

ІСТОРІЯ УКРАЇНИ

УДК 94:75.052(477) "11/13"

НАЙДАВНІШІ РОЗПИСИ ГОРЯНСЬКОЇ РОТОНДИ

Мельник В. А. (Львів)

Запропоновано огляд досліджень найдавнішого етапу монументального розпису Горянської ротонди. Аналізуються історичний аспект, технологічні особливості фресок XII століття, їх значення в історії монументального малярства.

Ключові слова: монументальне малярство, Горянська ротонда, Галицько-Волинське князівство.

Історичний аспект

Церква святого Миколая в Горянах [24, с.162–163], (тепер в межах м.Ужгорода), належить до маловивчених порубіжних пам'яток із суперечливою інтерпретацією та датуванням. Інформація про споруду вперше з'явилася в угорських часописах на початку XX ст. після її часткової реставрації 1912 р. Останнім часом до архітектурних аспектів історії Горянської ротонди докладніше вдався Юрій Диба в контексті монографії українських храмів відповідного зразка [7]. За його висновком, заснованим на аналізі планувальних модулів та мір східного походження, Горянська ротонда, без сумніву, належить до пам'яток східнохристиянської традиції [7, с.105].

Однак доводиться визнати, що, попри достатньо широке наукове зацікавлення об'єктом, досі залишається відкритим питання про час та замовника будівництва, а окремі важливі відкриття, зроблені при дослідженні ротонди, так і не опубліковано. При їх аналізі слід виходити як з ширшого історичного контексту, так і самого конкретного об'єкту.

У IX–X ст. територія нинішнього Ужгорода знаходилася у сфері східнослов'янського впливу. Слов'янське заселення відповідних теренів від VI ст. включало цю територію у східнослов'янський контекст, і лише на значно пізнішому етапі історії змінено поширеним з півдня угорським домінуванням. Вплив угорського королівства в районі майбутнього Ужгорода спостерігається лише на заключному етапі існування Галицько-Волинської держави, що підтверджують дані археологічних досліджень [23, с.210–220]. На думку Павла Пеняка, в Горянах до приходу угорців існував осередок однієї зі «Славиній» [22, с.43].

«Характеристика об'єкта Горянська ротонда» у «Реставраційному завданні на проведення науково-дослідних та проектних робіт», укладена фахівцями інституту «Укрзахідпроектреставрація», відносить побудову ротонди у первісному об'ємі до XII ст. [9, арк.1]. Рідко звертали увагу, що Горянська ротонда була частиною більшого архітектурного

комплексу, від якого залишилися сліди оборонних валів. У цьому ж дослідженні відзначено, що «Горянська ротонда розташована на високому пагорбі, що панує над всією околицею. Навколо споруди йдуть земляні вали, які залишилися, правдоподібно, з колишнього замку» [9, арк.2]. Було також запропоновано провести консервацію виявлених фундаментів оборонної системи, та відзначено: «На внутрішніх стінах споруди зберігся фресковий живопис XII–XIV ст., що має велику художню цінність» [9, арк.3]. Документ складено у 1980 р., проте Держбуд УРСР затвердив цю програму лише 1982 р.

Закарпатська археологічна експедиція Інституту суспільних наук АН УРСР (тепер – Інститут українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України) під керівництвом Степана Пеняка наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років проводила в Горянах археологічні дослідження. На оточеній оборонним валом території, посередині якої збереглася ротонда, виявлено залишки кам'яної будівлі з різьбленим білокам'яним декором, різьблене багатопрофільне обрамлення дверей, кам'яну круглу різьблену базу, на якій зафіксовано рослинний орнамент, характерний, за описом археологів, для романських будівель Центральної Європи XI–XII ст. Кам'яні блоки фундаменту скріплені на вапняковому розчині. Для будівництва використовувався місцевий андезит. У тих місцях, де виявлено різьблені деталі, як правило, використовувався туф і пісковик [22, с.46–47]. Ці дані вказують на виразну близькість прийомів будівництва з добре відомими галицькими архітектурними пам'ятками.

Віднайдена кераміка давньоруського часу досить чітко поділяється на два хронологічні етапи: XI і XII–XIII ст. До давньоруського горизонту (XI–XIII ст.) належить кілька сотень її фрагментів. На території поблизу ротонди зафіксовано три культурно-хронологічні горизонти: ранньозалізного віку (VIII–VII ст. до н. е.); пізньоримського часу (III–IV ст. н. е.); давньоруського часу (XI–XIII ст.) [22, с.43–64]. На основі археологічних досліджень, які проводилися з 1988 р., закарпатські вчені ствердили відсутність слідів заселення Горян у VIII–X ст. та

уточнили, що первісний об'єм ротонди побудовано не раніше XII ст. [23].

Отже, ми оперуємо досить вузькими хронологічними межами між часом побудови і другим етапом створення ансамблю настінного малярства інтер'єру, виконаного у XIV ст., яке збереглося в досить добромому стані й достатньо повному обсязі. Не слід відкидати версію того, що зазначений комплекс був одним з адміністративних центрів Галицько-Волинського князівства, з якого контролювали оборонні та прикордонні, а також торговельні функції регіону. З пізнішого часу існують відомості про контакти закарпатських правителів з князем Левом Даниловичем і про його зацікавлення землями за Карпатами [6].

З огляду так зарисованої загальноісторичної ситуації видається цілком зрозумілим походження ротонди як пам'ятки східнохристиянського релігійно-культурного кола.

Технологічний аспект

Істотним аргументом на користь висновку про східнохристиянський історичний родовід Горянської ротонди здатні стати досі мало вивчені й усе ще не опубліковані найдавніші фрески, які, попри фрагментарний стан збереження, за результатами проведеного попереднього аналізу виявляються важливим недооціненим переказом первісного етапу історії споруди.

Дослідження Горянської ротонди зафіксували три самостійних, незалежних хронологічно періоди розписів. Найдавніші з них XII ст. (датування буде обґрунтовано далі) збереглися лише в незначних фрагментах у північно-західній консі, в XIV ст. повністю оздоблено усі конхи ротонди, а фрески третього етапу відомі винятково на східній стіні прибудованої до неї у XV ст. наві.

За Григорієм Логвином, який був учасником реставраційних робіт у ротонді в 1964 р., **другий** етап малярського оздоблення припадає на час після пожежі 1367 р. [13, с.388; 14, с.394]. Згідно ж із реставраційною документацією, «у 30-х роках XIV ст. ротонду розписали майстри з Північної Італії, що їх запросили барони Другети» [9, арк.22]. Виконані невдовзі після добудови до ротонди наві розписи третього етапу з об'ємом та історією старшого об'єкта, природно, ніяк не пов'язані.

Предметом нашої уваги будуть збережені фрагменти **первісного** розпису, які в літературі залишаються практично невідомими – про них є лише одинока побіжна згадка Г. Логвина, який відносив їх до XIII ст. як зображення святого Георгія на коні та фігуру «...невідомого персонажу у великокнязівських бармах – можливо, князя Лева Даниловича» [14, с.394].

За результатами археологічних досліджень та технологічних лабораторних

досліджень будівельних розчинів і тиньків, що їх провели спеціалісти київського інституту “Укрпроектреставрація” Юлія Стріленко, Неля Борисова та Валентина Терпило, а також працівниця львівської філії Наталія Сліпченко в 1980–1981 рр., зроблено висновок, здатний стати підставою для раннього датування найстаршого малярства ротонди. Проведені аналітичні дослідження переконують, що первісний будівельний розчин, первісний зовнішній тиньк та первісний тиньк під найдавнішими розписами фактично не відрізняються за складом і належать до умовної 1 групи розчинів і датовані XII ст. Спеціалісти подали загальну характеристику розчинів як вапняно-піщаних з невеликою кількістю цем'янки. В'язивом слугувало вапно, наповнювачем – кварцовий пісок, дрібнозернистий польовий шпат, дрібні зерна гірських порід (тобто річковий пісок – *В. М.*) та зерна цем'янки (дрібно тертої випаленої кераміки). Відсоток наповнювача сягає 40 % [10, арк.1–3]. У складі тиньку відсутні різана солома та інші рослинні волокна, але присутній клей тваринного і рослинного походження [19, арк.1–4]. Подібна технологія була застосована в Успенському соборі Галича, за винятком присутності органічних клеїв, що визначило відмінність між стінописом обох об'єктів. Малювання галицького собору велося методом «фреска секко» [18], ротонда ж пропонує клейове малярство. Первісний стінопис XII ст. виконаний по сухому клейовому тиньку [9, арк.22]. Різні комбінації такої технології відомі в давньоруському монументальному малярстві, де вона застосовувалась достатньо широко. Дослідники технологій віддавна відзначають своєрідність техніки монументального малярства у мистецькій практиці старокиївського кола. «Фресковая живопись древней Руси с самого начала ее не была вполне чистой, а всегда более или менее прописывалась по сухому красками, разведенными то яичным желтком, то ячменным или пшеничным клеєм» [11, с.310]. Вона дуже близька до технології іконопису. У практичному застосуванні така техніка є «швидкою» і дозволяє розписувати площину стіни швидше, аніж при застосуванні традиційної фрески. Використання клейового (у складі карбонат, пісок, невелика кількість цем'янки та органічний клей) ґрунту під малювання, на наше переконання, свідчить про кілька істотних моментів:

- На час розпису стіни ротонда уже було затиньковано вапняним тиньком за давньоруським методом «під рукавицю» одразу після будівництва. Початково розпис не планувався, бо тиньк не вигладжували. Отже, між спорудженням ротонди і виконанням первісного малярського оздоблення мав минути певний час.

- Невдовзі було поставлено завдання розписати маленьку церковцю. Розпис здійснено у стислі терміни. Найочевидніше, роботу виконував прибулий з якогось центру майстер – добрий професіонал.

- Клейовий «іконописний» метод обрано не випадково. Він дозволяв швидко підготувати до розпису увесь об'єм ротонди і одразу через декілька днів розпочати його декорування. З огляду на невелику площу доступної для малювання поверхні, не виключено, що працював лише один виконавець, очевидно, – з помічниками.

- За нашими дослідженнями, майстер працював одразу, не наносячи на стіну ані граф'ї, ні підготовчого рисунку. Власне первісні горянські розписи і є за стилем підготовчим рисунком, який твориться чіткою контурною (червоно-охристою як у галицькому соборі!) лінією і пізніше заповнений деталями. Основним тлом композицій є тиньк, що завдяки присутності цем'янки має приємний рожевуватий відтінок. Привертає увагу чіткість, впевненість ліній, підбір гармонійних кольорів, професійна розтяжка тону у німбах, чітке відчуття пропорцій та співмірностей фігур як в інтер'єрі, так і між собою. Усі ці риси можемо розглянути на прикладі побудови облич Св. Юрія та іншого святого. Лики побудовані за однією схемою – не застосовуючи підготовчого рисунку майстер однією червоно-охристою лінією наводить загальні контури голови та обличчя. Причому, лінія не є сухою і грубою, а в потрібних місцях, не перериваючись, витончується. Побудувавши таким чином лик, митець починає стримане моделювання. Характерним індивідуальним прийомом цього стінопису є нанесення по червоній тоншій синьій лінії, що слугує водночас контуром та відтіненням (наприклад, брів чи куточків очей), при цьому світліших ділянок (як кінчик носа) темніший контур не окреслює. Це свідчить як про високу майстерність, так і неабиякий досвід.

- На нашу думку, розпис не тривав більше одного літнього сезону, що доводить невелика площа поверхні стін інтер'єру. На користь цього аргументу промовляє як відзначені професіоналізм та малий обсяг робіт, так і ще один аналогічний приклад подібного малювання.

Нам відомий ще один приклад подібної технології малювання по затинькованій будівельним розчином стіні – найстарші розписи новгородського Софійського собору, збережені в Мартирійському притворі [5, с.165]. Найранішими серед них вважаються фрески «Святі Костянтин і Олена» та «Деїсис». Їх малярський шар нанесено безпосередньо по «цем'янци», тобто – вапняно-піщано-цем'янковому тиньку, як і в найдавнішому малярстві Горянської ротонди. У Софії Новгородській така технологія застосована через необхідність швидко закінчити оздоблення

інтер'єру, оскільки князь-будівничий собору Володимир Ярославич (пом. 4 жовтня 1052 р.) був невиліковно хворим. Тому виконавці поспішали приготувати місце для його майбутнього поховання [5, с.166].

Комплексно аналізуючи розписи Софії Новгородської, Віра Брюсова дослідила, що розпис центральній бані та барабана розпочато 1052 р. за традиційною технологією, яка передбачала застосування соломи у тиньку. Проте коли потрібно було пришвидшити роботу, то Мартирійський (фактично поховальний) притвор розписано безпосередньо поверх будівельного розчину, («по цем'янци») лише з нанесенням тоненького набілу [5, с.166]. Ці розписи проіснували близько ста років, після чого на їх місці виконано нові.

Проаналізувавши дані, отримані при вивченні Горянської ротонди та залишків її найдавнішого малярства, робимо висновки:

- 1) час зведення первісного об'єму ротонди та первісного розпису дуже близькі (дослідники технології висловлювали думку про їх одночасність) [10, арк.3];

- 2) у тиньку відсутні будь-які рослинні волокна. Як відомо, відсутність волокон відзначено в Успенському соборі Галича (тиньк першого періоду подібний за технологією до “західного” типу, за термінологією Михайла Осінчука, що досліджував тиньки собору [21, с.149]) та під найдавнішими розписами Софійського собору в Новгороді;

- 3) тиньк не був достатньо вигладженим, як це звичайно робилося при приготуванні давньоруської фрески, чи відшліфованим, як, наприклад, в практиці італійських майстрів [11] (що ранньоренесансний стінопис наступного періоду у горянській ротонді виконувався уже із застосуванням граф'ї на вигладженому тиньку);

- 4) розписи здійснені не в техніці фрески, а клейового малярства, що фактично є ближчою до техніки ікони і часто зустрічається в давньоруському монументальному малярстві. Дуже можливо, що саме залучення цієї технології стало однією з причин руйнування первісного розпису.

Іконографічний аспект

Натурні обстеження, які провели доктор історичних наук Володимир Александрович та автор статті у червні 2011 р., дозволили докладніше проаналізувати первісні розписи ротонди. Вони знаходяться в північно-західній консі на першому шарі тиньку. Ліворуч, на висоті близько 2 метрів від рівня сучасної підлоги збереглося зображення Святого Юрія змієборця на коні. Святий одягнений у сіре вбрання, деталі якого в нинішньому стані малярства виразніше не сприймаються. Чітко проглядається фрагмент червоного плаща, що розвивається від руху позаду постаті вершника

та водночас, звично для його іконографії, закриває ліву частину грудей [16, с.28–30]. Навколо голови святого окреслено жовтий німб з тональним розтягненням, обведений вузькою червоною смугою. Сірий кінь під вершиником у світло-сірих яблуках. Привертають увагу дві деталі, які зустрічаються доволі рідко: це довга попона, що звисає нижче тулуба коня, та його хвіст, виразно розділений в кінці на три частини. Спина коня покрита яскравою оранжево-червоною попоною, на якій проглядаються сліди орнаментування з колоподібними мотивами. Подібну довгу попону можемо бачити, наприклад, на двосторонній шиферній іконці «Борис і Гліб; Федір, Миколай і Григорій» XIV ст. зі збірки Троїце-Сергієвої лаври (Загорський державний історико-художній музей-заповідник) [20, іл.28]. Правицею Юрій майже горизонтально тримає при правому боці довгий спис, яким вражає сірого змія, покритого крупною лускою [9, арк.4]. Таке положення списа не характерне для знаної східнохристиянської іконографії, де святий воїн традиційно вражає змія списом у високо піднятій руці. Найдавнішими зразками такого варіанту іконографії в Україні виявляються згадана лужанська фреска та дві ікони другої половини XIV ст. з церков Собору святих Йоакима і Анни у Станілі (Національний музей у Львові імені митрополита Андрія Шептицького) [15, табл.18] і Перенесення мощів святого Миколая у Старому Кропивнику (Львів, збірка Студіон) [1, с.13]. В українській малярській спадщині до горянського взірця іконографії є близькою лише група волинських ікон першої третини XVII ст. з ближчих і дальших околиць Луцька. До них належать ікона «іконописця 1630 року» «Юрій Змієборець з житієм» з церкви Покрову Богородиці в Боблах та ікони «Юрій Змієборець» першої половини XVII ст. з Михайлівської церкви у Гіркій Полонці та церкви у Ворончині (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей – Музей волинської ікони, далі – ВКМ). До них слід додати ікони з церкви святого Євстахія у Турійську та не зафіксованого походження (зі сценами «Усікновення глави Івана Предтечі» та «Жертвоприношення Авраама») (обидві – Київ, Національний художній музей України). Очевидно, такий варіант композиції поширився у новому релігійному малярстві Волині не випадково. Аналіз волинської іконографії переконує, що тут теж домінувала звична схема з високо піднятою рукою [2, с.25–33], засвідчена оригінальними зразками від другої половини XVI ст. іконами з Преображенської церкви у Точивиках поблизу Острога (Острозький державний історико-культурний заповідник) та храмової церкви святого Юрія у Голобах (ВКМ) [2]. Однак наявність у малярській спадщині луцької околиці групи ікон, де святий проколює змія списом, тримаючи

його в опущеній руці при поясі, вказує на повторення у них якогось давнішого зразка. Немало трансформована стосовно давнішої традиції волинська іконографія XVII ст. не зберегла виразніших відкликань до конкретних давніших взірців. Горянська фреска поки виявляється єдиним попередником цієї версії у спадщині давнього українського малярства.

Ще однією деталлю горянської фрески, прямих аналогів до якої поки знайти не вдалося, є кінський хвіст, виразно розділений на три окремих пасма: впевненість, з якою це зроблено, не залишає сумнівів у тому, що такий варіант іконографії був відомий і вживаний у XII ст. Це може вказувати на ранню візантійську іконографію. Наприклад, подібне трактування (в дещо іншому варіанті – два кінці виходять з вузла, яким зав'язано хвіст) кінця хвоста бачимо у візантійському стеатитовому рельєфі кінця XIII – початку XIV ст. (Москва, Державні музеї Московського Кремля) [29, fig.77; 8, с.26]. Широко розвіяний хвіст, візуально розділений на три частини тінювими лініями є на іконі «Святий Юрій Змієборець» середини XVI ст з церкви Різдва Богородиці з с. Велике біля Добромиля (Львівська галерея мистецтв, Музей-заповідник «Олеський замок»). Натомість рисунок стрічки кінської збруї, що виразно проглядаються на крупі коня, має близький відповідник у згаданих волинських іконах.

Як уже згадувалося, технологічні дослідження тиньків засвідчили близькість у часі самої будівлі та її першого розпису. Зображення «невідомого князя», як його визначено при відкритті, праворуч від композиції зі святим Юрієм так само збереглося фрагментарно. Він одягнений у багато прикрашений дорогоцінними каменями довгий охристій плащ. Низ плаща декоровано широкою світлою смугою, на якій бачимо круглі прикраси більшого та меншого розміру, окреслені червоно-охристою лінією. Рукав піднятої правої руки окреслено чіткою лінією, що творить враження важкої дорогої тканини. Збережені фрагменти малярства дають можливість скласти враження про колорит одягу – яскравий (в основному червоний та жовтий). До речі, яскравість фарб зумовлена також застосованою технологією клейового малярства. За рівних умов стінопис виконаний у техніці фрески виглядав би тьмяніше. В описі з реставраційного звіту інституту «Укрзахідпроектреставрація» на голові «князя» фігурувала гостроверха князя шапка [9, с.4]. Подібний одяг можемо бачити на мініатюрі з Ізборника Святослава та княжої родини з Софійського собору Києва [12, с.9–52] чи на мініатюрній скульптурній шиферній солотчинській іконці св. князів Бориса і Гліба XIII ст.(Рязанський обласний краєзнавчий музей) [20, іл.4]. При обстеженнях 2011 р. виявилось,

що верх накриття голови не проглядається, ілюзія гостроконечного завершення (сприйнятого, очевидно, з фотографії) творилася втратою відповідної форми та вставленим новішим тиньком, а його низ, з-під якого вибиваються характерні пасма волосся, окреслений прямою лінією. Фотографування з 15-кратним збільшенням в ІЧ променях дозволило побачити слід верхньої горизонтальної лінії. Користуючись цими даними, робимо висновок, що накриття голови подібне до звичної для східнохристиянської іконографії відповідного часу «діадеми». Риси обличчя правильні, лик обрамляє коротка вузька акуратна темна борідка, чорне середньої довжини волосся. Очі вміщені під тонкими темними бровами. Навколо голови теж жовтий німб з обведенням та тональним розтягненням охристо-червоної барви. Н. Сліпченко припускала, що це може бути постать святого імператора Костянтина [9, с.22]. Постать святого в українському стінописі перш за все пригадується у київському Софійському соборі [25, іл.172,198]. На перший погляд, подібно трактовано горянського «князя». У цьому контексті пригадується також згадана фреска Костянтина і Олени з Мартирійської притвору новгородського Софійського собору. Таке трактування, з огляду на іконографію одягу, є зрозумілим, але сама пропозиція потребує аргументації. Слід звернути увагу на благословення двома перстами, яке творить «князь», що не притаманне іконографії святого Костянтина. Натомість воно відоме з іконографії пророків, наприклад, уже пророк Мойсей на мозаїці Преображення у консі апсиди монастирського храму святої Катерини Александрійської на Синаї має подібну поставу. Цей жест виявляється звичним для традиційної іконографії пророків. Для прикладу можна навести зображення пророка Соломона на виконаній близько 1313 р. мініатюрі Псалтиря (Афон, монастир Діонісіу) [28, іл.124]. У контексті горянського стінопису пригадується також лик святого царя-пророка Давида з уже згаданої синайської мозаїки. У цьому зв'язку знаходить пояснення багато оздоблених одяг, що є характерним для іконографії святих царів Давида та Соломона (див., наприклад, пророка Соломона на іконі «Христос у Славі та Богородиця Кіккотіса з пророками» XII ст., Синай, монастир святої Катерини Александрійської).

При попередніх дослідженнях цих найдавніших зображень деякі запитання виникали щодо двох деталей, а саме: на змієві з композиції «Святий Юрій змієборець» проглядалося зображення досить крупного червоного хреста в колі, а біля постаті князя лівіше від голови – невеличкий фрагмент у вигляді виконаних чорною фарбою трьох вертикальних елементів, які нагадували, як їх тоді потрактовано, частини літер маюскульного письма. При натурних

дослідженнях 2009 р. відповідні фрагменти проглядалися дуже слабо, зокрема, це стосується зображення хреста оскільки, стан розписів поступово погіршується і зазначені елементи зображення, частково осипалися. У 2011 р. зображення хреста на стіні уже не було, проте проглядалася його графія – прошкрябаний слід гострого предмета на тиньку, що використовується у практиці стінопису для розмічення композиції. Очевидно, хрест був консекраційним і належав до другого етапу розписів, що добре простежується на інших композиціях цього періоду, оскільки первісний стінопис, як уже зазначалося, виконано без нанесення графії. Фрагменти «письма» при докладнішому огляді не дають змоги переконливо ідентифікувати їх саме як елементи літер.

З географічно близьких пам'яток, що мали розпис, на думку спадають насамперед фрагменти фрескового малярства Успенського собору княжого Галича, зокрема, слід згадати підготовчий рисунок на блоку № 104 [17, с.104–105]. Подібність полягає у тому, що в обох об'єктах відсутня графія, присутній дуже характерний лінійний рисунок (у Галичі, як підготовчий, у Горянах – основний), подібно трактовані складки тканини, для моделювання яких використано зближену гаму кольорів.

«Князівську» постать з первісного розпису Горянської ротонди Г. Логвин, як уже зазначалося, припускав можливість ідентифікувати як портрет ктитора храму. На його думку, – князя Лева Даниловича. При цьому не було взято до уваги «благословляючий» жест, який не співвідноситься з княжою іконографією [12]. Як відомо, у колі князя Лева Даниловича не зафіксовано фресок – монастирської церкви у Спасі та Лаврові, які вражають княжими спорудами, отримали фрескове оздоблення лише в XVI ст. [3, с.427–428]. У його середовищі культивувалася інша традиція – іконописна. На це вказують дослідження ікон, збережених у самбірській околиці, що мають витоки у мистецтві часу князя Лева Даниловича й пронесли слід княжої доби до XVI ст. [4, с.116–135]. Натомість традиція декорувати розписом церкви розвинулася за часів Ярослава Осмомисла у Галичі. Прийняття цих аргументів дозволяє звузити хронологічні межі побудови й оздоблення Горянської ротонди до XII ст.

До безпосереднього кола впливу Галича належить церква у сучасних Лужанах на березі р. Прут (що на своїх стінах зберегла фреску, Св. Юрія, яку ми датуємо часом не пізніше XIII ст. у первісній фасадній ніші) [16]. Слід згадати, що первісний об'єм Лужанської Вознесенської церкви, як і Горянської ротонди, теж був невеликим, проте товсті стіни з білокам'яних блоків могли при потребі використовуватися для обори невеликої кількості воєнків. Горянська ро-

тонда, як уже згадувалося, була не єдиним об'єктом на території укріпленого комплексу. Вірогідно, комплекс міг слугувати як для резиденції княжого урядника, так і перебування невеликого гарнізону.

Як видно з дослідження будівельних розчинів та найдавніших розписів ротонди, вони є дуже близькими в часі і належать до першого етапу існування споруди. Техніка первісних розписів більше подібна до іконописної, тож у подальших дослідженнях варто звернути увагу на їхні взаємозв'язки з іконою, а також на подібні розписи, зокрема відомі в Софії Новгородській.

Факт розпису далеко не столичної церкви уже сам по собі свідчить про економічні можливості замовника, а також здатний вказати на те, який центр слугував орієнтиром для його естетичних уподобань. І хоча через брак джерельних даних не відома конкретна особа, що займалася будівництвом та оздобленням церкви (враховуючи близькість у часі цих подій припускаємо, що це була одна особа), вірогідно, вона належала до високих верств княжої адміністрації.

Ключ до розуміння фундації горянського стінопису, на нашу думку, може дати ктиторський напис на північній стіні добудованої у XV ст. нави згаданої лужанської церкви. Напис стверджує, що *хтитор храму сему Федор воін Вітолтов*. За поширеною європейською середньовічною традицією князь надавав уділи своїм васалам зобов'язуючи їх охороняти інтереси князівства у певних межах, утримуючи

військо (дружину). Бачимо, що й до XV століття існували залишки цього середньовічного укладу, оскільки певний Федір, васал Великого князя Вітовта *мав за честь* відзначити цей факт в ктиторському написі на стіні церкви. Без сумніву, горянський володар, взоруючись на мистецькі тенденції столярного граду, здійснив розпис церкви, запросивши для цієї мети професійного маляра зі столиці.

Висновки

Горянський комплекс, у складі якого була ротонда, міг перебувати у володінні боярина, підпорядкованого князю. У розглядуваний період фресковий розпис був поширений з найбільшких земель лише у Галицько-Волинському князівстві, що орієнтувалося на Візантію. Проведені дослідження вказують на низку спільних рис та тенденцій розпису Горянської ротонди, Успенського собору Галича, Лужанської Вознесенської (згодом давньої Юрїївської – В.М.) церкви. Зокрема, як і в Успенському соборі Галича, у Горянській ротонді тиньк первісних розписів не має у складі жодних рослинних волокон, у технології та стилі малювання віднаходяться спільні з галицькими риси. Слід іконографії горянського стінопису у зображенні святого Юрія вловлюється в новішому іконописі Волині, хоча через втрату проміжних ланок конкретизувати можливий зв'язок не вдається. Віднесені до XII ст. найдавніші розписи Горянської ротонди є найранішим віднайденим досі збереженням *in situ* стінописом Галицько-Волинського князівства.

1. Александрович В. Друга збірка релігійного мистецтва отців Студитів у Львові // Пам'ятки України. – 1998. – Ч. 1.
2. Александрович В. Храмова ікона святого Георгія другої половини XVI століття з церкви у Голобах // Сакральне мистецтво Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року.
3. Александрович В. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У п'яти томах. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття.
4. Александрович В. Чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) з Жидачева // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2005. – Вип. 5.
5. Брюсова В. О содержании росписей XI–XII века Мартирьевской паперти Софийского Собора Новгорода // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. – Москва, 1988.
6. Войтович Л. Штрихи до портрета князя Лева Даниловича // Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). – Київ 2005. – Вип. 5.
7. Диба Ю. Українські храми-ротонди X – першої пол. XIV століть. – Львів, 2005.
8. Дмитрух С., о. Українське сакральне мистецтво з колекції “Студіон”. – Львів, 2005. – Ч. 1: Врятовані від загибелі і забуття.
9. Дослідження та проектні пропозиції по реставрації стінопису XII, XIV та XV ст. в пам'ятці архітектури XII–XV ст. – Миколаївській церкві в Горянах (м. Ужгород) // Науково-технічний архів інституту “Укрзахідпроектреставрація”. – П. 3–4–8. – № 5811 (Дослідження та проектні пропозиції по реставрації стінопису XII, XIV та XV ст. в пам. архіт. XII–XV ст. – Миколаївській церкві в Горянах (м. Ужгород). Львів, 1991 р.).
10. Заключение по результатам исследований строительных растворов ротонды в с. Горяны Закарпатской области // Науково-технічний архів інституту “Укрзахідпроектреставрація”. – П. 3–4–8.

- № 5811 (Дослідження та проектні пропозиції по реставрації стінопису XII, XIV та XV ст. в пам. архіт. XII–XV ст. – Миколаївській церкві в Горянах (м. Ужгород). Львів, 1991 р.).
11. Киплик Д. Техника живописи. – Москва, 2002.
 12. Козак Н. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. – Львів, 2007.
 13. Логвин Г. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. – Київ, 1968.
 14. Логвин Г. Памятники искусства Советского Союза: Украина и Молдавия: Справочник-путеводитель. – Москва; Лейпциг, 1982.
 15. Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Київ, 1976.
 16. Мельник В. Надпортальна фреска XIII століття вознесенської церкви в Лужанах поблизу Чернівців й образ святого Юрія Змієборця у малярстві Галицько-Волинського князівства // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р.
 17. Мельник В. Нововіднайдені фрагменти фресок Успенського собору в Галичі // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2001. – Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року.
 18. Мельник В. Технологічні особливості археологічно віднайдених фресок другої половини XII століття Успенського собору в Галичі (друкується).
 19. Микрoхимическое исследование образцов, отобранных в памятнике архитектуры – ротонде г. Горяны Закарпатской области // Науково-технічний архів інституту «Укрзахідпроектреставрація». – П. 3–4–8. – № 5811 (Дослідження та проектні пропозиції по реставрації стінопису XII, XIV та XV ст. в пам. архіт. XII–XV ст. – Миколаївській церкві в Горянах (м. Ужгород). Львів, 1991 р.).
 20. Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков (Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. ЕІ-60). – Москва, 1983.
 21. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр. – Краків; Львів, 1944.
 22. Пеняк П. Археологічні дослідження в околицях Горянської ротонди // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 4.
 23. Прохненко І., Мойжес В., Щербей К. Раскопки многослойного поселения в Ужгороде-Горянах // Карпатика / Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет»; Інститут карпатознавства. – Ужгород, 2009. – Вип. 38.
 24. Ротонда XII–XIII вв. (Охр. № 190) // Памятники архитектуры и градостроительства Украинской ССР / Отв. ред. И. А. Игнаткин. – Киев, 1985. – Т. 2.
 25. София Киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник / Автор статьи и составитель Г. Н. Логвин. – Киев, 1971.
 26. Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. – К., 1999.
 27. Lowden J. Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets. – University Park and London, 1988.
 28. Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N. The Treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts. Miniatures-Headpieces-Initial-Letters. – Athenon, 1974. – Vol. 1: The Protaton and the Monasteries of Dionysiou, Koutloumousiou, Xeopotamou and Gregoriou.
 29. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843–1261. Exhibitions Catalogue / Edited by Helen C. Ewans and William D. Wixom. New York, Metropolitan Museum of Art, March 11 – July 6, 1997. – New York, 1997.

РЕЗЮМЕ

ДРЕВНЕЙШИЕ РОСПИСИ ГОРЯНСКОЙ РОТОНДЫ

Мельник В. А. (Львов)

Предложен обзор исследований древнейшего этапа монументальной росписи Горянской ротонды. Анализируются исторический аспект, технологические особенности фресок XII века, их значение в истории монументальной живописи Галицко-Волинского княжества.

Ключевые слова: монументальное живопись, Горянская ротонда, Галицко-Волинское княжество.

SUMMARY

THE OLDEST PAINTING OF GORIANY'S ROTUNDA

V. Melnyk (Lviv)

This is a review of researches of the earliest stage of Goriany's rotunda monumental painting. Analyzed the historical aspect, technological features of frescoes of the 12-th century, their importance in the history of monumental painting of Galicia-Volyn principality.

Keywords: monumental painting, Goriany's rotunda, Galicia-Volyn principality.