. – Вип. 3. – С. 8 – 22; Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом: Нариси з історії культури до початку XVIII століття / Авторизований пер. з англ. М. Габлевич; під ред. А. Ясинівського. – Львів, 2001; Головка О. Б. Давня Русь у системі Byzantine Commonwealth // Східний світ. – 2003. – № 1. – С. 44–59; Грицак Я. Недоевропа: Західні мандрівки Східною Європою // Грицак Я. Страсті за націоналізмом. Історичні есеї. – К., 2004. – С. 289–290 тощо.

<sup>41</sup> Беседа юбиляра и редактора с издателем // Атібюров К 75-летню академіка РАН Геннадія Григорьевича Литаврина. – СПб., 2003. – С. 19–21.

<sup>42</sup> Про відносність понять «Схід» та «Захід» стосовно візантійської спадщини на українському ґрунті див.: Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом: Нариси з історії культури до початку XVIII століття / Авторизований пер. з англ. М. Габлевич; під ред. А. Ясинівського. – Львів, 2001. – С. 1–3.