

ЗМІСТОВІ АКЦЕНТИ ІЛЮСТРАТИВНОГО РЯДУ ТИПОГРАФСЬКОГО ЄВАНГЕЛІЯ № 6

У статті здійснено спробу прочитати змістові акценти зображального ряду заставки Типографського євангелія № 6 (зберігається в Російському державному архіві давніх актів у Москві, ф. 381, оп. 1, од. зб. №6), які за своєю парадоксальністю не вкладаються в традиційні схеми ілюстративного ряду до Святого Письма, а конотують певні приховані ідеї та сплітаються в неповторну поетичну фабулу. Істориографія дослідження пам'ятки демонструє зосередженість кількох поколінь учених на палеографії, мовних та текстологічних студіях, виявленні художньо-стилістичних рис і локалізації місця виготовлення рукопису. Змістова упорядкованість художнього простору заставки донині не розглядалася.

Ключові слова: Типографське євангеліє № 6, християнство, язичництво, рукописна ілюмінована книга, ілюстративний ряд, заставка, символічно-знакова конструкція, геральдика, Давня Русь, Галицько-Волинські землі, Полоцьк.

Эта статья является попыткой прочитать смысловые акценты изобразительного ряда заставки Типографского евангелия № 6 (хранится в Российском государственном архиве древних актов в Москве, ф. 381, оп. 1, ед. хр. № 6), которые своей парадоксальностью не укладываются в традиционные схемы иллюстративного ряда к Священному Писанию, а коннотируют определенные скрытые идеи и сплетаются в неповторимую поэтическую фабулу. Историография исследования памятки демонстрирует сосредоточенность нескольких поколений ученых на палеографии, языковых и текстологических изысканиях, выявлении художественно-стилистических черт и локализации места изготовления рукописи. Смысловая упорядоченность художественного пространства заставки до сих пор не рассматривалась.

Ключевые слова: Типографское евангелие № 6, христианство, язычество, рукописная иллюминированная книга, иллюстратив-

ный ряд, заставка, символически-знаковая конструкция, геральдика, Древняя Русь, Галицко-Волынские земли, Полоцк.

The article is an attempt of comprehending the semantic accents of illustrative row of the Typographical Gospel # 6 miniature which by their paradoxicality do not confine themselves to traditional patterns of the Holy Writ illustrative row but connote the certain inmost ideas and interlace into an unrepeated poetical plot. A calligraphist while transgressing the ecclesiastical canons creates a completely singular miniature – a *sui generis* logograph that is composed by means of the drawn figurative symbols whose meaning is revealed in the plane of both the Christian and the pagan outlook system. The historiography of the monument research gives a demonstration of concentration of several scholar generations on paleography, linguistic and text critical studies, exposure of artistic and stylistic features, as well as on locating of the production place of a manuscript. The semantic order of miniature's artistic place has not been examined as yet.

Keywords: Typographical Gospel # 6, Christianity, paganism, handwritten illuminated book, illustrative row, miniature, symbolical and sign construction, heraldry, Ancient Rus, Halychyna-Volyn Lands, Polotsk.

Типографське євангеліє № 6 – унікальне надбання рукописної традиції XII ст. Із XVII ст. рукопис зберігався в Патріаршій бібліотеці в Москві [36]. У Російський державний архів давніх актів пам'ятка надійшла з рукописним зібранням Синодальної друкарні.

Проблеми локалізації й датування пам'ятки лишаються актуальними й понині. О. Соболевський уважав, що пам'ятка належить до галицько-волинської писемності [45, с. 11–16]. Таку думку підтримали Г. Воскресенський [11, с. 40–41], О. Малкова [31, с. 147–171], Л. Жуковська [18, с. 39–53], М. Гальченко [14, с. 294, 297] та Я. Запаско [19, с. 199]. Натомість І. Ягич припускав київське походження рукопису [54, с. 13, 14], П. Владимиров та С. Кульбакін зараховували його до Південної Русі [9, с. 110; 24, с. 12]. А. Кримський пов'язав цей твір з північним або північно-східним колом пам'яток [23, с. 12, 20–21, 39–41]. Исто-

ріографію джерел, опублікованих до 1995 року, зібрав Я. Запаско [19, с. 199]. Важливо відмітити, що останнім часом спектр текстологічних досліджень збагатився новими ракурсами, які присвячені виявленню зв'язків між регіональним культурним контекстом та формуванням складу місяцесловів: представлення (або відсутність) в них пам'яті слов'янських святих, церковних дат або знаменних подій [26]. Осучаснену історіографію запропонувала В. Любашенко. Типографське євангеліє № 6 дослідниця розглядає серед пам'яток, «віднесених до галицько-волинської групи» [28, с. 92].

На художню цінність орнаментального оздоблення кодексу звернув увагу О. Некрасов, котрий зарахував рукопис до Галицько-Волинських земель і датував його XII–XIII ст. [32, с. 191]. Я. Запаско вважав, що Типографське євангеліє № 6 було створено в першій половині XII ст. в Південно-Західній Русі [19, с. 195–196]. Він назвав цей твір прикладом ранньої тератології в рукописній книзі, а Галицько-Волинську Русь – тим місцем, де тератологічна орнаментика зародилася й звідки поширилася повсюдно [19, с. 38]. Б. Сапунов можливими місцями продукування рукопису вважав міста Володимир (на Лузі), Галич та Холм [40]. Т. Ільїна підтримала думку Я. Запаски про те, що декорація Типографського євангелія № 6 є чи не найранішим прикладом тератології в давньоруській рукописній книзі, і підкреслила, що становлення цього виду орнаментування відбулося саме в Південно-Західних землях [20].

Декорація Типографського євангелія № 6 належить до кіноварного типу і представлена заставками (великою – арк. 1, малими – арк. 82, 158 зв., кінцівкою – арк. 252 та ініціалами – арк. 196, 197, 203–206 зв.).

Головним акцентом художнього оздоблення рукопису є велика кіноварна заставка із зооморфними зображеннями на

арк. 1. Я. Запаско назвав її «цікавим твором ранньої рукописної тератології у сформованому вигляді» і припустив, що «можливо, у цій складній композиції втілено не тільки суто декоративний, а і якийсь сюжетно-тематичний, може, навіть символічний або фольклорний зміст» [19, с. 38].

Середник заставки виділено рамкою та розбито на клейма. Центральне клеймо – вужче, прямокутне, два бічних – ширші, квадратні.

У центральному клеймі (під пророслим пагоном) представлено орла в німбі. У нього закручений дзьоб, могутні розгорнуті крила, міцні лапи. У птаха – ошийник, а хвіст перев'язаний ремінцем. Лапи не торкаються перекладини рамки: птаха зображено в польоті.

Біля орла в бічних клеймах назустріч один одному виступають молодий і старий леви. Їхній вік показано за допомогою густоти хутра. У молодого лева хвіст заплітається над його спиною, утворюючи дивовижну істоту: чи то птаха, чи то змію. Хвіст старого лева здіймається вгору й також нагадує змію, але страхітливу – із дзьобом та виряченими очима. Перед старим левом (під його головою) зображено чашу (потир), у якій покоїться усічена голова людини з німбом (голова Іоанна Хрестителя?)

Над верхньою перекладиною рамки (по центру) та на кожному з її чотирьох кутів – виплетені пагони. Перед центральним пагоном зображено двох птахів. Двоє молодих звірів чіпляються хвостами до нижніх пагонів. Їхнє хутро показано як плямисте, отже, це – пардуси (так у давнину називали леопардів). Кожний із них передньою правою лапою ніби шкребе обідок заставки, а той, що ліворуч, висолопив язик і лиже рамку.

Знаменно те, що поле заставки всіяне язичницькими ідеограмами. Центральне клеймо праворуч та ліворуч вимічається руною «И», яка в слов'янській традиції читається як [С] (сила) і втілює енергію сонця; саме із цієї руни складається

«коловрат» [6, с. 29–39]. У клеймах заставки внутрішні верхні кути заповнені маленькими кринами – символами паростків. Крила птахів знакуються ідеограмами сонця: то концентричними колами (дисками), то колами із вписаним хрестом [51, с. 99, 100]. Поряд з фігурками левів подаються солярні символи (хрести, вписані в кола) [17; 51].

На заставці можна виявити «краплі», що довільно розвіяні в полі клейм. Здається, що це знаки «дощу» (семантичний мотив, пов'язаний із символікою сімені (за Рибаківим) [39, с. 35]).

Приклади використання зооморфних зображень в оздобленні заставок до текстів християнського змісту відомі за грецькими манускриптами VIII–IX ст. Наприкінці XI – на початку XII ст. ці образотворчі мотиви зазнають стилізації, яка в XIII ст. набуває довершених форм. Ф. Буслаєв називає такі мотиви «тератологічним візерунком» [7, с. 103]. З XIII ст. тератологічні зображення з маргінальних зон рукописів (ініціалів у текстах або малюнків на полях) переміщуються до середників заставок: Шестоднев (1263 р., список сербського ізводу)¹ та Псалтир (1296 р., руського ізводу)². Т. Ухова вважає показовим те, що семантична структура цих заставок спирається на індоевропейську міфологію й піддається розшифруванню методами етнографії та етнології. На її думку, за цими рукописами можна простежити процес переродження язичницької космологічної ідеограми в символічну образність християнства [48; 53].

Подібно до формування емальєрного стилю в книжковій ілюмінації, що виник під впливом техніки перегородчатих

Заставка з Типографського євангелія № 6.
Пергамен; кіновар. Перша половина XII ст.
Державний архів давніх актів (Москва, РФ).
Ілюстрація з офіційного сайту архіву



емалей (друга половина XI ст.), кіноварний тип оздоблення рукописних текстів, представлений, зокрема, малюнком заставки Типографського євангелія № 6, був пов'язаний з техніками гравірування, черні, які позначилися на формуванні підкреслено площинного стилю орнаментування. Декор заставки нагадує орнаментування срібних ритуальних браслетів (наруччя) черневої роботи [20, с. 89–110]. Паралелі читаються в композиційній структурі названих творів (аркоподібність клейм та мотиви їх декорування), в іконографії левів, у символічно-образному потрактуванні окремих зображень та в загальній міфопоетичній вибудованості творів. На думку Б. Рибаківа, подібні браслети використовувалися в язичницьких аграрних святах (русаліях) для того, щоб утримувати на зап'ястках жінок одяг з довгими рукавами. Дослідник назвав ці прикраси «золотим та срібним фольклором XI–XIII століть» [39, с. 36]. Такі прикраси відомі, зокрема, за археологічними розкопками в Чернігові, Києві, поблизу Галича, у Старій Рязані, у м. Сокаль на Львівщині [21, с. 120; 41, с. 71–75]. Їх виготовлення було налагоджено в княжих майстернях, де поряд працювали емальєри, сріблярі, каліграфи, зберігалися художні зразки (посуд, ілюміновані рукописи, тканини), перебували іноземні ремісники. Там, у рамках спільного культурного середовища, відбувався обмін художніми ідеями [30, с. 91, 95]. У першій половині – середині XII ст. провідним центром черневого ремесла був Київ, звідти воно й потрапило в Чернігів (можливо, у Любеч), Рязань та Владимир (на Клязьмі). Зв'язок з Галицько-Волинськими землями був міцніший: саме туди перейшли київські майстри.

Іконографічні, художньо-стилістичні та образні паралелі можна віднайти й у скульптурі. Ідеться про пласке рельєфне різьблення з чернігівського Борисоглібського собору (1120–1123 рр.). Літописні свідчення дозволяють припустити побутування білокам'яного різьблення на зламі XII–XIII ст. й у Га-

лицько-Волинському регіоні, зокрема в Перемишлі та Галичі, та, як припускає В. Александрович, у XIII ст. вже на ґрунті Володимира (на Лузі) та новозбудованого Холма – центру держави Данила Романовича [1, с. 888]. Збережена дешиця пам'яток (дракон з Успенської церкви 1157 року в Галичі [12, с. 212–214] та фантастичний звір, що (як здається, у повторному використанні) був включений у кладку стіни давньої мурованої (XIV ст.) вежі Острозького замку, указують на побутування в регіоні іконографічних моделей, близьких до образів фантастичних істот. Ряд подібних зображень до малюнка заставки Типографського євангелія № 6 представлено в білокам'яному різьбленні Володимиро-Суздальської Русі: церква Покрова на Нерлі (1165 р.), Дмитрівський собор (1194 р.) у Володимирі (на Клязьмі), Георгіївський собор (1230–1234 рр.) у Юр'єві Польському, церква Різдва Богородиці в Суздалі (1230–1240 рр.). Усі названі паралелі вкладаються в русло романської традиції, вірогідно, західно-балканської або південно-слов'янської тяглості, поширення якої територіями Давньої Русі відбувалося по Дунаю, через Угорське королівство, Галицько-Волинську Русь і далі – на Північ та Схід.

Каліграфу Типографського євангелія № 6 припало творити в епоху Хрестових походів, лицарства, подорожей, схоластики й відповідно розширення інтелектуальних горизонтів: паломництво й мандри в ті часи були формою просвіти. Це був період масового звернення до творів античних авторів. Відтак було зібрано оновлений корпус грецьких протографів. Занотовані в них космологічні уявлення, знання з природничих наук дали потужний поштовх до розвитку схоластики та «прорідження тенет» середньовічного теоцентризму. У Візантії і на Заході активно розвивалася культура міст. Під впливом тих історичних зрушень прагнення змінити світ стало невід'ємною частиною культурного ідеалу [57]. Так поступо-

во торувався шлях до оновлення структури людської свідомості, зокрема до звільнення особистості художника-автора від канону. Подібні тенденції набувають чіткості лише в епоху італійського Проторенесансу (1200–1300 рр.). Це не завадило Ч. Хаскінсу впровадити поняття «Відродження XII ст.» [58], хоча очевидно, що «гуманізм» тих часів ще не мав явних абрисів, а були лише певні його полиски, однак надзвичайно важливі для розуміння «тієї хвилюючої епохи людської історії» (за Х. Бруком) [56].

У XII ст. рефлексія на загальноєвропейські тенденції простежується й на вітчизняних теренах. Ці процеси, як і в західному світі, були пов'язані з надходженням у Русь оновленого корпусу грецьких протографів IX–XI ст. У коментарях до тих текстів, наданих переписувачами, щораз наново переосмислювався прадавній індоєвропейський міф, споріднений зі слов'янською міфологією, тому й відомий у Русі. Ці ідеї сколихнули пам'ять про язичницьких богів, які тут не були забуті, а лише, з прийняттям християнства, поступово переміщувалися до периферії світоглядних уявлень. Нові віяння європейської культури в поєднанні з історичними обставинами розвитку давньоруських земель (кілька років неврожаїв, голод) стали підґрунтям поширення волхвування, юродства, блюзнірства, обігу «відречених» книг та боротьби християнської церкви з ними. У межах дослідження давньоруської культури ті явища розглядаються як ознаки двовірства [16]. У роботі каліграфа над заставкою Типографського євангелія № 6 відчувається відлуння тих процесів.

Каліграф належав, мабуть, до духовного сану, знав церковнослов'янську, грецьку та, вірогідно, латину. Широта його уявлень поєднала новітні для XII ст. течії європейської культури. На те вказують певні іконографічні запозичення від візантійських та західних джерел. Відмітимо також його захоплення геральдиком, що проступає в особливій увазі до

окреслення пророслих пагонів та у використанні ним іконографічних моделей «здиблених» звірів з піднятими передніми лапами. «Європейську освіченість» каліграфа можна розглядати як непрямий доказ його паломництва, бо, як відомо, шляхи прочан з руських князівств проходили через Галицько-Волинську Русь, Центральною та Південною Європою і далі – на Схід. Існував і коротший (небезпечніший) шлях – через Крим, повз половецьку землю...

Ознайомлення з тими джерелами могло відбуватися поступово, під час паломницьких мандрів, або ж у рамках одного скрипторію, де була зібрана бібліотека рукописних ілюмінованих книг (латинських, грецьких, слов'янських) і панувала творча атмосфера художнього осередку, відбувався обмін художніми ідеями.

Наразі важко сказати, які сенси намагався висловити каліграф у своїй заставці. Напевне, він був непересічною особистістю, якщо наслідком інтерпретувати канонічну традицію, привнісши у своє творіння неповторний духовний досвід, інтелект, власні думки та переживання. Він не був копіїстом. У його малюнку не повторюється жодний з відомих зразків. Вочевидь, він належав до тих, хто любив мудрувати з каламом у руці. Його заставка – це оповідь, що розкривається в паралельних вимірах (християнському, язичницькому) та акцентує певні історичні контексти за допомогою геральдичних знаків.

Здавалося б, християнський зміст образного ряду заставки мав би бути «на поверхні», оскільки він передував тексту Євангелія від Іоанна Богослова. Однак традиційні іконографічні схеми ілюстрування каліграф відкидає, пропонуючи витворену ним особливу фантазійну впорядкованість зображального ряду.

Найдавніші екземпляри ілюстрованих новозавітних текстів датуються VI ст. Кожна складова декору мала першодже-

рела (текстологічні та іконографічні). За прийнятою в християнському мистецтві іконографією, лицеві мініатюри перед текстом Євангелія від Іоанна представляли євангеліста за роботою (завичай з учнем Прохором) або поряд з іншими євангелістами в ілюстраціях до «канонів» – таблиць, де паралельно подавалися подібні місця чотирьох євангелій. В ілюстраціях заставок нерідко використовувалися символічні орнаментальні та шрифтові композиції (початкові слова розділу), які розміщувалися в рамці заставки.

У декорації Типографського євангелія № 6 основою для творчого переосмислення каліграфом оповіді Іоанна, імовірно, став сам текст, який серед інших життєписів Христа є фіксацією певного містичного досвіду [52, с. 455], адже особистість цього апостола богословська традиція розглядає як духовного обранця Христа, посвяченого в божественну містерію: він – один з тих, кому Господь відкривав Свої божественні таємниці. За церковним переказом, земний шлях Іоанна так само сповнений містичних подій. Важливо акцентувати, що під проводом божественного провидіння в земному житті сам Іоанн пройшов ряд смертей та воскресінь [29, с. 325–351, 729–733].

У заставці антропоморфні зображення відсутні. Каліграф представляє автора розділу (євангеліста Іоанна), можливо, і замовника кодексу, за допомогою образно-символічної конструкції, зміст якої розкривається в площині значення зображень птахів і звірів. Як було вже сказано, над верхньою планкою зображено пророслий пагін та парні фігурки двох птахів. За християнською традицією їхнє потрактування не викликає сумніву: пагін символізує хрест, а птахи демонструють поклоніння. Також відмітимо, що крин та павичі належать до поширеної емблематики Райського саду. Такий концепт потрактування подібного зображального ряду втілено в численних творах візантійського та давньоруського мистецтва (Ізборник

1073 р.). Християнська символіка птахів в аналогічних композиціях добре відома: павич означає безсмертя, а півень є символом апостола Петра. Поява півня в Новому Завіті означає подолання порога між темрявою і світлом, добром і злом (*Матв. 26: 34,74,75; Мрк. 13: 35*). Орел у німбі для цього твору є ключовою персоніфікацією євангеліста: каліграф вивів початкову літеру «Є» в правому нижньому куті центрального клейма.

Однак християнська традиція з іменем євангеліста пов'язує зображення то лева, то орла як його символів. Іриней Ліонський (II ст.), Анастасій Синаїт (VII – початок VIII ст.) та Арефа Кесарійський (X ст.) обрали лева символом Іоанна. Ця традиція поширилася на християнському Сході (на Синаї та в малоазійських монастирях). Натомість блаженний Ієронім (кінець IV – початок V ст.) символом Іоанна визначає орла. Цей, другий, варіант знаходить продовження на Заході, поступово (до XVII ст.) витісняючи давніший символ (лева) [34, с. 11, 13]. Подвійна персоніфікація євангеліста Іоанна побутувала й у житійній традиції, де він порівнювався то з левом, то з орлом. Так, у «Слове на память славного и всехваленаго апостола и євангелиста Іоанна Богослова» сказано: «...Паки нам со небесъ приидеть великі Іоанъ; паки словомъ проповедає, миръ весь на небеса позва Іоанъ богословесный, аки високо паряй орель, Іоанъ великий левъ не ведый, что есть труд или покой, Иванъ сын громов, его учение обтече всю вселенную, пречистый левъ, доброгласный соловей, иже свистанием от непроходных пустынь изведе человеки, пустыни бо неверие именуется...» [29, с. 731]. Одночасне використання обох істот для символічної персоніфікації євангеліста Іоанна наявне в мініатюрі Остромирового євангелія (1054 р.), де могутній лев наче «обходить» рамку на арк. 1, у якій представлені Іоанн з учнем Прохором та символ євангеліста – орел. Вочевидь, каліграфу були відомі два варіанти

символічної персоніфікації євангеліста. Можливо, він скористався ними одночасно?

Символіка лева багатозначна, нерідко – амбівалентна. У християнстві рикання лева уподібнюється Слову Божому. Водночас лев є емблемою Сина Божого. Зображення двох левів є традиційним мотивом романської скульптури: південний портал кафедрального собору в м. Модена, 1167 р.; північний портал собору м. Пьяченца, XII ст.; головний портал кафедрального собору м. Кремон, XII ст. Ці леви представлені в спокої (вони наче дримають з розплющеними очима, що є символом їхньої пильності). Біля них спочивають овечки та інші істоти. Такі композиції є ілюстрацією до тексту писання: «Вовк та вівця будуть пастися разом, і лев буде їсти солону, немов та худоба... Вони не чинитимуть зла й вигубляти не будуть на всій святій Моїй горі, говорить Господь» (Ісаія 65:25).

З IV ст. формуються традиції сакралізації географічних місцевостей та здійснення паломництва до них. Прочани подорожували в Палестину, а починаючи з IX ст., – й у Південну Європу: у 828 році купці з Венеції таємно вивезли з Александрії мощі св. Марка, який, за Біблією, походив з коліна Іудиного: «Юда лев молодий! Ти, мій сину, вертаєшся з здобичі: прихилився він, поклався як лев й як левиця, зведе хто його?» (Буття 49:9). Перенесення мощів св. Марка до Венеції стало національним святом. Для цієї святині було побудовано базиліку (IX ст.), а згодом – і собор Святого Марка (1063–1083). Відтоді Венеціанська республіка вводить лева у свій герб та в герби підлеглих їй міст і територій. Леви трапляються в гербах також інших міст Середземноморського ареалу: Сантьяго-де-Компастела, Рима, Єрусалима – провідних центрів паломницького руху. Іконографія молодого лева з лівого клейма заставки нагадує зображення «крокуючого» крилатого звіра – Лева Іуди, символу євангеліста Марка.

Голова в чаші може належати Іоанну Хрестителю. У місяцеслові Архангельського євангелія (1096 р.) згадується про набуття «чесної глави» Іоанна Хрестителя й перенесення її з Коман до Константинополя близько 850 року візантійським імператором Михайлом III і патріархом Ігнатієм (25 травня). Отже, ця реліквія була відома в Давній Русі. У західно-європейській традиції, починаючи від Першого хрестового походу (1096), меморіальні священні предмети усвідомлюються як реліквії, наділяються символічним значенням та чудотворною силою, уводяться в іконографію середньовічного мистецтва. Зображення реліквій – показова риса мистецтва високого середньовіччя. Так, усічена голова Іоанна Хрестителя (сама по собі, на блюді або в чаші) є образним утіленням божественного дару передбачення [50, с. 270].

Можна запропонувати такий варіант потрактування цього зображального ряду. Зображення в клеймах заставки можуть представляти св. Іоанна Богослова (орел у німбі), св. Марка (молодий лев у лівому від глядача клеймі) та Іоанна Хрестителя (композиція у правому від глядача клеймі: старий лев і усічена голова в чаші). Цей варіант потрактування є гіпотетичним, і, на жаль, не пояснює всіх деталей, наголошених каліграфом, зокрема, не розкриває введених ним язичницьких символів.

За дохристиянською традицією пророслий пагін є давнім індоєвропейським символом пробудження природи, воскресіння, весни та піднесення, символом Світового дерева. У слов'янській міфології Світове дерево є віссю світобудови. Крона його сягає небес, туди піднімається сонце.

Протиставлення двох левів різного віку можна потрактувати як натяк на житійний цикл (молодість – старість). Можливо, каліграф мав на увазі житійний цикл євангеліста? Адже лев так само його символ! Дні, коли нині в церкві зга-

дують Іоанна Богослова, припадають на 8 травня (21 травня н. с.) – Прославлення, 30 червня (13 липня н. с.) – Собор святих апостолів та 26 вересня (9 жовтня н. с.) – Представлення. Вочевидь, у часи створення заставки ці дати церковної пам'яті були іншими, як і методи вирахування початку року та Пасхи. Однак вони узгоджувалися із сонячним циклом, порами року, початком, кульмінацією та завершенням хліборобського циклу. Такі паралелі є «ключем» до розуміння єднання язичницьких та християнських змістів заставки. Отже, можна припустити, що леви в клеймах указують на весняне (молодий лев) та осіннє (старий лев) свята Іоанна Богослова. Орел у німбі, спрямований у височінь, символізує Іоанна Богослова в день Собору св. Апостолів, тобто в період, коли світило перебуває в найвищій точці над горизонтом, указує на «маківку літа» та розпал хліборобського циклу. Однак цей птах має ошийник і перев'язаний хвіст. Ці деталі дозволяють побачити в зображенні птаха сокола, якого пов'язують з образом одного з верховних богів слов'янської міфології Сварогом – символом Сонця. В українській традиції образне усвідомлення орла та сокола збігаються [22, с. 96–98].

Для ідентифікації двох птахів, зображених в антитетичному протистоянні перед центральним пагоном слід звернути увагу на чубчики та спущені донизу «важкваті» хвосту (як у павичів), закручені дзьоби, довгі «шаблеподібні» крила (як у соколів або яструбів), потужні лапи зі шпорами (як у півнів). Тут неможливо віднайти подібності до жодного із цих видів. Птах такої природи не трапляється ні у візантійських фізіологах, ні в середньовічних західних бестіаріях: зображення вказує на певний узагальнений образ, що поєднує форми різних видів. Каліграф, вочевидь, за уявою «зліпив» фантастичного птаха, можливо, відомого йому з давньоруського міфопоетичного дискурсу XII ст. У заставці Типографського євангелія № 6 іконографія та символіка цих

птахів потребує детальнішої уваги. В основі міфологічного язичницького образу півня закладено зв'язок цього птаха із сонцем, подібно якому він веде відлік часу, сповіщаючи про початок дня, виступає як вісник сонця і його провідник у добовому й річному циклах [15]. У слов'янському фольклорі півень – небесний сонячний птах, відомий в інших іпостасях: Жар-птиці, Гамаюна, а то й Василіска – птаха, причетного до темряви та царства смерті. Усі вони здатні впливати на моделювання всього комплексу перетворень: життя – смерть – нове народження. Цьому сприяють і міфопоетичні уявлення про півня як двічі народженого. Двоприродне ество птаха або, щонайменше, його парадоксальна сутність відображені у фольклорній традиції. Так, співвіднесеність рис півня і людини отримує підкріплення в мотиві перевертництва [47, с. 309–310]. За джерелами XII ст. добре відомо, що в Русі на ті часи ця тема складала суттєве наповнення людської свідомості. З давніх давен побутували перекази про людей, здатних до переродження, жерців, виконавців давніх язичницьких обрядів. Їх називали волхвами, чародіями або відунами. У літописах силою віщунів та чародіїв наділяли князів з роду Рюриковичів, зокрема Віщого Олега (помер у 912 р.) та Всеслава Брячеславича (1029–1101 рр.) – представника полоцької династії. Порушуючи тему переродження, каліграф, імовірно, у такий спосіб натякає на особистість князя – замовника рукопису.

Відповідь на це питання розкривається в наступному пласті інформації, яку каліграф занотував у своїй заставці, не оминувши можливості наповнити її «інформаційне поле» емблематико-геральдичними елементами*, поширення яких у

* Авторка вдячна Г. А. Козубовському за надану допомогу у спробі розшифрувати геральдичні контексти ілюстративного ряду заставки.

культури європейського середньовіччя припадає на початок XII ст. [2; 6; 8; 25].

В окресленні пророслих пагонів по центру та на верхніх кутах заставки простежується подібність до знаків у формі тризуба, визначених як родові знаки Рюриковичів X–XIII ст. Зображення цих знаків можна побачити на монетах, підвісках, пломбах та перснях-печатках, на зброї і знаряддях праці ремісників, на посуді, побутових предметах та на будівельній кераміці. Трапляються вони й серед графіті на стінах церков [13]. Ці знаки розподілено за принципом урахування найпростіших змін, які фіксувалися при переході від батька до сина. Кожен знак повинен складатися з двох частин: знака прародича та певного ускладнення або спрощення, які мають указувати на нащадків. Їх може бути декілька, залежно від кількості спадкоємців [55, с. 3]. Ранні знаки X–XI ст. – добре знані [38, с. 62–69]. Вірогідним знаком Володимира Святославича (960–1015) вважають зображення на плінфі Десятинної церкви (це тризуб із широким та коротким середнім зубцем). Сини Володимира – Ізяслав Полоцький (979–1001 рр.), Ярослав Мудрий (978–1054 рр.) і Мстислав Хоробрий (983–1036 рр.) успадкували батьківський тризуб, зберігши форму ніжки, проте змінили його середній зубець, витягнувши його по вертикалі та увінчавши відповідно хрестом, колом і ромбом [3; 5]. Знак Всеволода Ярославича (1030–1093 рр.) мав завершення у вигляді трипелюсткової квітки. Таке твердження ґрунтується на дослідженнях графіті, виявленого С. Висоцьким у Володимирському приділі Софійського собору в Києві [13, с. 110–111, табл. № 75]. С. Білецький припустив, що це зображення є знаком Всеслава Брячиславича – представника полоцької гілки Рюриковичів-Ізяславичів, який перебував на київському великокняжому престолі в 1068–1069 роках [4]. Однак запропонована атрибуція містить неточність: середній зубець тризуба на стіні храму увінчується не хрестом (як знаки роду Ізясла-

вичів, до якого належав Всеслав), а своєрідним крином. На це звернули увагу Н. Нікітенко та В. Корнієнко. Вони визначили цей тип завершення як трилисник («трипелюсткова квітка-крин, тобто лілея») та атрибутували його як знак Всеволода Ярославича. Важливим аргументом цієї концепції стала та обставина, що графіті розміщено над давньою усипальнею в соборі (поблизу саркофага Ярослава Мудрого), яка могла належати Всеволоду Ярославичу та його нащадкам [33, с. 44–49].

Старші сини Ізяслава (Всеслав) та Мстислава (Євстафій) – онуки Володимира – успадковували знаки від своїх батьків, але на один елемент змінили їх «ніжки», доповнивши трикутну основу хрестоподібним мотивом [55, с. 3–5]. Очевидно, подібне ускладнення мав знак старшого сина Всеволода Ярославича – Володимира Мономаха.

На заставці центральний пагін нагадує зображення тризуба Володимира Святославича, середній зубець витягнуто та завершено хрестом, що відповідає знаку Ізяслава Володимировича. На ніжці наявний хрест (який був у синів Ізяслава), а на «шиї» середнього зубця (під верхнім хрестом) введено ускладнення у вигляді однієї дужки та чотирьох відгалужень. Дозволимо собі лише припустити, що мова йде про знак одного з представників наступних поколінь Ізяславичів.

Бокові пагони на верхніх кутах заставки також несуть певне геральдичне навантаження. Вони так само, як і центральний пагін, мають ознаки родової емблематики Рюриковичів. Щодо «класичного» тризуба з плінфи Десятинної церкви композиція цих знаків дещо модифікована: завершення середнього зубця має вигляд пророслого крину із загостреним центральним пагоном; в основі знака, на ніжці, показано хрест; бокові зубці заокруглено; у поле середнього зубця тризуба введено зображення хреста та кола. Той знак, що представлений ліворуч (від глядача), ушкоджено, але він, як здається, симетричний зображенню праворуч, хіба що над хрестом від-

сутнє коло, що може означати різницю поколінь. Завершення середнього зубця тризуба у вигляді крину типологічно споріднені до завершення знака Всеволода Ярославича у графіті Софійського собору (щоправда, інакше художньо усвідомленого та стилізованого за іншим принципом: у графіті крин має заокруглені пагони, а в заставці центральний пагін трилисника витягнуто та загострено, як наконечник стріли або списа). Наявні й інші відмінності: на «шиї» середнього зубця (під крином) введено ускладнення у вигляді однієї дужки, так само, як і на «шиї» центрального пагона (тризуба), увінчаного хрестом. Можливо, ми помиляємося, але виглядає на те, що бічні пагони – родові знаки Всеволодовичів (?), очевидно, вже покоління Мономаховичів (?).

Паралельно до знакової княжої емблематики розвивалася традиція ототожнення окремих князів та родів (династичних ліній) із зображеннями тотемних тварин. Так, у найдавнішому списку «Повісті временних літ» князя Святослава порівнюють з пардусом: «...бе бо сам храбр и легок акы пардус» [37, с. 52]. Тому, можливо, пардуса можна розглядати як одного з тотемних звірів Рюриковичів-Ярославичів, зокрема Святославичів (у колофоні Ізборника 1076 р., який розглядають як підручник для синів Святослава Ярославича, зображено саме пардуса). На досліджуваній заставці молоді тварини хвостами чіпляються за пагони, що відростають від нижньої планки заставки. Ці пагони, завдяки використанню мотиву плетіння в окресленні, нагадують ранні княжі знаки і є цілком геральдичними. У цих двох зображеннях княжий родовід вимічається не завершенням середнього зубця, а зображенням тотемних звірів, які так само вводяться у структуру знака.

Зображення птахів, левів та пардусів витримані в руслі формування геральдичної традиції, яка стала етапом розвитку давньої емблематики. Усіх звірів на заставці подано в геральдичних типових позах європейської традиції [2, с. 15; 27; 25, с. 30].

Так, у зображенні центральної фігурки орла (сокола) в німбі можна вбачати паралелі до усталеного тотемічного знака Рюриковичів. Подібний геральдичний орел візантійського іконографічного родоводу був представлений на шиферній плиті від парапетів хорів Софії Київської (середина XI – XII ст.), можливо, він прикрашав одяг Ярослава Мудрого (див. реконструкцію родинного портрета сім'ї Ярославичів на фресці центрального нефу Софії Київської, здійснену Ю. Коренюком).

Геральдична символіка птахів лишається не до кінця з'ясованою. Персоніфікація руських князів через птахів (кречета, сокола) присутня в «Слові о полку Ігоревім». Зокрема, князь Всеслав Брячиславич порівнюється то з вовком, то з птахом [42, с. 49]. Про цього князя відомо, що він був народжений від волхвування язичницьких жерців, про що є запис у «Повісті временних літ»: «Брачьславъ снѣ Изаславль внукъ Володимирь ѿцѣ Всеславль и Всеславъ снѣ его сѣде на столѣ его егоже роди мѣи ѿ волхвованиа мѣри бо родивши его и быѣ ему азва на главѣ его рекоша же вольсви мѣри его се азьвено на главѣ его наважи на нь да носить є до живота своего еже носиль Всеславъ и до смрѣтного днѣи на собѣ...» [37, ст. 143]. Можна відмітити, що в Радзивілівському літописі (список XV ст. з мініатюрами) на зображенні цього князя показана дивовижна пов'язка на голові, увінчана пір'ям павича. Можливо, птах (чи то павич, чи кречет) був одним з тотемних символів цього князя (?), тож, імовірно, і його нащадків (?). Князь отримує неоднозначну інтерпретацію в літописній традиції, дружинних переказах та билинах [34]. Сформувався стійкий стереотип про нього як про князя-перевертня, чародія, у часи князювання якого спостерігалися рецидиви язичництва. Щоправда, О. Творогов наводить літописні свідчення християнських чеснот князя [46, с. 256]. Отже, особистість Всеслава Брячиславича й справді була містичною та парадоксальною. Слід зауважити, що над його нащадками так само

тяжїла доля називатися вовкулаками, тобто перевертнями: «У Вяликага князя Володимера Святославлича другой сын Изяслав, у Изяслава сын Брачислав, у Брачислава сын Всеслав, у Всеслава сын Борис, у Бориса сын Рогволод, у Рогволода сын Ростислав, у Ростислава сын Давид, у Давида сын Вил, его же люди волком звали; у Вила сын Троян, у Трояна Виден, у Виденя сын Гедимин»³.

Уведення в декор заставки геральдичних знаків, підбір птахів та звірів з неоднозначними символічними характеристиками, здається, було спробою вказати на нащадків полоцької династії.

Можливо, каліграф також прагнув підкреслити ідею єднання династичних гілок Рюриковичів. Стрижнем об'єднання мав би стати рід Ізяславичів Полоцьких, оскільки саме знак, подібний до їх родового знака, розміщено в композиційному центрі заставки. В історичному контексті це могло відбутися тоді, коли князь із цього роду займав провідні позиції в державі та посідав київський стіл, або тоді, коли полоцький князь проводив політику централізації земель. Історичним тлом єднання династичних гілок міг стати шлюб між Ізяславичами та Мономаховичами. Так, відомо, що 1143 року було укладено шлюб між друцьким князем Рогволдом-Василем Рогволдовичем (помер після 1171 р.), на той час старшим у роду полоцьких князів, та донькою Ізяслава Мстиславича (1096–1154), тоді переяславського князя і старшого з нащадків Мстислава (Великого) Володимировича (1076–1132). Цей шлюб допоміг Рогволду в 1144 році здобути полоцький стіл [10]. Княгиня Ізяславна – незнана з імені. Однак можна припустити ряд фактів до її біографії. Імовірно, на час шлюбної угоди наречена мала приблизно 16 років (рік її народження визначено умовно – між народженням старшого брата та молодшої сестри). Відомо, що її батько від 1134 року вісім літ володів Волинню й лише 1142 року почав правити в Переяславлі. Припустимо

сказати, що князівна разом із сестрою та братами виросла у Волинському князівстві. При дворі батька, мабуть, був скрипторій (з огляду на давні традиції книжної справи на тих територіях). Якщо прийняти гіпотезу, що приводом до створення Типографського євангелія № 6 був шлюб з Ізяславом, то можна гадати, що замовили його заздалегідь, можливо, ще у Володимирі. З княжною у Друцьк, а згодом і в Полоцьк, напевно, слідував почет, до якого мали б входити обслуга, духівник, писарі. При князівні міг перебувати каліграф галицького або волинського походження, тож він міг переписати Євангеліє пізніше в Полоцьку з нагоди вступу Рогволда на батьківський стіл (1144 р.).

Дозволимо собі відмітити певну композиційну подібність у компонованні птахів перед центральним пагоном (символом Світового дерева) на заставці Типографського євангелія № 6 із семантичними середниками весільних рушників, у яких так само подається мотив з двох птахів (павичів або півнів). У давнину Таїнство шлюбу передбачало два етапи: заручини та вінчання. Кожний з етапів мав свою церковну обрядовість. В обох випадках шлюбна пара ставала на рушник перед аналоєм, куди покладалися святе Євангеліє та весільні вінці. Церемонія передбачала цілування Євангелія та ікони.

Ілюстративний ряд заставки випромінює радісне, життєтвердне сприйняття навколишнього світу, демонструє високий інтелектуальний потенціал руського майстра. Ідейний зміст заставки – унікальна образна структура, своєрідне міфопоетичне та історико-політичне полотно, у якому віддзеркалені важливі аспекти світоглядної культури суспільства XII ст. Тоді, за Б. Рибаківим, кілька періодів неврожаїв та голоду (особливо жахаючі наслідки вони мали в 1128 р.) сформували серед людей переконання, що в землеробстві християнська віра не допомагає так, як язичницька магія. Як наслідок цієї упевненості, по всій Русі відновилися язичницькі моління, пов'язані з оранкою,

сівбою, вимолюванням дощу. Язичницька обрядовість поширюється і серед міського люду, у ритуалах бере участь знать [39, с. 753–782]. Про нашарування вірувань і про боротьбу офіційної церкви з двовір'ям свідчать численні літературні твори, що були в обігу в Русі в XI–XII ст., («Повість временних літ» [36], «Хождение Богородиці по мукам» [49], «Слово святого Григорія» [44], «Слово реченого Христолюбцем» [43]). У цих творах нарочите засудження дохристиянських вірувань. Зовсім інше сприйняття віри предків прочитується в «Слові о полку Ігоревім» [42], там минулі часи – джерело слави. У «Слові...» читаються певні паралелі до образного ряду заставки. Типологічно відмінні пам'ятки (героїчна поема і твір образотворчого мистецтва) несуть суголосні ідеї, мають спільну історичну основу та подібну художньо-образну мову. Так, у малюнку заставки Типографського євангелія № 6, а саме в поєднанні геральдичних знаків різних гілок Рюриковичів, як і в «Слові...», нотується ідея духовного та політичного єднання Русі.

ПРИМІТКИ

¹ Шестоднев, 1263 р., зберігається в Державному історичному музеї (Москва, Росія), Син., № 345.

² Псалтир, 1296 р., зберігається в Державному історичному музеї (Москва, Росія), Син., № 71.

³ Список Новгородського п'ятого літопису [Погодінський перший, друга половина XVI ст.] зберігається в Російській національній бібліотеці (Санкт-Петербург, Росія), ф. 588, оп. 2, № 1404 а.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Александрович В.* Скульптура та архітектурний декор / В. Александрович // *Історія українського мистецтва* : у 5 т. – К. : ІМФЕ, 2010. – Т. 2. – С. 887–904.

2. *Арсеньев Ю.* Геральдика: лекции, читанные в Московском Археологическом институте в 1907–1908 году / Ю. Арсеньев. – Репр. изд. 1908 г. – М. : ТЕРА, 2001. – 384 с.

3. *Белецкий С.* Еще раз о знаках Рюриковичей / С. Белецкий // Сложение русской государственности в контексте раннесредневековой истории Старого света. Материалы междунар. конф., 14–18 мая 2007 года, Гос. Эрмитаж. – С.Пб., 2009. – С. 222–226. – (Труды Государственного Эрмитажа ; Т. XLIX).

4. *Белецкий С.* К атрибуции княжеского знака на граффити № 75 из Софии Киевской / С. Белецкий // Археология. – К., 1997. – № 3. – С. 141–145.

5. *Белецкий С.* О лично-родовых знаках князей-Рюриковичей X–XI вв. / С. Белецкий // Археология и история Пскова и Псковской земли. Материалы семинара. – Псков, 1996. – № 15 [Заседания 40, 41]. – С. 107–112.

6. *Береговая О.* Символы славян / Ольга Береговая. – С.Пб. : Диля, 2008. – 428 с.

7. *Буслаев Ф.* Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени / Ф. И. Буслаев // Сочинения Ф. И. Буслаева : в 3 т. – Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1930. – Т. 3. – С. 75–144.

8. *Винклер П.* Русская геральдика : история и опис. рус. гербов, с изобр. всех дворян. гербов, внес. в общ. гербовник Всерос. имп. / П. П. фон Винклер. – С.Пб. : Тип. И. А. Ефрона, 1892. – Вып. 1. – 36 с.

9. *Владимиров П.* Обзор южнорусских и западнорусских памятников письменности от 1 до 17 вв. / П. В. Владимиров // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. – К. : Тип. В. И. Завадского, 1890. – Кн. 4. – С. 102–142.

10. *Войтович Л.* Князівські династії Східної Європи (кінець IX – початок XVI ст.) : склад, суспільна і політична роль. Історико-генеалогічне дослідження / Леонтій Войтович ; [Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича]. – Л., 2000. – 649 с.

11. *Воскресенский Г.* Характеристические черты четырех редакций славянского перевода Евангелия от Марка по сто двадцати рукописям Евангелия XI–XIV вв. / Г. А. Воскресенский. – М. : Университетская типография, 1896. – 305 с.

12. *Вуйцик В.* Новый памятник древнерусской белокаменной резьбы / В. С. Вуйцик // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник: Письменность. Искусство. Археология. – Ленинград : Наука, 1984. – С. 212–214.

13. *Высоцкий С.* Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. / С. А. Высоцкий. – К. : Наукова думка, 1966. – Вып. 1. – 240 с.

14. *Гальченко М.* О написаниях с е вместо ѣ в юго-западных рукописях XII–XIV вв. / М. Г. Гальченко // Русистика : Славистика : Индоевропеистика : сб. к 60-летию А. А. Зализняка – М. : Индрик, 1996. – С. 282–300.
15. *Голан А.* Миф и символ / Ариель Голан. – М. : Русслит, 1993. – 376 с.
16. *Данилевский И.* Древняя Русь глазами современников и потомков (IX–XII вв.) / И. Н. Данилевский. – М. : Аспект пресс, 1998. – 399 с.
17. *Даркевич В.* Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси / В. Даркевич // Советская археология. – М., 1960. – № 4. – С. 56–68.
18. *Жуковская Л.* Инициалы в древнерусских рукописных книгах / Л. Жуковская // Русская речь. – М., 1974. – № 3. – С. 39–53.
19. *Запаско Я.* Пам’ятки книжкового мистецтва : Українська рукописна книга / Я. Запаско. – Л. : Світ, 1995. – 490 с.
20. *Ильина Т.* Декоративное оформление древнерусских книг : Новгород и Псков XII–XV вв. / Т. Ильина. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1978. – 175 с.
21. *Корзухина Г.* Русские клады IX–XIII вв. / Г. В. Корзухина. – М. ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – 226 с.
22. *Костомаров М.* Слов’янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / М. Костомаров. – К. : Либідь, 1994. – 384 с. – (Літературні пам’ятки України).
23. *Кримський А.* Деякі непевні критерії для діалектологічної класифікації староруських рукописів / А. С. Кримський // Наук. зб., присвячений проф. Михайлові Грушевському учениками й прихильниками з нагоди його десятилітньої наукової праці в Галичині (1894–1904). – Л. : [Видання Комітету], 1906. – С. 91–153.
24. *Кульбакин С.* Украинский язык : Краткий очерк истории фонетики и морфологии / С. М. Кульбакин. – Х. : Печатное дело, 1919. – IV, 104 с.
25. *Лакиер А.* История российской геральдики / А. Лакиер. – М. : Эксмо, 2009. – 576 с.
26. *Лосева О.* Русские месяцесловы XI–XIV вв. / О. В. Лосева. – М. : Памятники исторической мысли, 2001. – 420 с.
27. *Лукомский В., Типольт Н.* Русская геральдика : Руководство к составлению и описанию гербов / В. К. Лукомский и барон Н. А. Типольт. – Петроград : Изд-во Петроградского общества поощрения художников, 1915. – 52 с.
28. *Любашенко В.* Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII–XIVст. : спроба узагальнення / Вікторія Любашенко // Княжа доба : історія та культура / [Національна академія наук України ; Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича]. – 2011. – № 4. – [Ч. 1]. – С. 65–115.

29. [Макарий] Великие Минеи Четьи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Вып. 3: Сентябрь. Дни 25–30. – С.Пб. : Тип. Имп. акад. наук, 1883. – 994 с. – (Памятники славянорусской письменности, изданные Археографическою комиссиею).

30. Макарова Т. Черное дело Древней Руси / Т. Макарова / отв. ред. Б. Рыбаков. – М. : Наука, 1986. – 156 с.

31. Малкова О. К уточнению времени написания Типографского евангелия № 6 (7) / О. В. Малкова // Восточнославянские языки : Источники для их изучения / [АН СССР. Ин-т русского языка ; ред. Л. П. Жуковская, Н. И. Тарабасова]. – М. : Наука, 1973. – 312 с.

32. Некрасов А. Возникновение московского искусства / А. Некрасов ; [Ин-т археологии и искусствознания Рос. ассоц. научно-исслед. ин-тов общ. наук]. – М. : Мосполиграф, 1929. – 150 с.

33. Нікітенко Н., Корнієнко В. Княжий знак-графіті в північній галереї / Надія Нікітенко, В'ячеслав Корнієнко // Пам'ятки України. – 2011. – № 3/4. – С. 44–49.

34. Плахонін А. Всеслав Брячиславич / А. Г. Плахонін // Енциклопедія історії України / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. ; НАН України. Інститут історії України. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 1 : А–В. – 688 с.

35. Подосинов А. Символы четырех евангелистов : их происхождение и значение / А. Подосинов. – М. : Язык русской культуры, 2000. – 178 с.

36. Покровский А. Древнее псковско-новгородское письменное наследие : Обзор пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ / А. Покровский. – М. : Синодальная типография, 1916. – 284 с.

37. Полное собрание русских летописей. – С.Пб. : Тип. Э. Праца, 1843. – Т. 2. Ипатьевская летопись. – 377 с.

38. Рапов О. Знаки Рюриковичей и символ сокола / О. М. Рапов // Советская археология / [Институт археологии АН СССР]. – 1968. – № 3. – С. 62–69.

39. Рыбаков Б. Язычество Древней Руси / рецензенты : В. П. Даркевич, С. А. Плетнева. – М. : Наука, 1987. – 783 с.

40. Сапунов Б. Книга в России в XI–XIII вв. / Б. Сапунов ; под ред. С. П. Луппова. – Ленинград : Наука, 1978. – 282 с.

41. Свешніков І. Довідник з археології України. Львівська область / І. Свешніков. – К. : Наукова думка, 1976. – 95 с.

42. «Слово о полку Игоревім» та його поетичні переклади й переспіви в українській літературі / вид. підгот. О. Мишанич. – К. : Акта, 2003. – 668 с.

43. Слово реченого Христолюбцем // Історія релігії в Україні : у 10 т. / редкол. Д. Єсипенко, А. Колодний, В. Кремінь, О. Саган, П. Яроцький. – К. : Преса України, 1996. – Т. 1 / за ред. Б. Любовика. – 384 с. – С. 327.
44. Християнство на теренах України I–XI ст.: Свідчення очевидців / В. С. Крисаченко. – К. : Наукова думка, 2000. – С. 407–409.
45. *Соболевский А.* Очерки из истории русского языка // [Соч.] А. Соболевского. – К. : Университетская типография, 1884. – Ч. 1. – 25 с.
46. *Творогов О.* Всеслав Брючславич / О. В. Творогов // Энциклопедия «Слова о полку Игореве» : в 5 т. – С.Пб. : Дмитрий Буланин, 1995. – Т. 1. А–В. – 276 с.
47. *Топоров В.* Мифологический образ Петуха / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. – М. : Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 309–310.
48. *Ухова Т.* К вопросу о сущности и генезисе славянской книжной тератологии (чудовищного стиля) / Т. Б. Ухова // Средневековая Русь : сб. статей памяти Н. Н. Воронина. – М. : Наука, 1976. – С. 244–253.
49. «Хождения Богородицы по мукам» // Памятники литературы Древней Руси: XII век / вст. ст. Д. С. Лихачева ; сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриевы и Д. С. Лихачева. – М. : Худ. лит., 1980. – 704 с.
50. *Холл Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джеймс Холл ; перевод с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. – М. : Крон-Пресс, 1996. – 656 с.
51. *Чмихов М.* Від Яйця-райця до ідеї Спасителя / М. Чмихов. – К. : Либідь, 2001. – 432 с.
52. *Швейцер А.* Жизнь и мысли / А. Швейцер / сост., пер. с нем., послесл., примеч. А. Л. Чернявского. – М. : Республика, 1996. – 528 с. – (Мыслители XX века).
53. *Щепкина М., Протасьева Т.* Сокровища древней письменности и старой печати : обзор рукописей русских, славянских, греческих, а также книг старой печати Государственного исторического музея / М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева. – М. : [Б. и.], 1958. – 85 с. и ил. – (Труды ГИМ, вып. 30. Памятники культуры).
54. *Ягич И.* Критические заметки по истории русского языка / И. В. Ягич – С.Пб. 1889: Тип. Имп. АН. – 171 с.
55. *Янин В.* Княжеские знаки суздальских Рюриковичей / В. Янин // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях / отв. ред. А. Д. Удальцов ; [Ин-т истории материальной культуры]. – М. : Изд-во Акад. наук, 1956. – С. 4–16.
56. *Brooke Ch.* The twelfth century renaissance / Christofer Brooke. – New York : Harcourt, Brace & World, 1970. – 216 p.

57. *Dawson Ch.* Religion and Culture / Christopher Dawson. – London : Sheed & Ward, 1950. – 173 p.

58. *Haskins Ch.* The Renaissance of the Twelfth Century / Charles Homer Haskins Cambridge : Mass. Harvard University Press, 1927. – New Edition, 1990. – 438 p.

SUMMARY

The article is an attempt of comprehending the semantic accents of the Typographical Gospel # 6 miniature from the Russian State Archives of Ancient Deeds (RSAAD) collection (fund # 381, inventory # 1, sheet # 1) which do not confine themselves to traditional illustration series for the Holy Writ and point out the certain inmost meaning interlace into a unique poetical plot. As a result of the manuscript's complex research of over 130 years duration, there has been ascertained that a calligraphist came from Volyn, probably from Halychyna, and created his masterpiece approximately in the first half of the XIIth century. The ideological filling of the miniature has not been examined as yet

A calligraphist of this manuscript was a prominent personality as long as he dared to interpret, in the miniature of the Gospel, the canon by introducing a unique spiritual experience, intelligence, his own reflection and feelings to it. He has suggested a few versions of reading the content of this illustration by using various symbolic personifications of eagle, lion and birds. For instance, the picture may be treated as presenting St. John the Divine in the centre, along with Evangelist Mark to his right and John the Baptist (which was indicated by a head on a bowl) to his left.

However, such an interpretative version does not reveal the purport of the calligraphist's placing the signs-ideograms into the lateral stamps, against the background of images of young and old lions. These signs can be regarded as the pagan ideograms of *sun*, *rain*, *fecundating semen*, and *germinated sprouts*.

The meaning of the pictures outside the miniature's medium (germinated sprigs, birds, and animals) is easily discernible in the Christian tradition: a central flourished shoot symbolizes a cross, while the creatures pictured at both its sides demonstrate the worship. The same images in the structure of the *pagan* narration have a different interpretation: a sprout represents the World Tree – Axis Mundi, the birds change into Gamayun or Basilisk which symbolize sun, life and death, and light and darkness.

In contours of the germinated sprouts placed in the centre and at the corners of the miniature, there is a resemblance with the heraldic signs of princely families from the Xth–XIIIth centuries Rurik dynasty in the form of trident. One may suppose that these signs refer to the posterity of Iziaslav Volodymyrovych Polotskyi (in the centre) and Vsevolod Yaroslavych (at the lateral upper corners). The lion's whelps (leopards-parduses), in the *heraldic* postures (clutching at the lower lateral sprouts with their tails), may point to the Sviatoslav Yaroslavych clan since it was the parduses who were the totem animals of that family.

The main ideas of the miniature may be interpreted as an appeal for joining of all the princely families around the Polotsk branch of the Rurikids – their sign is disposed in the centre of composition. Therefore, the manuscript either was created at the times of the Polotsk prince's occupying the Kyiv throne, or was related to the history of thye Polotsk dynasty. As a variant of probable historical circumstances, when the signs of the mentioned dynasties would have been combined with each other in the Gospel's miniature, may we regard a wedding contracted in 1143 between Rohvold Vasyl Rohvoldovych, a representative of the Polotsk dynasty, the Prince of Drutsk, and the daughter of Iziaslav Mstyslavovych, the eldest of the Mstyslav Volodymyrovych progeny.

The miniature's illustrative row which radiates a life-asserting apprehension of the milieu is a unique figurative structure with the important aspects of the XIIth century outlook culture being represented.