

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

КУЧЕРЕНКО ДІАНА ОЛЕКСАНДРІВНА

**БОГОРОДИЧНА ЗІРКА У ВІЗАНТІЙСЬКІЙ ІКОНОГРАФІЇ XIII–XIV
СТОЛІТЬ: МОРФОЛОГІЯ, СЕМАНТИКА, КОМПОЗИЦІЙНІ
ТРАНСФОРМАЦІЇ**

Диплом здобувачки четвертого курсу
освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

ОПП «Мистецтвознавство»

Кваліфікація: Бакалавр образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації / мистецтвознавець»

Науковий керівник

Чечик В. В.,

доцент, канд.

мистецтвознавства

Національна шкала: _____

Кількість балів: _____

Оцінка ECTS _____

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Кучеренко Д. Богородична зірка у візантійській іконографії XIII–XIV століть: морфологія, семантика, композиційні трансформації.—

Кваліфікаційна робота на здобуття першого освітнього рівня бакалавр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», галузі знань 02 «Культура і мистецтво», ОПП «Мистецтвознавство» (на правах рукопису).

Дослідження присвячене мистецтвознавчому аналізу морфології, семантики та композиційних трансформацій Богородичної зірки у візантійському мистецтві XIII–XIV століть. У роботі простежено генезу вихідної чотиричастинної структури зірки як Богородичної символіки та її еволюцію від першоджерельного типу до складної геометричної структури.

Розкрито семантичний зв'язок символу з богословськими концепціями, а також встановлено зв'язок із семантикою введених до символіки нових геометричних структур в історичному та загально-науковому контексті. Проаналізовано функціонування зірки в різних іконографічних типах на прикладах цифрових зображень пам'яток колекції синайського монастиря св. Катерини. Визначено роль зірки як активного композиційного елемента, що організовує сакральний простір ікони та транслює догматичні змісти.

Ключові слова: візантійська іконографія, Богородична зірка, палеологівський період, морфологія, християнська символіка, сакральне мистецтво, Маріологія.

ABSTRACT

Kucherenko D. The Marian Star in Byzantine Iconography of the 13th–14th Centuries: Morphology, Semantics, and Compositional Transformations.

– Qualification work for a Bachelor's degree in specialty 023 "Fine Arts,

Decorative Arts, Restoration", field of study 02 "Culture and Art", Educational and Professional Program "Art History" (Manuscript).

The research is devoted to the art historical analysis of the morphology, semantics, and compositional transformations of the Marian star in Byzantine art of the 13th–14th centuries. The work traces the genesis of the original four-part structure of the star as Marian symbolism and its evolution from the primordial type to a complex geometrical structure.

The semantic connection between the symbol and theological concepts is revealed, and a link is established with the semantics of new geometrical structures introduced into the symbolism within historical and general scientific contexts. The functioning of the star in various iconographic types is analyzed using digital images of monuments from the collection of St. Catherine's Monastery on Sinai. The role of the star as an active compositional element that organizes the sacred space of the icon and transmits dogmatic meanings is determined.

Keywords: Byzantine iconography, Marian star, Palaeologan period, morphology, Christian symbolism, sacred art, Mariology.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. Історіографія, методика та джерельна база дослідження.....	8
1.1. Стан наукової вивченості теми.....	8
1.2. Методика та джерельна база дослідження.....	15
Висновки до розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. Морфологія художньо-образних рішень Богородичної зірки XIII–XIV століть	20
Висновки до розділу 2.....	31
РОЗДІЛ 3. Семантика хреста як основа зірчатої символіки Богородиці.....	33
Висновки до розділу 3.....	40
ВИСНОВКИ.....	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	44
ДОДАТКИ.....	46
Додаток А. Список ілюстрацій.....	47
Додаток Б. Альбом ілюстрацій.....	50
Додаток В.	96

ВСТУП

Актуальність теми. Постать Богородиці є однією з центральних для сакрального мистецтва як Східної, так і Західної традицій живопису та набула великого значення для християнської культури, ставши основою для появи такого розділу науки та теологічного вчення як «маріологія». Образ такої визначної для християн постаті від самого початку потребував особливих художніх засобів виразності, аби підкреслити вагомість і святість Богоматері, до яких увійшли окремі кольори для змальовування одягу, елементи оздоблення, які несуть як декоративну, так і семантичну функцію насамперед. До особливих Богородичних «маркерів» увійшли три зірки, які з першого погляду дають зрозуміти, чий образ зображений. Однак, пройшовши довгий шлях як композиційних, так і теологічних трансформацій, символ зірок Богородиці у кількості трьох став традиційним саме на початку доби Палеологівського Відродження, яке зумовило не лише образно-стилістичні зміни в іконописі, а й стало точкою відліку, коли символ трьох зірок Богородиці почав етап нових трансформацій, але в межах усталеного канону.

На сьогодні композиційне вирішення Богородичної зірки не привертає великої уваги і здебільшого сприймається суто як декоративне рішення, однак рисунок самої зірки складається з різних окремих елементів, які мають причинно-наслідковий зв'язок із теологічним вченням про Богородицю, а також із загальною семантикою форм в іконописі. Актуальність роботи полягає у необхідності типологізації Богородичних зірок та визначення їх приналежності до відповідних хронологічних меж та іконографічних типів Богородичних ікон, адже з часом дана зірка стала не теологічно наповненим знаком, а елементом для копіювання та декору одягу Богородиці. Актуальним на сьогодні залишається визначення причинно-наслідкових зв'язків між змінами у даному символі в період пошуку та глибоких трансформацій до та після XIII, коли відбулось остаточне становлення традиційної чисельності зірок на мафорії Богородиці.

Мета дослідження. Метою дослідження є виявлення морфологічних, композиційних і семантичних трансформацій символу Богородичної зірки у візантійській іконографії XIII–XIV століть, а також їх типологізація та з'ясування зв'язку з символом хреста. Означена мета зумовлює наступні завдання:

- зібрати, систематизувати та проаналізувати фахову літературу з обраної проблематики;
- сформувати джерельну базу іконописних пам'яток означеного періоду;
- виокремити основні морфологічні типи Богородичної зірки та простежити їх композиційні трансформації;
- з'ясувати семантичне наповнення символу Богородичної зірки та його зв'язок із символом хреста;
- створити систематизовану таблицю типів Богородичної зірки з візуалізацією та зазначенням їх хронологічних і територіальних меж.

Об'єктом дослідження є символ трьох зірок у пам'ятках Богородичних ікон Візантії XIII – XIV століть.

Предметом дослідження є морфологічні, композиційні та семантичні особливості Богородичної зірки, а також їх трансформації у візантійському іконописі XIII–XIV століть.

Хронологічні і територіальні межі дослідження. *Хронологічні межі* дослідження охоплюють XIII–XIV століття – період активної трансформації символу Богородичної зірки у візантійському іконописі. *Територіальні межі* дослідження охоплюють терени Візантійської імперії, представлені пам'ятками станкового іконопису з відповідних мистецьких осередків.

Методи дослідження. У дослідженні застосовується метод візуального, мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу, методи компаративного та інтерпретаційного аналізу, а також контекстуальний, іконографічний, іконологічний, семантичний, герменевтичний, дедуктивний,

індуктивний, формально-типологічний, хронологічно-історичний та системний підхід

Наукова новизна дослідження полягає у спробі вперше здійснити систематизацію типів Богородичної зірки у візантійському іконописі XIII–XIV століть за формальними ознаками й характером композиційної побудови, а також простежити взаємозв'язок морфологічних трансформацій знака з особливостями його семантичної інтерпретації.

Апробація результатів дипломного дослідження здійснювалася у формі доповіді на міжнародній науково-практичній конференції із публікацією тез за темою: Богородична зірка у візантійській іконографії XIII–XIV століть: морфологія, семантика, композиційні трансформації. Міждисциплінарні наукові дослідження та перспективи їх розвитку: матеріали IX Міжнар. студент. наук. конф., м. Кривий Ріг, 29 трав. 2026 р.

Структура роботи. Дипломна робота за темою «Богородична зірка у візантійській іконографії XIII–XIV ст.: морфологія, семантика, композиційні трансформації» складається із вступу, трьох розділів, підрозділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку джерел (27 позицій) та додатків, що складаються зі списку та альбому ілюстрацій (47 позицій).

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової вивченості теми

Одним із перших, відомих на сьогодні, дослідників, який звернувся до проблематики символу зірок у контексті візантійської іконографії, є Хризостом Константинідес. У своїй праці «Читання богословського знаку “хреста-зірки”» (1958) він здійснив аналіз появи і розвитку цієї ознаки у візуальній традиції східного християнства, показавши, як саме три зірки стали візуальним знаком світлоносності Богородиці та згодом були закріплені в каноні як ключовий іконографічний елемент [16, с. 256]. Автор визначає знаки на мафорії, характерні для іконографічного зображення Богоматері, як «хрести-зірки», підкреслюючи таким чином зв'язок між знакам [16, с. 254]. Фахівець стверджує, що точно визначити дату і витoki особливості зображення трьох знаків на одязі Богоматері неможливо. Однак, дослідник зазначає, що, з найбільшою вірогідністю, даний символ міг виникнути тільки на Сході, а саме на теренах Палестини чи Єгипту. Автор припускає, що час появи означеної символіки припадає на кінець V століття – час після прийняття догмату про Божественне Материнство Пресвятої Діви Марії [16, с. 257]. Х. Константинідес визначає, що дані знаки мали богословський та символічний характер, який виражав ідею світла, дослівно «luminosite», котра мала характеризувати особистість Богородиці [16, с. 264]. Підґрунтям даного трактування є те, що хрести, які в язичницьких цивілізаціях символізували світло, на думку автора, зберегли цю функцію і в християнстві [16, с. 261].

Вагомим дослідником окресленої проблематики постає грецький історик мистецтва і візантиніст, Георгій Галаваріс. Науковець XX століття спеціалізувався на вивченні візантійських рукописних ілюстрацій, філософії

та літургії. Невелика за обсягом, проте не за змістом, стаття Г. Галаваріса «Зірки Богородиці» (1966–1967) є ґрунтовною дослідницькою працею, яка базується на дослідженні та висвітленні передумов появи символу зірки на одязі Богородиці, як невід’ємної складової усталеної іконографії Божої Матері. Автор у своїй праці досліджує формотворення зірки на базі символу хреста.

До передумов появи хреста на мафорії Богородиці автор відносить звичай ранніх християн зображати та носити даний символ на чолі палестинського одягу. Вищезначений фактор обумовлює зображення хреста на чолі не тільки Богоматері, а й інших святих. У той час розміщення даного символу на одязі було християнським свідченням вірування та символом джерела світла [10, с. 365]. Поява трьох хрестів на одязі Богородиці, за словами Г. Галаваріса, свідчить про християнську практику хреститись, торкаючись пальцями чола та плечей, заявляючи у свою віру в Трійцю [10, с. 365]. Однак, в історії візантійського мистецтва відомі приклади, коли хрести зображувалися не лише на мафорії і їх кількість була варіативною.

За періодизацією Г. Галаваріса, перші згадки появи символу хреста на частині мафорію Богородиці, датується V століттям. Автор зазначає, що спершу хрест розміщувався на чолі, а пізніше, ще в ранньохристиянський період, хрести з’являються додатково ще у двох місцях мафорію, а саме на плечах Богородиці. На думку Г. Галаваріса, вже у середньовізантійський період розташування трьох хрестів на мафорії стало традиційним елементом у зображенні Богородиці у різноманітних композиціях і сюжетних лініях, а також на різних носіях, включаючи монети та печатки [10, с. 364]. Аналізуючи характер формотворення, автор акцентує увагу на тому, що у витоках хрест утворюється або прямими лініями, або чотирма точками, або навіть чотирма ромбами. Дослідникам відомі тогочасні приклади зображення хреста з додаванням чотирьох променів. Зміст даного символу полягає у відображенні хреста як прославленого або того, що світиться [10, с. 364].

Остання видозміна даного символу є основоположною у переході від зображення хреста до восьмикінцевої зірки (Рис. 1).

Визнає Г. Галаваріс й те, що вже у середньовізантійський період з'являються перші приклади із зображення трьох зірок замість трьох хрестів. Дослідник зазначає, що зірки не постають варіаціями хрестів, адже існують приклади, які поєднують зображення хреста і зірки. Автор згадує інтерпретацію трьох зірок як символу вічного дівоцтва Марії, а саме до, під час і після зачаття і народження Христа. Г. Галаваріс обґрунтовує дане пояснення символу тим, що у візантійських піснопівах дівоцтво Богоматері описується у розумінні світоносного та звеличується в символізмі як зірка, передвіщаючи сонце [10, с. 366]. Г. Галаваріс зауважує, що ці зірки не варто пов'язувати з «месіанською зіркою», яка з'являється в сюжетних лініях Нового Заповіту, а також з дванадцятьма зірками, які Жінка з Апокаліпсису носить як корону на голові, що набуло популярності у західноєвропейській іконографії.

Ще одне трактування, яке наводить Г. Галаваріс на підставі аналізу екфрасису Іоанна Євгеніка XV століття, пов'язує три сяючі зірки на одязі Богородиці з символом милості та благодаті світоносної Трійці, що вселилася в Богоматір і через Неї явила Єдиного світові [10, с. 367]. Натомість, М. Кенот висловлює іншу думку: на його погляд, на його погляд, іконографічна традиція пов'язує зоряні знаки Богородиці насамперед із трьома дівоцтвами Марії, тоді як тринітарний контекст відступає на другий план [20, с. 121]. Отже, на думку М. Кенота, символіка зірок на мафорії Богородиці не вичерпується посиланням на Святу Трійцю, а також пов'язана з утвердженням Марії як Богоматері. Сам Г. Галаваріс, однак, порушує питання про те, чи усвідомлювали тогочасні художники значення цієї символіки. Дослідник доходить висновку, що частина майстрів, імовірно, розуміла її у зв'язку зі Святою Трійцею. Підставою для такого висновку є, зокрема, приклади зображення Богородиці не з трьома хрестами чи зірками на мафорії, а з трьома янголами як візуалізацією тринітарної ідеї. Прикладом

такої іконографії є Арапетська (Аравійська) ікона Божої Матері, відома за списком ХІХ століття (Рис. 2) [10, с. 367].

Насамкінець Г. Галаваріс доходить висновку, що сам факт появи окремого символу на одягах Богородиці обумовлений необхідністю візуального позначення особливого положення Марії у відношенні до Трійці і включав би концепцію світла та світлоносного, яка зустрічається і в трактуванні Х. Константінідеса. Зірка, за словами Г. Галаваріса, ще з ранніх християнських часів була символом Трійці. Виходячи з цього, вибір символу для означення зв'язку Марії зі Святою Трійцею, був очевидним [10, с. 368].

Поряд із такими трактуваннями уваги заслуговують і сучасні підходи до осмислення образу Богоматері. Зокрема, Корнелія Цакіріду розглядає православну ікону в ширшому теоретичному контексті та пов'язує поєднання образу Богоматері зі Святою Трійцею з поняттям перихорезису. На думку дослідниці, в загальному розумінні, поєднання образу Богоматері зі Святою Трійцею варто розглядати через поняття «перихорезису», в якому факт присутності Богородичної модальності окреслює нові способи осмислення жіночого начала у християнській іконографії, за словами К. Цакіріду [26, с. 65], що безпосередньо перегукується з твердженнями Г. Галаваріса про необхідність виокремлення Богородичної ролі [10, с. 367]. Дане твердження є важливим аспектом у контексті втілення образу Светої Трійці у Богородичній зірчатій символіці.

В свою чергу, дослідниця С. Гукова висвітлила власний погляд на питання щодо трактування символу трьох зірок Божої Матері у своїй роботі «Знаки вічного дівоцтва Богородиці», яке вперше було опубліковано у міланському виданні школи Беато Анжеліко «ArteCristiana» у 2004 році. Авторка пропонує альтернативний погляд, пов'язуючи його з трьома дівоцтвами Богоматері, на відміну від інтерпретацій своїх колег, зокрема, Х. Константінідеса та Г. Галаваріса. Дослідниця зазначає, що, на її думку, трактування Х. Константінідеса, яке базується на язичницькому підґрунті є сумнівним. Варіант Г. Галаваріса авторка вважає прийнятним, однак лише

для пам'яток палеологівського періоду. Фахівчиня аргументує своє твердження тим, що символіка у значенні Трійці, яку затверджує Г. Галаваріс, не пояснює наявності лише одного хреста на чолі ранніх зображень Богородиці, а також зображення більшої кількості хрестів, аніж трьох, що характерно для македонського та комніновського періодів [13, с. 49].

На початку свого дослідження С. Гукова зіткнулась зі складнощами, адже, за словами фахівчині, писемні джерела візантійського періоду не містять відомостей щодо однозначного трактування символу трьох зірок на мафорії Богородиці. Саме цей фактор став причиною того, що в сучасних вагомих працях на тему іконографії Богородиці відсутнє поглиблене вивчення означеного питання.

На підставі аналізу образів Богородиці різних століть С. Гукова виокремлює три основні етапи еволюції знаків на мафорії Богоматері, що загалом збігаються з головними періодами розвитку візантійського мистецтва. Хоча авторка у своєму дослідженні фокусується на трактуванні символу як вічного дівоцтва, вона також підкреслює, що не у всіх випадках знаки трактувалися саме так.

За С. Гуковою, перший період датується VI–початком VIII століття, коли присутній лише один хрест на чолі Богородиці або відсутній взагалі на зображенні. Ураховуючи висновки Г. Галаваріса, дослідниця наголошує на ранніх зображеннях хреста лише на чолі, здебільшого у формі чотирьох або п'яти точок (Рис. 3) [13, с. 50]. Авторка акцентує на звичаї ранніх християн робити татування з символом хреста на лобі або прикрашати головні убори вишивкою означеного знаку, що було обумовлено бажанням людей бути захищеними. С. Гукова припускає, що звичай прикрашати головний убір хрестом у східних провінціях пов'язаний з давнім звичаєм хресного знамення [13, с. 51]. Саме з останнім звичаєм авторка пов'язує появу зображення хреста на чолі Богородиці. Зображення хреста у вигляді точок дослідниця відносить до традиції ранніх християн осіняти себе хресним

знаменням на лобі тільки одним пальцем, намічаючи точки на чолі. Виходячи з вищезначених відомостей авторка приходить до висновку, що іконографічна традиція одного хреста на чолі ніяким чином не пов'язана з ідеєю вічного дівоцтва Марії [13, с. 52].

У ході дослідження С. Гукова визначає, що у пам'ятках післяіконоборчого періоду присутні значні зміни, які торкнулися і знаків на мафорії Богоматері. Ці події обумовлені затвердженням нових іконографічних схем та елементів, згідно з догматичним вченням Церкви.

Кінець IX–початок XII століття окреслює хронологічні межі другого періоду, для якого характерною стала поява зображення хреста у різній кількості і не лише на чолі, а й у інших, чітко визначених місцях: на плечах, а також зап'ястях, ліктях і на колінах Богоматері (Рис. 4), чим характеризується другий період [13, с. 52]. Авторка визначає, що кількість хрестів більшу за три неможливо асоціювати з ідеєю вічного дівоцтва Богородиці. Дослідниця звертає увагу на незвичну частину тіла для розміщення хрестів, а саме коліна. З цією частиною тіла пов'язаний давній жест доторкання до колін, що сповіщає про прохання захисту та покровительства. Даний жест зустрічається у багатьох зображеннях тронної Богоматері, коли Марія кладе руку на коліно Немовляти. Це є жест моління, з яким Богородиця звертається до свого Божественного Сина, заступаючись за рід людський [13, с. 53]. С. Гукова виокремлює той факт, що у деяких народів жінки народжували на колінах, що визначало зв'язок колін з продовженням роду. До того ж, взяти дитину на коліна означало визнати її своєю. Тому зображення Богородиці з Немовлям, якого Вона тримає на колінах, вказує на Його походження від Марії, тобто на людську природу Христа. Рука Марії на Його коліні підкреслює Його божественне походження. Авторка визначає, що таким чином відображена дуальність природи Христа, Бога та людини [13, с. 53]. З іншого боку, С. Гукова звертається до давніх відомостей, за якими частини людського тіла, які мають суглоби, утворюють кут, котрий, як відомо, накопичує шкідливі

впливи. За цієї причини найбільш вразливими вважались коліна, а також плечі, лікті та зап'ястя [13, с. 54]. Тому авторка приходить до висновку, що зображення хрестів на означених частинах обумовлена давньою традицією оберігати «кути тіла», тобто суглоби. Окрім тіла, ця традиція стосувалась одягу, що обумовило прикрашання кутів мафорію хрестом (Рис. 5) [13, с. 54]. Відома практика раннього після іконоборчого періоду зображати велику кількість знаків на мафорії Богородиці (Рис. 6) [13, с. 56].

Третій період припадає на XIII століття і зберігається до сьогодення, коли хрести приймають форму зірок і стабілізується їх кількість – три (Рис. 7). С. Гукова підкреслює, що зірки, насправді, представляють собою хрести із додаванням діагональних променів. Оскільки в основі формотворення зірки лежить хрест, то було б коректніше визначати знак не як зірку, а як орнаментований хрест (Рис. 8), на думку дослідниці [13, с. 54]. Виникнення асоціації трьох зірок Богоматері з трьома дівоцтвами авторка відносить до еволюції символу у часи Палеологівського відродження і поширенням у релігійному житті Візантії вчення ісіхастів. Однією з відмінних рис ісіхастського вчення була особлива увага до фігури Богородиці, а саме концепції вічного дівоцтва. Завдяки розповсюдження ісіхазма набуло розквіту монастирське життя, що посилювало Богородичний культ, адже дівоцтво є одним з ідеалів чернечого життя. Означені обставини обумовили приділення особливої уваги до вираження ідеї трьох дівоцтв в іконографії Богоматері через символ трьох зірок на мафорії [13, с. 55]. Крім того, дослідниця звертає увагу на трактування знаку зірки у значенні шанування Богоматері як Войовниці. Військовий аспект культу Богородиці обумовлений звичаєм розташування апотропічних знаків на плечах, колінах та грудях у зображенні воїнів, адже вони потребували захисту [13, с. 56].

Особливу увагу С. Гукова приділяє образам Богородиці із зображенням дисків замість зірок (Рис. 9). Авторка відмічає, що диски на мафорії Богоматері додають семантичного навантаження іконографії Богородиці, адже вони відображають зв'язок з візантійським імператорським одягом.

Дослідниця приходить до висновку, що наявність дисків на мафорії, окрім захисної функції, підкреслювали її гідність як Цариці Небесної. Аналогом дисків можуть виступати прямокутники [13, с. 57]. Своє дослідження фахівчиня завершує розглядом більш складної символіки, яка зустрічається на мафорії Богоматері – квадрі фоліо (Рис. 10). Це знак, який, з семантичної точки зору, з однієї сторони асоціюється з хрестом, а інший з космічним символом мандали (Рис. 11)[13, с. 57].

1.2. Методика та джерельна база дослідження

У дослідженні застосовано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення та систематизації, а також спеціальні мистецтвознавчі методи, що забезпечило комплексний підхід до обраної проблематики.

Серед спеціальних мистецтвознавчих методів використано семіотичний, іконографічний, формально-стилістичний, формально-типологічний, порівняльний, культурно-історичний та хронологічно-історичний методи.

Оскільки в центрі дослідження перебуває символіка Богородичної зірки, важливе значення має *семіотичний метод*, що уможливлює її розгляд як знакової системи та інтерпретацію окремих складових у контексті сакрального образу.

Іконографічний метод використано для аналізу Богородичної зірки в контексті іконографічних типів образу Богоматері, зокрема для виявлення особливостей її розташування, варіантів зображення та зв'язку з конкретними композиційними схемами.

Формально-стилістичний метод застосовано для аналізу візуальних особливостей Богородичної зірки, зокрема форми її елементів, характеру рисунку, пластики та способів художнього вирішення знака в пам'ятках XIII–XIV століть.

Формально-типологічний метод дав змогу виокремити, класифікувати й упорядкувати основні морфологічні типи Богородичної зірки за формальними ознаками та характером композиційної побудови.

Порівняльний метод використано для зіставлення морфологічних варіантів Богородичної зірки, виявлення їхніх спільних і відмінних рис, а також простеження змін у композиційній побудові знака.

Культурно-історичний метод застосовано для розгляду Богородичної зірки в контексті розвитку візантійської художньої культури XIII–XIV століть та з'ясування історико-культурних передумов трансформації цього знака.

За допомогою хронологічно-історичного методу окреслено часові межі дослідження та простежено послідовність основних етапів морфологічної трансформації Богородичної зірки у візантійському іконописі XIII–XIV століть.

Дослідження ґрунтується на історичному принципі та системному підході. *Історичний принцип* дав змогу розглядати Богородичну зірку в процесі її розвитку та трансформацій у межах XIII–XIV століть. *Системний підхід* уможливив аналіз цього знака як цілісного образно-композиційного утворення в сукупності його формальних, іконографічних і семантичних характеристик.

Основу *джерельної бази* дослідження становлять цифрові зображення пам'яток станкового іконопису доби Палеологівського відродження, представлені в електронних колекціях монастиря Св. Катерини (Синай, Єгипет) [24] та Візантійського музею АМФ [18; 19]. Залучення матеріалів із кількох музейних і церковних зібрань дало змогу ширше представити основні морфологічні варіанти Богородичної зірки у візантійському іконописі XIII – XIV століть.

Теоретичну та історіографічну основу дослідження формують праці Х. Константінідеса [16], Г. Галаваріса [10] та С. Гукової [13]. Праця Х. Константінідеса є важливою для осмислення формотворення та семантики

знаків на мафорії Богородиці. Дослідження Г. Галаваріса має значення для розгляду зв'язку Богородичної символіки з образом хреста та її богословських інтерпретацій. Праця С. Гукової є цінною з огляду на узагальнення основних трактувань, функцій і трансформацій цієї символіки в історичній перспективі.

Допоміжними теоретичними джерелами виступають праця В. Лазарева «Етюди по іконографії Богоматері» (1971) [3], що є критично важливим для аналізу генези та трансформацій візантійського образу Богородиці та її символіки, які використано для уточнення богословського контексту трьох Богородичних зірок.

Важливим теоретичним підґрунтям для розкриття сутності богословського контексту хреста як частини Богородичної символіки виступають праці «Богослов'я та ставрологія» (за редакцією О. Петренка 2018) [1], В. Титова «Морфологія та семантика візантійського орнаменту» (1994) [5] та А. Уварова «Християнська символіка» (1906) [6].

Розуміння національного контексту та специфіки розвитку традиції в українській культурі забезпечується працями В. Овсійчука «Оповідь про ікону» (2000) [4] та Я. Креховецького «Богослов'я та духовність ікони» (2005) [2].

Використання допоміжних теоретичних джерел дозволяє сформулювати цілісну джерельну базу для розкриття обраної теми дослідження.

Висновки до розділу 1

У першому розділі було розглянуто стан наукової вивченості проблематики Богородичної зірки у візантійській іконографії та окреслено теоретико-методологічні засади дослідження. Аналіз наукової літератури засвідчив, що питання знаків на мафорії Богородиці привертало увагу насамперед Х. Константинідеса, Г. Галаваріса та С. Гукової, праці яких і сьогодні залишаються основними для осмислення походження, формотворення та семантики означеної символіки.

Х. Константи́дес розглядає Богородичні хрести-зірки у контексті світла та світлоносності, пов'язуючи цю символіку з уявленням про особливу святість і просвітленість постаті Богоматері. Г. Галаваріс приділяє особливу увагу зв'язку знаку з образом хреста, аналізує його формотворення та схиляється до трактування трьох знаків на мафорії Богородиці як уособлення Святої Трійці. С. Гукова пропонує інтерпретацію цієї символіки в контексті трьох дівоцтв Марії, подає найбільш розгорнутий огляд еволюції знаків на мафорії Богородиці від ранньохристиянського часу до пізнішої традиції. Попри наявність кількох трактувань семантики символу, морфологічна типологія Богородичної зірки у пам'ятках XIII–XIV ст. потребує окремого системного аналізу, що й становить предмет даного дослідження.

Аналіз історіографії дає підстави стверджувати, що в науковій літературі вже сформовано кілька основних підходів до тлумачення Богородичної зірки, однак вони зосереджені переважно на семантичному та богословському аспектах проблеми. Питання морфологічної типології знаку, його композиційних варіантів і логіки формотворення в пам'ятках XIII–XIV століть не отримало окремого системного висвітлення, що й визначає дослідницький напрям цієї роботи.

Дослідження ґрунтується на історичному принципі та системному підході, а також спирається на комплекс загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів. Серед них важливими для роботи є іконографічний, формально-стилістичний, формально-типологічний, порівняльний, культурно-історичний, семіотичний та хронологічно-історичний методи, які дають змогу розглядати Богородичну зірку як елемент іконографічного образу, аналізувати її форму, класифікувати основні морфологічні типи, зіставляти їх між собою та простежувати історичну динаміку трансформацій.

Основу джерельної бази дослідження становлять пам'ятки станкового іконопису доби Палеологівського Відродження з музейних і монастирських колекцій, зокрема монастиря Св. Катерини, Музею візантійської культури,

Візантійського музею АІМ, Візантійського та християнського музею і Музею Бенакі. Їх залучення дало змогу сформувати репрезентативний візуальний матеріал для аналізу основних морфологічних варіантів Богородичної зірки у візантійському іконописі XIII–XIV століть.

Попри наявність вагомих напрацювань у сфері вивчення семантики Богородичної символіки, морфологічний аспект проблеми лишається недостатньо систематизованим. Подальший аналіз у роботі спрямовано на виявлення, опис і типологізацію основних форм Богородичної зірки, а також на простеження її композиційних трансформацій у пам'ятках означеного періоду.

РОЗДІЛ 2

МОРФОЛОГІЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИХ РІШЕНЬ БОГОРОДИЧНОЇ ЗІРКИХІІІ–ХІV СТОЛІТЬ

У візантійському іконописі ХІІІ–ХІV століття стали періодом розквіту й утвердження художніх традицій, що позначилося і на символіці Богородичної зірки. Саме у ХІІІ столітті завершився тривалий процес формування її візуального та богословського трактування, внаслідок чого традиційним стало зображення трьох зірок на мафорії Богородиці. Водночас іконописці, як правило, уникали довільних змін у таких усталених іконографічних образах, як Богородиця з Немовлям. Тому трансформації Богородичної символіки були не випадковими, а ставали результатом тривалого розвитку іконографічної традиції та послідовного відбору художніх засобів [7, с. 36].

Для аналізу будови Богородичної зірки в аспекті її композиційних трансформацій було залучено цифрові зображення пам'яток Богородичних ікон із електронних колекцій монастиря Св. Катерини (Синай, Єгипет) – одного з найбільших зібрань творів візантійського мистецтва [24]. Також до дослідження включено пам'ятки, представлені в електронних збірках Візантійського музею АМФ [18; 19]. Залучення матеріалів із кількох музейних і церковних зібрань дало змогу повніше представити основні морфологічні варіанти Богородичної зірки та простежити особливості їх композиційних трансформацій.

Візуальний аналіз пам'яток із зібрань вищезначених музеїв показує, що у добу Палеологів форма хреста для Богородичної символіки залишається розповсюдженою та серед залучених пам'яток простіша хрестоподібна форма трапляється частіше.

З колекції монастиря св. Катерини відомою збереженою іконою, яка містить зображення знака у його первинній формі, є «Богородиця Кіріотісса з Мойсеєм та Патріархом Єрусалимським Євфимієм II.», датована ХІІІ ст.

(Рис. 12). Стан збереженості пам'ятки дає змогу визначити, що знак має вигляд хреста, утвореного п'ятьма крапками: однією в центрі та чотирма по сторонах. Варто зауважити, що саме центральна крапка виступає композиційним осередком, яке поєднує всі складові знака. Її роль як зв'язувального елемента зберігатиметься і в більшості наступних варіацій Богородичної символіки.

Наступним типом зірки виступає той самий хрест із п'яти крапок, однак вже із додаванням по діагоналі прямих та рівних за товщиною відрізків, що надає хресту контексту сяяння, адже візуально нові елементи сприймаються як промені, хоч і не мають яскраво виражених характерних рис. Дана трансформація із додаванням променів до хреста простежується в пам'ятці XII–XIII ст. «Богородиця з Немовлям» (Рис. 13).

З мінімальною відмінністю від попереднього знаку вирішений хрест з променями в іконі «Богородиця Одигітрія» (Рис. 14). Відмінність полягає в тому, що середня крапка набуває більших розмірів та домінує над іншими складовими знаку, а також набуває форми не «глухої» крапки, а кола, всередині якого просвічує мафорій Богородиці.

До наступного типу Богородичної зірки варто віднести знак, який має композиційну будову як і попередній, однак трансформація втілена у розташування на мафорії Богородиці. Якщо у попередньому випадку промені розташовувались по діагоналі та створювали відчуття сяяння, то тепер промені застосовані для побудови хреста, центральним елементом залигається крапка, а по діагоналі тепер також розміщуються крапки. Таке композиційне вирішення, при якому складові знаку не змінилися, але змінився спосіб розташування, повністю втрачається контекст сяяння хрест. Окреслену видозміну можна простежити у пам'ятці XIII ст. «Богородиця Дексіократуза» (Рис. 15). В даному випадку крапки відіграють композиційно доповнюючу та підтримуючу роль. Також, втрачається прямий зв'язок із першоджерельним типом.

У колекції монастиря св. Катерини зустрічаються пам'ятки з найбільш поширеним вирішенням символу, враховуючи його кількість повторів. В іконах Богородиця «Богородиця Одигітрія зі святими Мариною та Параскевою» (Рис. 16), «Богородиця з Немовлям і двома янголами у медальонах» (Рис. 17) та «Богородиця Агіосорітісса» (Рис. 18) зберігається майже однаковий рисунок знаку, а саме з крапко чи ромбом по центру, а форму хреста навколо центра тепер створюють не крапки, а краплі, ніби витягнуті крапки. У розглянутих пам'ятках регулярно повторюються діагональні промені, які набувають більш характерної пластики.

Серед даних пам'яток, присутні зразки з ромбовидним рішенням центральної частини, що замінює використання крапки у центрі. На зразках окресленого періоду присутні ромби, як складові знаку, так і як сам знак, тож поява ромбовидних форм у вирішенні символу Богородичної зірки у пізньовізантійський період є відлунням досвіду минулих століть. Одним з таких прикладів, який залишився актуальним і в XIII ст. є символіка Богородиці в іконі «Богоматір Одигітрія» (Рис. 19), де вже звичний хрест або зірка замінена ромбом, який, в свою чергу, має чотиричастну структуру, завдяки чому нагадує узагальнену форму хреста.

Маємо припустити, поширенню ромбовидних елементів сприяла їхня композиційна виразність і цілісність форми. Наприклад, на відміну від «Богоматір Одигітрія» (Рис. 19), де ромб зображений єдиною цілісною формою, ікона «Благовіщення» (Рис. 20) демонструє трансформацію даної геометричної фігури шляхом діагонального розподілу її на однакові за об'ємом ромбічні частини, які вписані в силует також ромба. З огляду на те, що дана видозміна призвела до поділу знаку на чотири елементи, варто провести аналогію із першим видом даної символіки, коли рисунок знаку складався із чотирьох «відбитків пальців» перших християн – крапок. Можна зробити припущення, на трансформацію форми елементів і варіативність їх розташування, чотиричастинний принцип побудови знаку залишається композиційно стійким. Аналіз зразків із ромбовидними формами дає підстави

говорити про повторюваність вирішення цього типу та його закріплення в іконописній практиці.

Колекція музею св. Катерини вміщує чималу кількість пам'яток Богородичних ікон з ромбовидним типом знаку зірки. У групі ікон типу «Кіріотісса» зі зібрання монастиря св. Катерини простежується майже однакове композиційне вирішення Богородичної зірки на мафорії. До цієї групи пам'яток відносяться ікони «Св. Теодор Тірон перед Богородицею Кіріотіссою» (Рис. 21), «Мойсей перед Богородицею Кіріотіссою» (Рис. 22), «Ісаїя перед Богородицею Кіріотіссою» (Рис.5), «Сава перед Богородицею Кіріотіссою» (Рис. 23), «Св. Георгій перед Богородицею Кіріотіссою» (Рис. 24) та «Св. Йоаким перед Богородицею Кіріотіссою» (Рис. 25), до спільних рис яких відноситься не лише тип ікон та композиційна побудова, а й майже однакове вирішення символіки на мафорії.

В даному ряді ікон символ трьох зірок Богородиці складається із вже традиційних трьох знаків, які відрізняються від знаків в іконі «Благовіщення» тим, що у чотирьох частин поділеного ромба з'являється центр – маленький п'ятий ромб. Візуально за рисунком та структурою дане рішення нагадує перші варіанти знаку, серед яких був хрест, що утворювався із п'яти крапок. Однак, за пластикою елементи знаку розвинулись від пятичастного хреста і набули композиційно складнішого рисунку як за формою, так і за масами. Якщо першоджерельний хрест складався із п'яти однакових за розміром та масами крапок, то у вищезначених іконах типу «Кіріотісса», окрім іконографії зі св. Теодором, усі бічні частини набувають масивності, а центральна частина виступає зв'язуючим для бічних та вирізняється доволі зменшеним розміром. Прикметно, що в іконі «Св. Теодор Тірон перед Богородицею Кіріотіссою» усі елементи знаку мають однаковий розмір і повністю повторюють принцип утворення першого відомого знаку із п'яти крапок, а в даному випадку крапки просто замінили ромби, зберігши пропорції та структуру. У ряді обраних до розгляду ікон даного типу простежується певна закономірність у повторюваності композиційного

рішення символу Богородичних зірок, адже на всіх п'яти зразках символ виглядає майже однаково, з мінімальними відмінностями. Варто відмітити, що подібності даним пам'яткам надає не лише схожість символіки на мафорії Богородиці, а й загальне komponування простору всередині ковчегу, де розташовуються дві фігури – обраний святий та Богородиця з Немовлям. Іконографічно ікона є ростовою та має вертикальне спрямування. Провівши візуальний аналіз зразків, можна визначити, що фігура Марії, яка є ключовим елементом композиції, у всіх представлених творах має подібні риси за рисунком лику, характером ліній, емоційною забарвленістю, образно-стильовим та кольоровим вирішенням. Виходячи з того, що для іконописної традиції одним із засадничих принципів розвитку й поширення було створення так званих «списків», можна зробити припущення, що використаний для зображення Богородиці тип зірки набув поширення через копіювання, як невід'ємна частина даної іконографії, а не як окремий елемент. Однак, дане припущення стосується лише охарактеризованої іконографії, адже подібне вирішення символіки зустрічається й в інших, пізніших зразках. Наприклад, в іконі XIV–XV ст. «Богородиця Дексіократусса» (Рис.26) зустрічається саме окреслений тип знаку, що складається з рівних ромбічних структур по чотирьом сторонам, що візуально формує хрест і маленького ромбу по центру.

Ще одним прикладом komponування знаку з ромбічних елементів є фрагмент диптиху XIV–XV ст. із зображенням Богородиці, на якому зберіглась саме частина із чолом (Рис. 27), на якому розташований хрест, що тепер має зворотнє вирішення – по центру розміщений ромб більшого домінуючого розміру, а по чотирьом сторонам маленькі. Даний приклад засвідчує варіативність ромбічного типу знаку в межах спорідненого композиційного принципу.

Серед ромбічних варіантів знаку варто виділити тип, у якому ромбоподібні маси формують нероздільний хрест і сприймаються як єдиний елемент. Подібне вирішення простежується в іконі XIII ст. «Богородиця

Хагіорітісса», де знак на мафорії має вигляд суцільного хреста з ромбічними завершеннями по чотирьох сторонах.

Доповнення композиційного вирішення знаку зустрічається в ромбоподібному типі Богородичного знаку також. Підтвердженням цьому є пам'ятка під назвою «Богоматір» (Рис.28), датована XIV ст. Виразною рисою Богородичної символіки у даній іконі є поєднання елементів, що мають форму ромбів з діагональними променями.

Другим, не менш важливим аспектом є утворення вже не чотирикінцевої, а восьми кінцевої структури знаку, що є засадничим для православної культури.

В іконі XIII ст. «Богородиця Одигітрія» (Рис. 29) можна спостерігати, як у Богородичну символіку введений колір, шляхом забарвлення центрального елементу ромбовидного знаку, в той час як інші, що розташовуються по чотирьом сторонам від нього, залишаються звичного золотавого забарвлення. Даний прийом підкреслює візуальну форму хреста за рисунком, адже впадають в око спершу елементи по сторонам, а також центральний елемент виступає домінантним за рахунок розташування та колірного рішення.

В той же час в типах Богородичної символіки, що базуються на альтернативному формотворенні, даний прийом сприймається інакше. Показовим прикладом тому є ікона «Богородиця Кіріотісса з Мойсеєм, Іллею та Григорієм Назіанзином» (Рис. 30), у якій попри збережену структуру знаку з яскраво забарвленим червоним центром та золотавими елементами по сторонам, змінюється форма складових, що впливає на загальне візуальне сприйняття. У даному випадку зображений тип знаку, відомий з першоджерел, а саме хрест, що складається з п'яти крапок. Тобто, на відміну від попередньої строгої та чіткої форми, в даному випадку елементи мають округлі окреслення. Даний тип, попри урізноманітнення колірного рішення, несе первинне значення хресного знамення, що втілювалось в округлих відбитках пальців на чолі давніх християн. Однак, як і у випадку із

ромбічним вирішенням, червоний центр контрастує із золотавими елементами по сторонам, підкреслюючи їх яскравість та форму хреста, натомість нівелює наявність центрального елементу та виглядає нюансовано на тлі багряного мафорію. Зразки, до символіки котрих був введений другий колір, є наочним прикладом того як, попри збереження вихідного розташування та форм складових елементів, колір оптично трансформує загальне композиційне рішення, що безпосередньо впливає на зорове та підсвідоме сприйняття.

Ключовим моментом у формотворенні складної структури Богородичної зірки, яка сьогодні стала традиційною для сучасного іконопису, є поява V-подібних елементів на місцях діагональних променів, а також променів із роздвоєним завершенням. Таку трансформацію можна простежити у ряді пам'яток іконопису Візантії, зокрема в іконі XIII ст. «Богородиця Агіорітісса» (Рис. 31). Унаслідок цієї композиційної зміни знак втрачає лаконічність ранніх варіантів і набуває складнішої пластичної організації. За характером пластики рисунку роздвоєні промені нагадують рослинні мотиви, утворюючи відчуття, ніби пагони проростають з хреста. Роздвоєні завершення променів ускладнюють силует зірки, надають їй більшої декоративності та посилюють враження розгорну тості форми. Порівняно з простішими типами, побудованими на поєднанні крапок, ромбів або прямих діагональних ліній, цей варіант демонструє вищий ступінь розробленості елементів і свідчить про тенденцію до ускладнення художньо-образного вирішення знака у візантійському іконописі XIII–XIV ст.

Асоціативно V-подібні походять не просто на рослинний мотив, а стилізований знак лілії, листя якої нагадують нові елементи зірки Богородиці. Для розуміння чому образність «процвілого» хреста могла бути втілена майстрами в символі зірок Богородиці, варто розглянути як маріологічний, так і христологічний аспекти.

З часом, рисунок ускладнюється і до V-подібних елементів додається середина у вигляді короткого променя, що нагадує бутон квітки, тому можна

припустити, що це надає елементу завершеного образу лілії. Дана трансформація зустрічається в іконографії Богородиці пізньовізантійського періоду. Наприклад, в іконі XIV ст. «Богородиця Одигітрія» (Рис. 32) образ лілії втілений лінійно, однак із збереженням передачі головного образу. Подібний геометризований характер V-подібних складових знаку простежується також у ряді пам'яток, а саме в іконах «Богородиця Агіорітісса» (Рис. 33) та однойменній пам'ятці (Рис. 31). Натомість, у творі «Богородиця Блахернітісса» (Рис. 34) спостерігається високий рівень пластики у рисунку зірки, про що свідчать змодельовані пелюстки хреста і крини лілій по чотирьом сторонам, що нагадують закручені волоти з серединкою між ними. Можна припустити, що така різниця художньої мови та засобів виразності у вирішенні одного типу зірки має суто декоративний характер і є, скоріше, результатом роботи різних іконописних осередків Візантії. Ікона XIV ст. «Богородиця Глікофілуса» (Рис. 35) відображає приклад збагачення вже традиційної будови знаку з кринами лілій шляхом додавання в основу V-подібного елементу крапки, котра перегукується з «відірваними» серединками елементів рослинного мотиву та з ромбовидних елементом по центру виглядає гармонізовано, що надає загальному образу зірки збагаченого вигляду.

Варто зауважити, що різниця у характері рисунку форм та пластичної побудови впливає та сприйняття, тому художня мова одного лиш знаку може мати вплив на сприйняття усього твору. Так, наприклад, художня мова Богородичного знаку в іконі «Богородиця Фанеромене» (Рис. 36) наповнена високим рівнем пластики і стилізації V-подібних елементів, які є основою даного типу знаку. Завдяки цьому візуально знак у повному обсязі сприймається як квітка. Варіації знаку з V-подібними елементами мають різноманітний характер, що відображено також в іконі XIV ст. «Богородиця Одигітрія», в котрій складові даного характеру подвоюються. Тобто, основу знаку, тобто хрест утворюють п'ять ромбовидних елементів, а по діагоналям

розташовано по два V-подібних елементи замість одного, як в попередніх випадках.

Якщо на сьогодні традиційним залишається тип Богородичної зірки, в основі якої лежить хрест, а по діагоналям його доповнюють промені або цвітіння, то у візантійському іконописі XIII–XIV ст. поряд із усталеними типами Богородичної зірки трапляються й змішані композиційні рішення, у яких поєднуються елементи різних морфологічних варіантів знака. Такі поєднання зумовлюють появу оригінальних і відносно рідкісних зразків Богородичної символіки. Одним із прикладів є ікона XIII ст. «Богородиця Одигітрія» (Рис. 37), у якій ромбічна структура знака поєднується з елементами роздвоєних або рослинно та квіткоподібно трактованих променів. Дане рішення утворює синтез чіткого геометризovanого характеру форми ромбовидної бази з м'якою пластикою V-подібних включень. Вершини загальної ромбічної форми завершують крапки, що безпосередньо нагадує першоджерельний точковий тип знаку. Середина заповнена діагонально розділеним ромбом на чотири ромбоподібні форми, які зустрічаються в іконі «Благовіщення». Прикметною рисою даного типу є включення кольору у загальну композицію, в якій усі елементи мають золотаве забарвлення, а основна ромбоподібна маса вирішена лінійно і має червоне забарвлення. Даний тип знаку має складну, але гармонізовану структуру, утворену через накладання більш відомих і простих типів знаку один на інший

Частина даного знаку все ж зустрічається у музейних зібраннях, а саме композиційне вирішення у вигляді ромбовидної форми із точковим завершенням з чотирьох сторін. Подібна конфігурація простежується в іконі «Богородиця Одигітрія» XIII ст. (Рис. 38) у якій через стан збереженості можна візуально оцінити лише зовнішні межі знаку, яке за рисунком відповідає означеному типу. Заповнення площини центрального ромбічного елемента оцінити складно через втрати фарбового шару. Однак, в іконі того ж зібрання, «Богородиця Одигітрія» (Рис. 39–40), можна простежити, як до

точкових завершень ромбу додаються крапки по периметру сторін, а саме по одній крапці на сторону, заповнюючи паузи між вершинами центрального ромбу. Важливим аспектом у даній варіації виступає колір, адже на відміну від багряних крапок на кутах ромбовидної основи, крапки по периметру мають біле забарвлення і діагональну вісь розташування. Стан пам'ятки дозволяє попередньо оцінити композиційне вирішення площини центрального елемента, в якому простежується розташування вписаного ромбу, меншого за масою, той час як зовнішні кордони основного ромбу нанесені лінійно. Варто відмітити, що подібне композиційне рішення зустрічається не вперше, однак в даній іконі знаки зображені у кількості чотирьох. Подібне вирішення зустрічається у пам'ятці колекції монастиря св. Катерини «Богородиця Одигітрія» (Рис. 6), у якій знак має аналогічну будову, однак інакше колірне рішення. У даному випадку центральний ромбовидний елемент є основною масою за формою та має світле забарвлення кольору жовтої вохри з лінійним чорним контуром по периметру, що посилює контраст знаку на тлі мафорія Богородиці та його читабельність. По периметру основного елемента розташовані крапки більш темного забарвлення у кольорі теплої вохри, що тяжіє до помаранчевих відтінків. Дана пам'ятка є композиційно виразною у контексті розташування Богородичної зірчатої символіки, адже мафорій Богоматері буквально усіяний чималою кількістю знаків даного типу. Тип знаку з подібною будовою набув розповсюдження і зустрічається ще в ряді відомих пам'яток Богородичних ікон, таких як «Богоматір Одигітрія» (Рис. 39) та «Богородиця з Немовлям» (Рис. 40).

Важливим етапом для сучасної морфології Богородичного знаку стало введення трикутних за формою елементів у перелік можливих для побудови композиції зірки на мафорії Богоматері. Однією із збережених до сьогодні зразків є ікона «Богородиця Хагіорітісса» (Рис. 41), датована XII–XIII ст. Композиційно даний приклад знаку утворений лише з двох форм, а різноманітність елементів досягнута за шляхом компоновання. Центром і

зв'язуючи елементом вже традиційно виступає крапка, по вертикалі і горизонталі витягнуті трикутники, обернені вершинами до крапки, візуально формують хрест. Промені, що виходять з діагоналей хреста, мають таку саму форму витягнутого трикутника, але навпаки розташовані вершинами назовні.

До пам'яток, які несуть нерозповсюджені та незвичні за формотворенням види Богородичного знаку, можна віднести ікону XIII ст. «Богородиця Одигітрія» (Рис. 42), в якій хрест як усталена основа знаку, виконаний у вигляді променів, що виходять з центрального елемента. Промені ж за контекстом, в свою чергу, вирішені у вигляді крапок, які по мірі віддалення скорочуються. Тобто, на діагоналях від хреста розташовано по дві крапки, з яких більша знаходиться ближче до центру знаку, а менша – далі.

Найбільш урізноманітненим серед геометризованих варіацій виступає тип Богородичного знаку в пам'ятці «Богородиця Хагіорітісса» (Рис 43.). У ньому поєднано одразу декілька форм, і цей варіант не залишився поодиноким, а набув поширення. Художня концепція будується навколо центрального елемента у вигляді крапки, по чотирьом сторонам від якого відходять видовжені трикутники, розвернуті вершинами до центру. З зовнішніх сторін трикутні елементи увінчують крапки. Таким чином, при розташуванні однієї крапки по центру і по одній з чотирьох сторін, в середині знаку пізньовізантійського періоду втілений первинний тип знаку. Діагоналі вирішені V-подібними елементами з центральним променем посередині, що утворює завершений рослинний мотив.

Абсолютно протилежний тип геометризованим варіаціям Богородичного знаку представлено іконі XIV ст. «Богородиця Пантанасса» (Рис. 44), що входить до зібрання Візантійського музею АМФ. У даній пам'ятці іконопису знак зірки вирішено в узагальненій рослинній стилістиці. Якщо в попередніх прикладах елементи цвітіння були залучені до композиції знаку як додаткові, то в даному випадку рослинний мотив є основою формотворення, а не додатком. Пагони беруть свій початок одразу від осердя

хреста, звідки виходять і вже традиційні промені. Варто відмітити, що в даному зразку між складовими композиції знаку відсутні паузи, в той час як, наприклад, в іконі «Богородиця Блахернітісса» (Рис. 34) хрест, попри складену будову, сприймається як цілісна форма, тоді як між ним і волютоподібними елементами зберігається композиційна пауза.

Висновки до розділу 2

У другому розділі розглянуто основні морфологічні варіанти Богородичної зірки, представлені у візантійському іконописі XIII–XIV століть. Аналіз пам'яток показав, що в добу Палеологівського Відродження співіснують як поширені, так і рідкісні типи цього знака. Частина з них зберігає архаїчні риси та простішу композиційну будову, тоді як інші демонструють тенденцію до ускладнення форми, посилення декоративності та пластичної розробленості елементів.

Встановлено, що композиційною основою більшості розглянутих варіантів є чотирикінцева або чотиричастинна структура, яка в одних випадках має вигляд буквального хреста, а в інших зберігає лише узагальнений хрестоподібний принцип побудови. Центральний елемент знаку, представлений крапкою, колом або ромбом, виконує зв'язувальну функцію та залишається важливим композиційним осередком у різних типах.

У межах розділу простежено морфологічний розвиток Богородичної зірки від простих точкових і хрестоподібних форм до складніших варіантів, у яких до основної структури додаються діагональні промені, ромбічні елементи, V-подібні завершення, квітоподібні мотиви та змішані композиційні поєднання. Ускладнення рисунку відбувається як за рахунок збільшення кількості складових, так й через зміну їхньої пластики, співвідношення мас, ролі центрального елемента та взаємодії геометризovaných і декоративних форм.

З'ясовано, що окремі морфологічні типи зберігають первинну чотиричастинну будову, яка в подальших варіаціях стає основою для

розвитку складніших восьмичастинних і багатокомпонентних структур. Саме ця тенденція до композиційного ускладнення сприяє поступовому переходу від сприйняття знака як хреста до його сприйняття як зірки, у якій хрестоподібна основа зберігається, але вже не завжди домінує візуально.

Матеріал розділу дає підстави говорити про можливість виокремлення основних морфологічних типів Богородичної зірки за формою елементів, характером композиційної побудови та ступенем пластичної розробленості. Це створює основу для подальшого узагальнення типології знака та її представлення у підсумковій таблиці.

РОЗДІЛ 3

СЕМАНТИКА ХРЕСТА ЯК ОСНОВА ЗІРЧАТОЇ СИМВОЛІКИ БОГОРОДИЦІ

Встановлено, що основні морфологічні типи Богородичної зірки у візантійському іконописі XIII–XIV століть зберігають хрестоподібну або похідну від неї чотиричастинну основу. Попри зміну рисунку, ускладнення окремих складових і появу нових декоративних елементів, конструктивний принцип побудови знака лишається впізнаваним. Така сталість форми дає підстави розглядати хрест як вихідну основу Богородичної символіки, а саму зірку як результат тривалої трансформації хрестового знака в межах візантійської іконографічної традиції [10, с. 364; 13, с. 54–55].

Для візантійського іконопису форма не є нейтральною, оскільки композиційна будова знака пов'язана з його змістом і місцем у загальній системі сакрального образу. З цієї причини збереження хрестової основи в різних варіантах Богородичної зірки слід розглядати не лише як формальну ознаку, а і як смислово вмотивовану характеристику. Відповідно, морфологічні трансформації знака доцільно тлумачити не як втрату первинного значення, а як зміну способу його візуального вираження та поступове нашарування нових семантичних акцентів [10, с. 364–365].

Отже, саме хрест виступає вихідною формою Богородичної зірки, що підтверджується найпростішими типами знака та логікою їх подальшого розвитку.

За спостереженням С. Гукової, первісна будова цього символу пов'язана з чотири- або п'ятичастинним точковим хрестом, який співвідноситься з ранньохристиянською практикою накладання хресного знамення одним пальцем [13, с. 51]. Аналіз праць С. Гукової та Г. Галаваріса, а також залучених іконографічних зразків, зокрема композиції «Розп'яття» (Рис. 46–47), дає підстави вбачати в точковому хресті вихідний морфологічний тип Богородичного знаку [10, с. 365]. Подальші його

трансформації через додавання діагональних променів або заміну крапок ромбами демонструють безперервність формотворення, у межах якого нові конфігурації виникають не ізольовано, а на основі вже усталеної схеми [10, с. 364].

У ранньохристиянському контексті хрест утвердився як один із центральних символів нової релігійної традиції, набувши значення спасіння, жертви, перемоги над смертю та життя в Христі [25, с. 78–79]. Саме в цьому смисловому полі формується подальше християнське осмислення хреста як образу «Дерева Життя», що особливо важливо для сакрального мистецтва [25, с. 78–79]. Для даного дослідження принциповим є те, що вже на ранньому етапі хрест виступає не орнаментальним мотивом, а знаком із чітко окресленим богословським навантаженням.

У Богородичній іконографії цей знак набуває особливого значення на мафорії, де він входить до системи візуальних ознак, що визначають сакральний статус образу. Аналіз праць Г. Галаваріса [10, с. 365] та С. Гукової [13, с. 51] дає підстави пов'язувати появу хреста на одязі Богоматері з ранньохристиянською традицією носіння хреста на чолі як свідчення віри та знака Божественного світла. Найдавнішим типом Богородичного знаку є точковий хрест, утворений чотирма або п'ятьма крапками, розташованими на однаковій відстані одна від одної [13, с. 51]. За спостереженням С. Гукової, така морфологія безпосередньо пов'язана з давньохристиянською практикою накладати хресне знамення одним пальцем, позначаючи хрест на чолі [13, с. 51]. Це пояснює як простоту його побудови, так і первинну семантичну прозорість: у точковому хресті ще не домінує декоративне начало, натомість виразно зберігається зв'язок із жестом сповідання віри. Саме тому цей тип знака може розглядатися як найархаїчніший семантичний шар у формуванні Богородичної зірки, від якого надалі розвиваються складніші морфологічні варіанти [10, с. 365].

Важливим етапом у морфологічному розвитку Богородичної символіки є поява діагональних елементів, що доповнюють вихідну чотиричастинну

хрестоподібну структуру. Хрест при цьому не зникає. Він ускладнюється через введення нових складових, які візуально сприймаються як промені. Саме на цій основі формується восьмичастинна конфігурація знака, що постає як похідна від первісного хреста, а не як окрема від нього геометрична схема. Така трансформація простежується і в тих зразках, де до чотирьох основних елементів додаються діагональні відрізки, внаслідок чого знак набуває виразнішого ефекту сяяння [10, с. 364]. Отже, морфологічний перехід від точкового або чотиричастинного хреста до променистої конфігурації слід розглядати як закономірний етап внутрішнього розвитку Богородичного знака.

Додавання променів змінює не лише зовнішній вигляд символу, а й характер його смислового сприйняття. Якщо у найпростіших типах Богородичного знака виразніше прочитується зв'язок із хресним знаменням, то променисті варіанти актуалізують семантику світла, сяйва та прославлення. Саме в такому аспекті Г. Галаваріс трактує хрест із доданими діагональними елементами як сяючий хрест [10, с. 364]. Це тлумачення узгоджується з візантійським осмисленням світла як однієї з визначальних ознак святості, що знаходить відображення і в богослужбових текстах східної церкви [27, с. 29]. У контексті Богородичної іконографії така трансформація підсилює уявлення про світлоносність образу Марії, яка мислиться не самотійно, а у зв'язку з її причетністю до втілення Христа.

Семантика світла, яка виявляється на морфологічному рівні через променисту структуру знака, отримує подальше увиразнення і на колористичному рівні.

Аналіз пам'яток Богородичного циклу дає підстави стверджувати, що найсталішим є виконання знаків на мафорії Богоматері у золотавому забарвленні. У візантійській іконописній традиції золото не осмислюється як колір у звичному значенні, а пов'язується з категорією світла [27, с. 63]. Саме тому золотаве вирішення Богородичних знаків доцільно розглядати не тільки як декоративний прийом, а як важливий засіб увиразнення їхньої

світлоносної семантики. У цьому контексті зоряна символіка на мафорії Богородиці постає як така, що не просто позначає образ Марії, а візуально вводить його в простір сакрального сяйва.

Поряд із золотавим забарвленням, у Богородичній символіці трапляються також білий, червоний і чорний кольори, кожен із яких по-своєму впливає на смислове сприйняття знака. Білий колір у християнській традиції пов'язується з чистотою, божественністю та оптично найбільше наближається до світла [22, с. 153–154], тому його використання в зоряних знаках Богоматері поглиблює семантику сяйва і непорочності. Червоний колір, з одного боку, викликає асоціації з жертвою і мучеництвом, а з іншого, за трактуванням Псевдо-Діонісія, характеризується як колір сяяння, подібного до розпеченого металу [22, с. 156]. Завдяки цьому він так само входить до кола візуальних ознак світла.

На противагу білому і червоному, чорний колір позначає відсутність світла [22, с. 160], однак у побудові Богородичного знака його роль не зводиться до негативної символіки: найчастіше він використовується для лінійного окреслення елементів і тим самим посилює контраст, завдяки якому світлоносні частини знака сприймаються ще виразніше. Отже, колір у структурі Богородичної зірки виконує не лише декоративну, а й смислоутворюючу функцію, підсилюючи ті значення світла, сяйва і сакральної виокремленості, які вже закладені в самій морфології знака.

Семантичне наповнення Богородичної символіки не вичерпується лише ідеєю світла та сяйва. Поряд зі світлоносною семантикою, у цій символіці виразно простежується і маріологічний вимір.

У візантійській іконографії знак на мафорії Богородиці виконує значно ширшу функцію, ніж просте розпізнавальне позначення образу. Він входить до кола стійких візуальних ознак, через які увиразнюється особливий статус Марії в сакральній ієрархії та її виняткова роль в історії спасіння. Саме тому Богородична зірка має розглядатися не як зовнішній орнаментальний додаток до образу, а як семантично навантажений елемент, що підкреслює святість,

обраність і непересічне місце Богоматері в християнському мистецтві. Її присутність на мафорії засвідчує включення образу Марії до системи центральних богословських смислів.

У науковій літературі найбільш поширеними є дві основні моделі тлумачення Богородичної зірки. Перша пов'язує три знаки на мафорії з ідеєю трьох дівочств Марії – до, під час і після народження Христа, що особливо виразно простежується у працях С. Гукової [13, с. 55]. Друга модель, представлена зокрема у дослідженнях Г. Галаваріса, розглядає цю символіку в контексті Святої Трійці та особливого зв'язку Богородиці з Троїчним домобудівництвом спасіння [10, с. 366–367]. Обидва підходи виходять із визнання того, що знак на мафорії не є декоративним елементом, а має виразне богословське навантаження, однак акцентують різні смислові виміри цієї символіки.

Зіставлення цих трактувань дає підстави вважати, що вони не суперечать хрестовій основі Богородичного знаку, а нашаровуються на неї в процесі історичного розвитку його семантики. Хрестова структура, яка простежується в найпростіших і найраніших типах символу, становить його первинний смисловий рівень, тоді як тринітарне та маріологічне тлумачення відображають подальше розширення значень у межах уже сформованої знакової моделі. Відтак Богородична зірка може розглядатися як символ, у якому вихідна хрестова семантика не усувається пізнішими інтерпретаціями, а зберігається як основа для їхнього нашарування. Саме така багаторівневість пояснює, чому один і той самий знак у різних морфологічних варіантах здатний поєднувати кілька смислових акцентів одночасно.

Водночас семантика Богородичного знака може конкретизуватися не лише через його кількість, а й через спосіб розміщення на мафорії. У цьому контексті показовими є ікони типу «Кіріотісса», де трапляються як традиційні варіанти з трьома знаками, так і композиції з чотирма знаками [13, с. 54–56]. Зокрема, ікона «Ісая перед Богородицею Кіріотіссою» дає підстави пов'язувати розміщення знаків на «кутах» тіла та одягу з апотропеїчним

значенням захисту [13, с. 54]. Однак такий аспект доцільно розглядати не як окрему чи провідну семантику Богородичної зірки, а як один із додаткових смислових відтінків, що нашаровуються на її основне маріологічне та богословське значення.

Така багаторівневість особливо виразно простежується в ромбічних варіантах знака, у яких вихідна хрестоподібна схема не зникає, а набуває більш узагальненого геометризovanого вигляду. У таких випадках крапки або інші прості елементи замінюються ромбами, однак сама логіка побудови – чотиричастинна або п'ятичастинна – лишається сталою [10, с. 364]. Саме тому ромбічний тип доцільно розглядати не як окремий від хреста знак, а як одну з форм його морфологічного переосмислення. Разом із тим, ромб як форма має власний семантичний потенціал: у ширшому символічному контексті він пов'язується з ідеями жіночого начала, родючості та народження, а в християнському мистецтві може набувати значення, дотичного до образу непорочної Діви Марії [25, с. 139]. З огляду на це ромбічна структура в Богородичній символіці не лише зберігає слід хрестової основи, а й ускладнює її новими маріологічними відтінками.

Окремої уваги потребує центральний елемент Богородичного знака, який у різних варіантах може набувати форми крапки, кола або ромба. Якщо у чотиричастинній структурі крайні елементи формують загальну схему знака, то центральна складова виконує особливу функцію, оскільки організує композицію навколо себе та надає їй внутрішньої зібраності. У випадку п'ятичастинного типу це особливо помітно, адже саме п'ятий елемент порушує питання про своє окреме семантичне значення. З огляду на загальнонаукові трактування крапки як місця стику або перетину [8, с. 23], центральну складову Богородичного знаку можна розуміти як позначення осереддя, у якому оптично сходяться вертикальна і горизонтальна осі хреста. Відтак центр у структурі знака постає не лише як композиційний вузол, а і як смислова точка єдності, що зберігає хрестовий принцип навіть у тих випадках, коли він уже не прочитується буквально.

Якщо в попередніх варіантах смисловий центр знака зберігає його внутрішню єдність, то в наступних типах морфологічне ускладнення пов'язується вже з трансформацією периферійних елементів, зокрема появою V-подібних форм, які вводяться до структури знака на місцях діагональних променів. У найпростіших варіантах такі складові ще зберігають променистий характер і можуть сприйматися як розвиток попереднього типу, побудованого на ідеї саява. Однак у пізніших і більш пластично розроблених зразках V-подібні форми поступово віддаляються від геометрії променя і набувають рис стилізованого мотиву лілії. Їх подальша трансформація у волоти з мигдалеподібним елементом між ними утворює трилистникову або лілієподібну конфігурацію, що не лише ускладнює силует Богородичного знака, а й переводить його в інший образний регістр. Таким чином, у цих варіантах хрестова основа не зникає, але починає прочитуватися через квіткову форму, зокрема через мотив лілії, який у християнському мистецтві має сталі асоціації з чистотою, непорочністю та образом Діви Марії [8, с. 271; 17].

Поява лілієподібних елементів у структурі Богородичної зірки дає підстави розглядати відповідні варіанти цього знака в контексті ідеї «процвілого» хреста. У візантійському мистецтві рослинні мотиви, введені до хрестової композиції, пов'язані з трактуванням хреста як «Дерева Життя», тобто живого знака, що поєднує пам'ять про жертву Христа з ідеєю відновленого життя і перемоги над смертю. Відтак стилізована лілія в Богородичній символіці може сприйматися не лише як декоративне ускладнення форми, а як візуальне вираження проростання хрестової основи. У такому прочитанні знак зберігає зв'язок із хрестом, але водночас набуває нового смислового виміру, пов'язаного з життям, плодючістю, чистотою та сакральним процвітанням. У маріологічному контексті така трансформація може набувати додаткового значення, пов'язаного з образом непорочності Марії та її особливою роллю у втіленні Христа.

Висновки до розділу 3

У третьому розділі розглянуто семантику хреста як основи зірчатої символіки Богородиці у візантійському іконописі XIII–XIV століть. Аналіз матеріалу показав, що в основі Богородичної зірки лежить хрест, який зберігає своє значення як вихідна формальна й смислова структура навіть у тих випадках, коли знак набуває складнішого композиційного вигляду.

Встановлено, що первинні форми Богородичного знака пов'язані з давньохристиянською традицією хресного знамення, що знаходить відображення в точковому хресті як найпростішому варіанті побудови символу. Подальші трансформації знаку не усувають цього зв'язку, а нашаровують на нього нові смислові відтінки.

З'ясовано, що семантичне наповнення Богородичної символіки ускладнюється залежно від характеру формотворення. Використання ромбічних елементів, променів, кольорових акцентів, восьмичастинної структури та рослинноподібних мотивів розширює поле інтерпретацій і пов'язує знак не лише з образом хреста, а й із маріологічними, христологічними та апотропейними смислами.

Матеріал розділу дає підстави стверджувати, що Богородична зірка у візантійському іконописі XIII–XIV століть є багатозначним символом, у якому поєднуються різні смислові рівні. Її семантика не зводиться до одного сталого тлумачення, а формується внаслідок взаємодії форми, кількості знаків, кольору, композиції та богословського контексту.

ВИСНОВКИ

За результатами проведеного дослідження за темою «Богородична зірка у візантійській іконографії XIII–XIV ст.: морфологія, семантика, композиційні трансформації» можна сформулювати наступні висновки:

1. Аналіз і систематизація фахової літератури з обраної проблематики показали, що символ Богородичної зірки у візантійській іконографії розглядався переважно в контексті його семантики, походження та богословського тлумачення. Основними дослідниками цього питання є Х. Константінідес, Г. Галаваріс та С. Гукова, праці яких окреслюють головні підходи до розуміння зв'язку Богородичної зірки з хрестом, світлоносністю, Святою Трійцею та символікою вічного дівоцтва Марії. Опрацьована історіографія засвідчує, що в науковій традиції вже сформувалося кілька стійких напрямів інтерпретації цього символу, однак вони зосереджені насамперед на його смисловому наповненні та богословській функції. Морфологічні варіанти знака в пам'ятках XIII–XIV століть не отримали окремого системного висвітлення, що й визначило напрям даного дослідження, зосередженого на формотворенні, типології та композиційних трансформаціях Богородичної зірки.

2. Для дослідження було сформовано джерельну базу, яка дає змогу простежити основні морфологічні варіанти Богородичної зірки у візантійському іконописі XIII–XIV століть на матеріалі кількох репрезентативних зібрань. До неї увійшли пам'ятки станкового іконопису доби Палеологівського Відродження з колекцій монастиря Св. Катерини, Музею візантійської культури, Візантійського музею АІМ, Візантійського та християнського музею та Музею Бенакі. Залучення пам'яток із кількох зібрань дало змогу ширше представити основні варіанти Богородичної зірки та простежити їх у різних іконографічних зразках.

3. У ході дослідження виокремлено основні морфологічні типи Богородичної зірки, характерні для візантійського іконопису XIII–XIV

століть, зокрема точковий хрестоподібний тип, хрестоподібний тип із діагональними променями, ромбічний тип, ромбічно-хрестоподібний тип, тип із V-подібними завершеннями та змішані композиційні варіанти. Встановлено, що їх композиційною основою найчастіше виступає хрестоподібна або чотиричастинна структура. Простежено розвиток знака від простіших форм, утворених крапками, до складніших варіантів із ромбічними елементами, діагональними променями, V-подібними завершеннями, квітоподібними мотивами та синтетичними композиційними рішеннями. Це дає підстави розглядати морфологічну еволюцію Богородичної зірки як послідовний процес ускладнення форми, в якому змінюються не лише окремі елементи, а й принципи їх композиційної організації. Виявлено, що композиційні трансформації відбуваються через зміну форми складових, способу їх розташування, ролі центрального елемента та ступеня пластичної розробленості знака.

4. З'ясовано, що семантичне наповнення Богородичної зірки формується на основі символу хреста, який є її вихідною смисловою та конструктивною основою. Первинні форми знака пов'язані з давньохристиянською традицією хресного знамення, а подальші трансформації не усувають цього зв'язку, а нашаровують на нього нові значення. У межах дослідження встановлено, що Богородична зірка у візантійському іконописі XIII–XIV століть є багатозначним символом, у якому поєднуються христологічні, маріологічні, тринітарні та апотропейні смисли. Виявлено, що семантичне ускладнення знака відбувається паралельно з його морфологічною трансформацією й пов'язане зі зміною форми елементів, їх кількості, кольорового вирішення та характеру композиційної побудови. Це дає підстави розглядати Богородичну зірку як символічну систему, в якій формальні зміни безпосередньо впливають на розширення її смислового поля.

5. На підставі проведеного аналізу підготовлено основу для систематизації типів Богородичної зірки за формою елементів, характером

композиційної побудови, хронологічними межами та представленістю в пам'ятках означеного періоду. Упорядкування цього матеріалу у вигляді таблиці дає змогу наочно представити основні морфологічні варіанти знака, співвіднести їх із конкретними іконографічними зразками та простежити логіку їх розвитку у візантійській іконографії XIII–XIV століть. Таблиця узагальнює результати дослідження і виступає підсумковою формою типологізації Богородичної зірки в межах окресленого матеріалу.

6. Перспективу подальшого дослідження становить вивчення того, як візантійські типи Богородичної зірки були засвоєні й трансформовані в українському іконописі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богослов'я та ставрологія : зб. наук. пр. / за ред. В. О. Петренка. Київ : Фенікс, 2018. 215 с.
2. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів: Свічадо, 2005. 196с.
3. Лазарев В. Н. Этюды по иконографии Богоматери. *Византийская живопись*. Москва, 1971. С. 282–290.
4. Овсійчук В. Оповідь про ікону. Львів: інститут народознавства НАН України, 2000. 396 с. URL: <https://surl.l.u/zwwbdx> (дата звернення: 19.09.2025)
5. Титов В. В. Морфологія та семантика візантійського орнаменту. Київ, 1994.
6. Уваров А. С. Христианская символика. Москва : Учпедгиз, 1908. 212 с.
7. Cavaros C. Orthodox iconography. Belmont, Massachusetts: Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, 1977. 76 p.
8. Frutiger A. Signs and Symbols. New York: Van Nostrand Reinhold, 1989. 360 p.
9. Galavaris G. Colours, Symbols, Worship. The Mission of the Byzantine Artist. The Pindar Press. London, 2012. 576 p.
10. Galavaris G. The Stars of the Virgin. 1966/67. P. 364-368 .
11. Galavaris G. The Icon in the Life of the Church: Doctrine, Liturgy, Devotion. Leiden : E.J. Brill, 1981. 250 p.
12. Grabar A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Paris : Collège de France, 1968.
13. Gukova S. “Segni” de la Vergine Maria. Milano: Briantea – MBM Graphic, 2004. P. 49–58.
14. Kessler H. L. Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2000. 264 p.
15. Koch R. The Book Of Signs. New York: Dover Publications, 1930. 104 p.

16. Konstantinides C. Le sens theologique du signe “croix-etoile” sur le front de la Vierge des images byzantines// Akten XI. Internationaler Byzantinisten-Kongress. Munchen, 1958. P. 254–266 .
17. Kuilman M. Cross. Quadriformisratio. URL: <https://quadriformisratio.wordpress.com/tag/cross/> (дата звернення: 25.04.2026)
18. Maniera Cypria: the Cypriot painting of the 13th century between two worlds : catalogue of the exhibition / ed. by Dr. I. A. Eliades. Lefkosia : Byzantine Museum of the Archbishop Makarios III Foundation, 2017. 112p.
19. Palaeologan reflections in the art of Cyprus (1261–1489) : catalogue of the exhibition / ed. by Dr. I. A. Eliades. Lefkosia : Byzantine Museum of the Archbishop Makarios III Foundation, 2019. 176 p.
20. Quenot M. The Icon : Window of the Kingdom. St. Vladimir’s Seminary Press Crestwood. New York, 1996. 176 p.
21. Schmemmann A. For the Life of the World: Sacraments and Orthodoxy. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 1973. 151 p.
22. Sendler E. The Icon. California: Oakwood publications, 1988. 288 p.
23. Seymour W.W. The Cross in Tradition, History and Art. London: G. P. Putnam’s Sons: The Knickerbocker Press, 1898. 489 p.
24. Sinai Archive. URL: <https://www.sinaiarchive.org/> (дата звернення: 11.03.2026)
25. Tressider J. The Dictionary of Symbols: An illustrated Guide to Traditional Images and Manifestations. London: Duncan Baird Publishers, 1997. 204 p.
26. Tsakiridou C. A. The Orthodox Icon and Postmodern Art. New York: Routledge, 2025. 190 p.
27. Zibawi M. The Icon. The Liturgical Press. Minnesota: 1993. 176 p.

ДОДАТКИ

до дипломної роботи за темою: «Богородична зірка у візантійській іконографії XIII–XIV століть: морфологія, семантика, композиційні трансформації»

ДОДАТОК А

Список ілюстрацій

1. Етапи трансформації хреста у зірку за Г. Галаварісом [10].
2. Арапетська ікона Божої Матері. Копія XIX ст. Дошка, темпера [10].
3. Богоматір з Немовлям. Перша половина VI ст. Мозаїка. Церква Ангелоктісі. Кіпр, Греція [13].
4. Грецька Мадонна. IX ст. Барельєф, мармур. Церква Санта-Марія-ін-Порто-Фуорі [13].
5. Ісаїя перед Богородицею Кіріотіссою. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
6. Богородиця Одигітрія. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай. [24].
7. Богоматір Одигітрія. XIII ст. Мозаїка. Національна галерея Палермо. Італія [13].
8. Ікона Божої Матері Одигітрія. XIV ст. Дошка, темпера. Музей візантійського мистецтва. Афіни, Греція [13].
9. Санта Марія де Флюміне. XIII ст. Музей Каподімонте. Неаполь [13].
10. Толгська ікона Божої Матері. XIII ст. [13].
11. Ікона Божої Матері «Годівниця». XIII ст. Монастир Хіландар. Афон [13].
12. Богородиця Кіріотісса з Мойсеєм та Патріархом Єрусалимським Євфимієм II. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
13. Богородиця з Немовлям. XIII–XIV ст. Дошка, темпера. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
14. Богородиця Одигітрія. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].

- 15.Богородиця Дексіократуза. XIII ст.Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 16.Богородиця Одигітрія зі св. Мариною та Параскевою. XIII ст.Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 17.Богородиця з Немовлям і двома янголами у медальонах. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 18.Богородиця Агіосорітісса. XII–XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 19.Богоматір Одигітрія. XIII ст. 99X70. Музей монастиря Кіккос. Кіпр, Греція [18].
- 20.Благовіщення. XII–XIIIст. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 21.Св. Теодор Тірон перед Богородицею Кіріотіссою. XIII ст. Дошка, темпера, золочення. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 22.Мойсей перед Богородицею Кіріотіссою. XIII ст.Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 23.Сава перед Богородицею Кіріотіссою. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 24.Св. Георгій перед Богородицею Кіріотіссою. XIII ст. Дошка, темпера, золочення. Монастир Св. Катерини. Єгипет [24].
- 25.Св. Йоаким перед Богородицею Кіріотіссою. XIII ст.Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 26.Богородиця Дексіократуза. XIV–XVст.Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 27.Фрагмент диптиху з Богородицею. XIV–XVст. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 28.Богородиця. XIV ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
- 29.Богородиця Одигітрія. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].

30. Богородиця Кіріотісса з Мойсеєм, Іллею та Григорієм Назіанзином. XIII ст. Дошка, темпера. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
31. Богородиця Агіосорітісса. XIII ст. Дошка, темпера, золочення. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
32. Богородиця Одигітрія. XIV ст. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
33. Богородиця Агіосорітісса. XIII ст. Дошка, темпера, золочення. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
34. Богородиця Блахернітісса. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
35. Богородиця Глікофілуса. XIV ст. 82,8X59,9. Церква Христа «Моногеніс». Греція [19].
36. Богородиця Фанеромені. XIV ст. 118X93. Церква Панагія Фанеромені. Кіпр, Греція [19].
37. Богородиця Одигітрія. XIII ст. 87X59. Єпископство Морфу [18].
38. Богородиця Одигітрія. XIII ст. 100X56. Візантійський музей АМФ. Кіпр, Греція [18].
39. Богородиця Одигітрія. XIII ст. 99X67,5. Музей монастиря Кіккос. Кіпр, Греція [18].
40. Богородиця з Немовлям. XIII ст. 88X58,5. Візантійський музей Педула [18].
41. Богородиця Агіосорітісса. XII–XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
42. Богородиця Одигітрія. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
43. Богородиця Агіорітісса. XIII ст. Дошка, темпера. Монастир св. Катерини. Синай, Єгипет [24].
44. Богородиця Пантанасса. XIV ст. 113X80. Візантійський музей АМФ. Кіпр, Греція [19].

45. Богородиця Годувальниця. XIII–XIV ст. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай [24].
46. Розп'яття. XIII ст. Візантійський музей АМФ [19].
47. Розп'яття (фрагмент). XIII ст. Візантійський музей АМФ [19].

ДОДАТОК Б
Альбом ілюстрацій

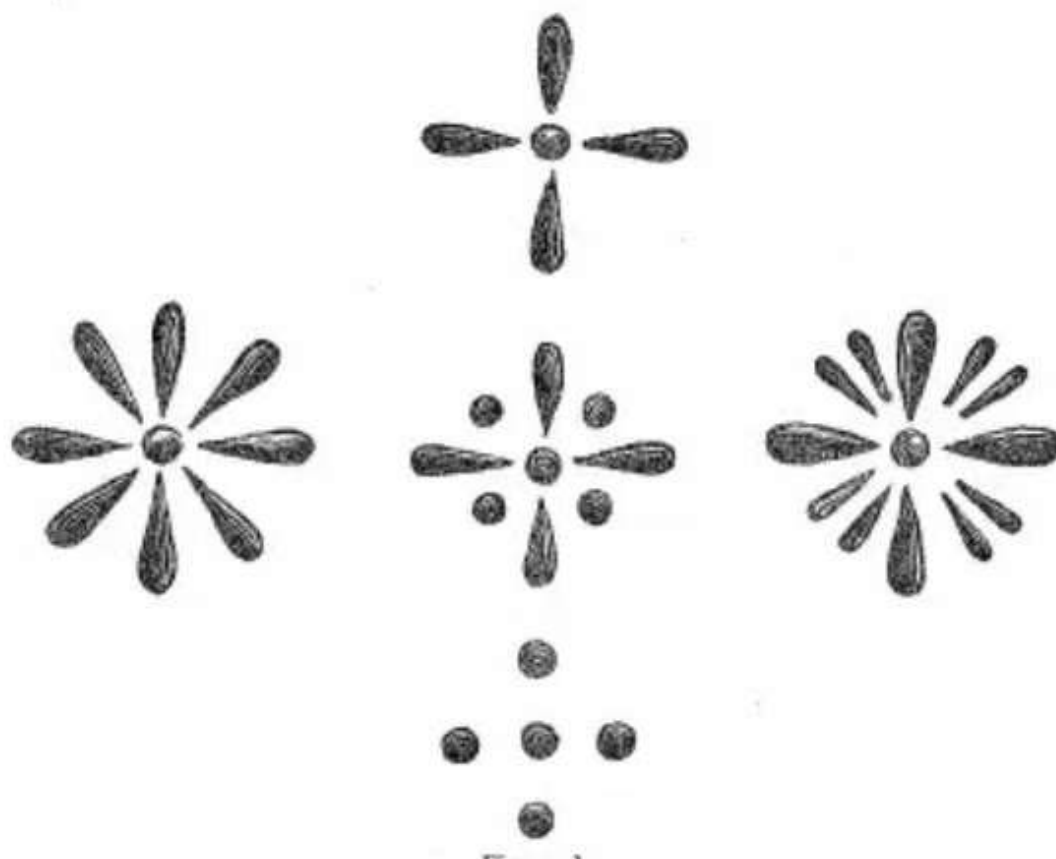


Рис. 1. Етапи трансформації хреста у зірку за Г. Галаварісом.



Рис. 2. Арапетська ікона Божої Матері. Копія XIX ст. Дошка, темпера.

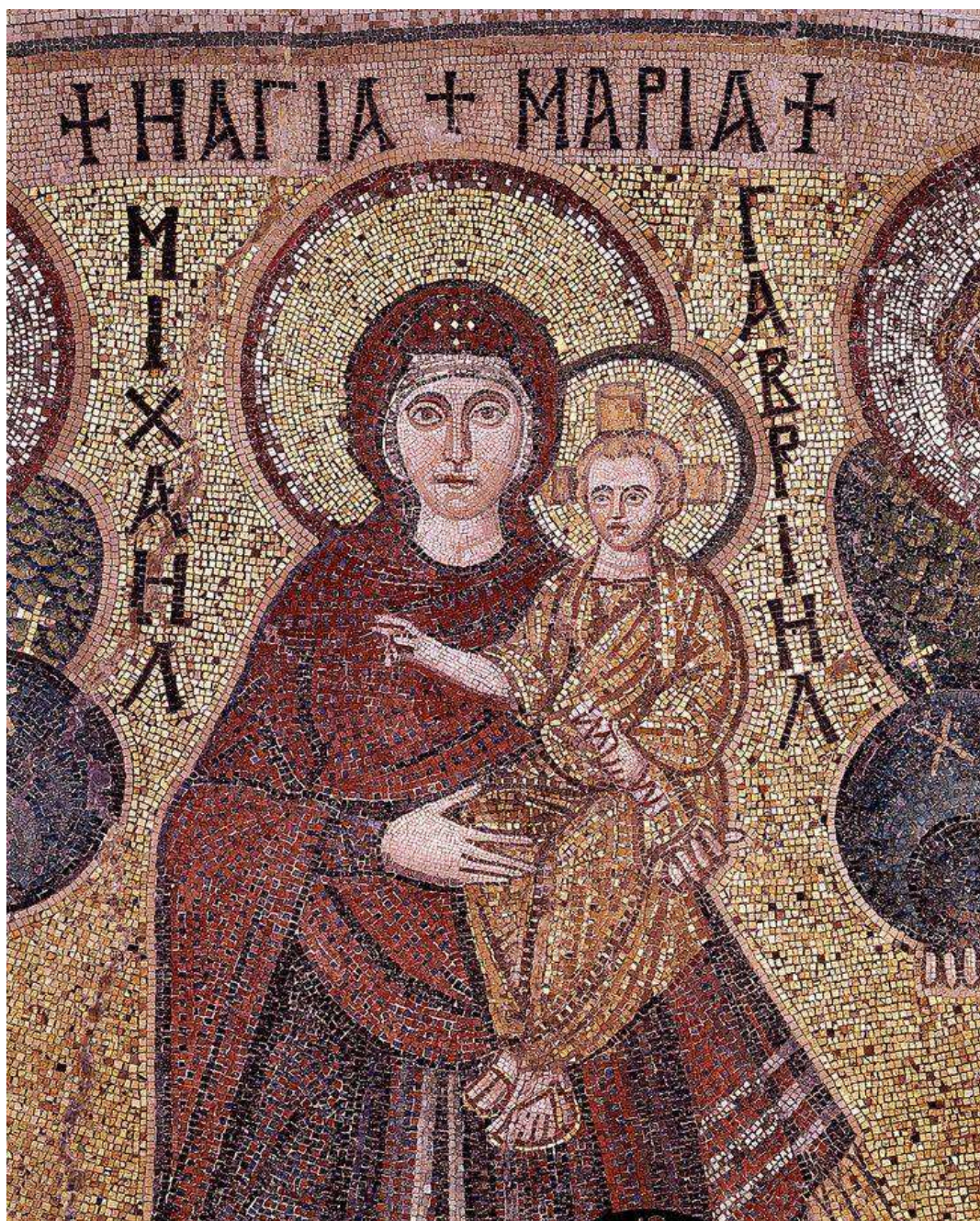


Рис. 3. Богоматір з Немовлям. Перша половина VI ст. Мозаїка. Церква Ангелоктісі. Кіпр, Греція.



Рис. 4. Грецька Мадонна. IX ст. Барельєф, мармур. Церква Санта-Марія-ін-Порто-Фуорі.



Рис. 5. Исаия перед Богородицею Киріотіссою. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 6. Богородиця Одигітрія. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 7. Богоматір Одигітрія. XIII ст. Мозаїка. Національна галерея Палермо. Італія.



Рис. 8. Ікона Божої Матері Одигітрія. XIV ст. Дошка, темпера. Музей візантійського мистецтва. Афіни, Греція.



Рис. 9. Санта Марія де Флюміне. XIII ст. Музей Каподімонте. Неаполь.



Рис. 10. Толгська ікона Божої Матері. XIII ст.



Рис. 11. Ікона Божої Матері «Годівниця». XIII ст. Монастир Хіландар. Афон.

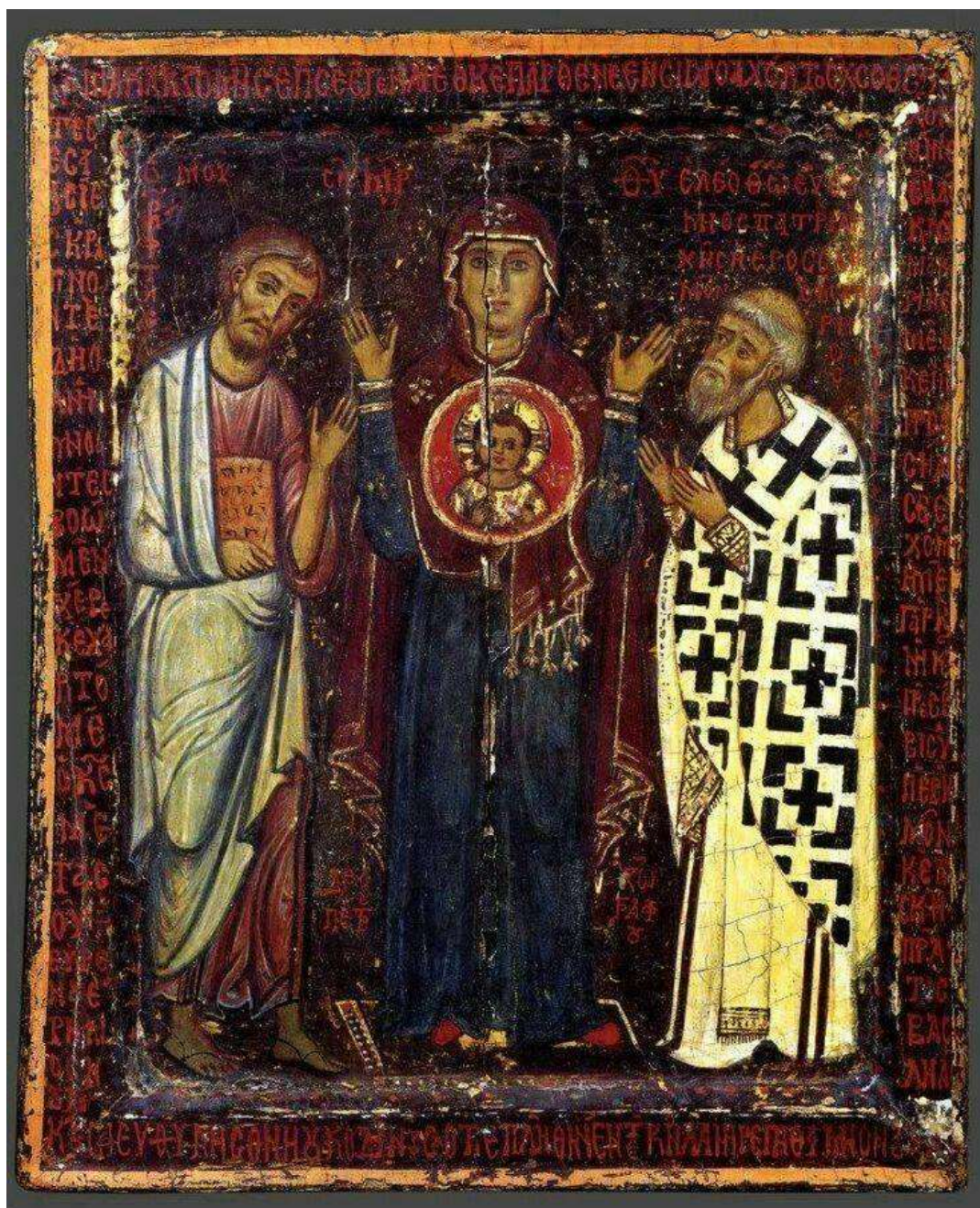


Рис. 12. Богородиця Кіріотісса з Мойсеєм та Патріархом Єрусалимським Євфимієм II. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 13. Богородиця з Немовлям. XIII–XIV ст. Дошка, темпера. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 14. Богородиця Одигітрія. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 15. Богородиця Дексіократуза. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 16. Богородиця Одигітрія зі св. Мариною та Параскевою. XIII ст. Дошка.
Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 17. Богородиця з Немовлям і двома янголами у медальонах. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 18. Богородиця Агіосорітісса. XII–XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.

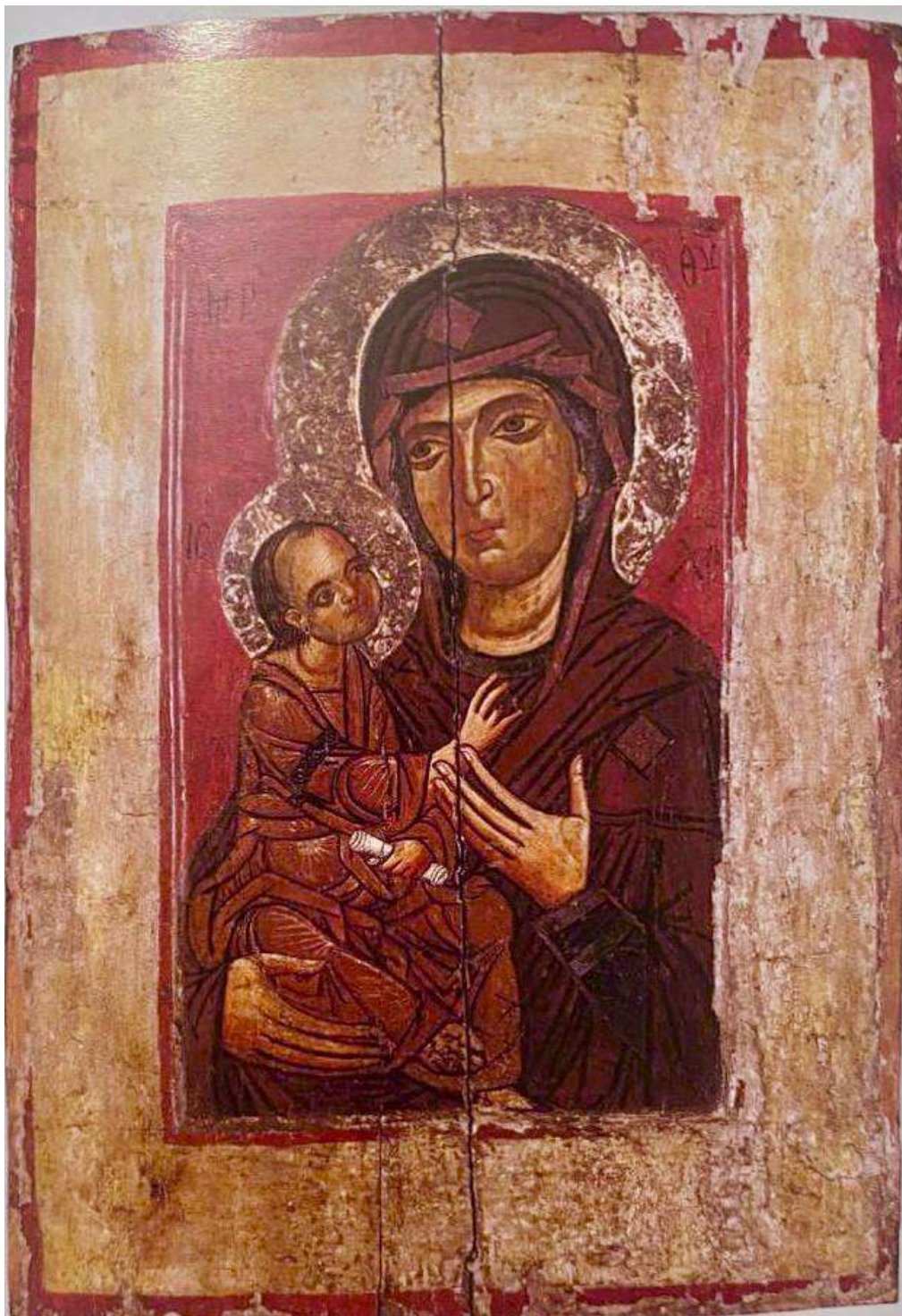


Рис. 19. Богоматір Одигітрія. XIII ст. 99X70. Музей монастиря Кіккос. Кіпр, Греція

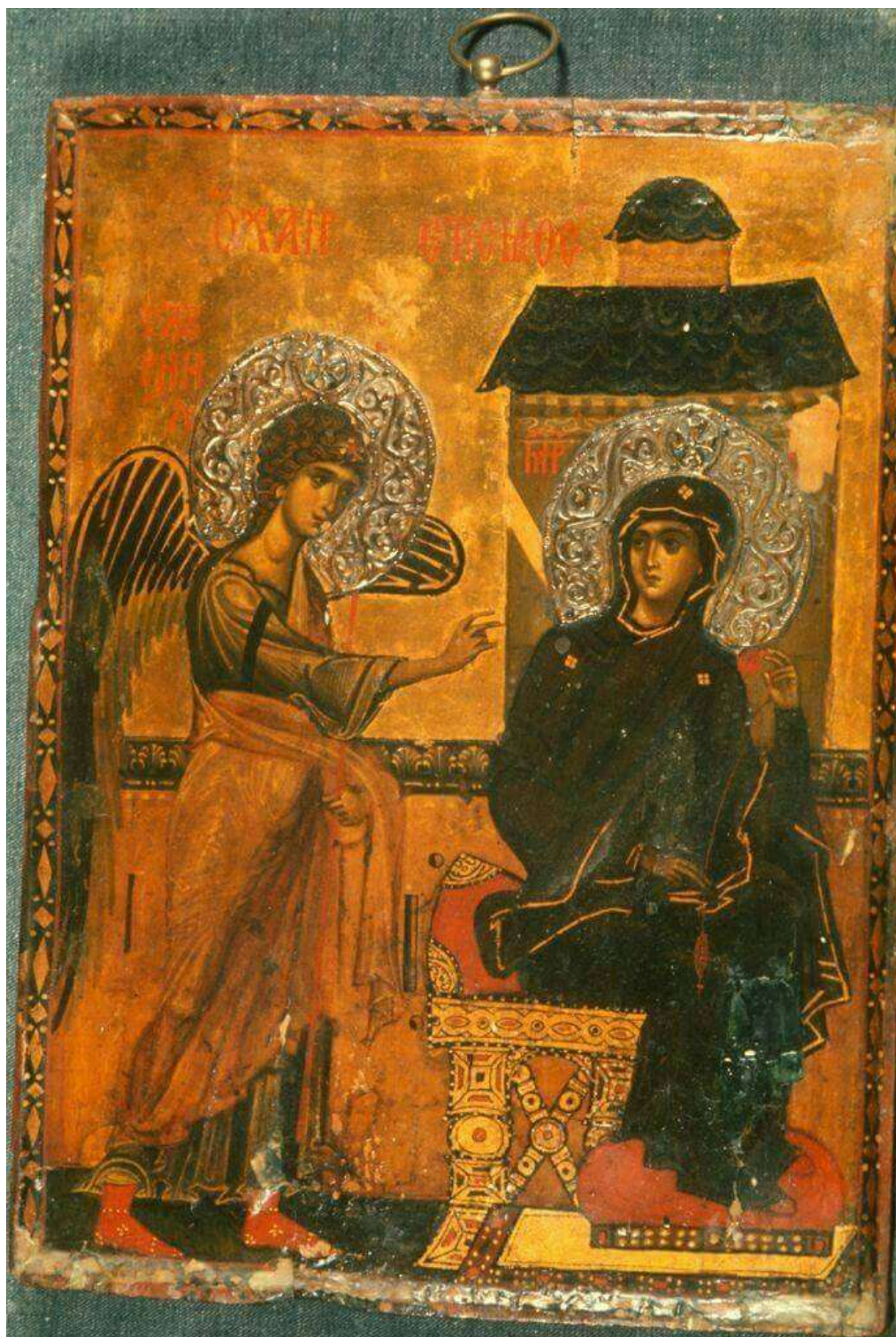


Рис. 20. Благовіщення. XII–XIIIст. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 21. Св. Теодор Тірон перед Богородицею Кіріотіссою. XIII ст. Дошка, темпера, золочення. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 22. Мойсей перед Богородицею Кіріотіссою. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.

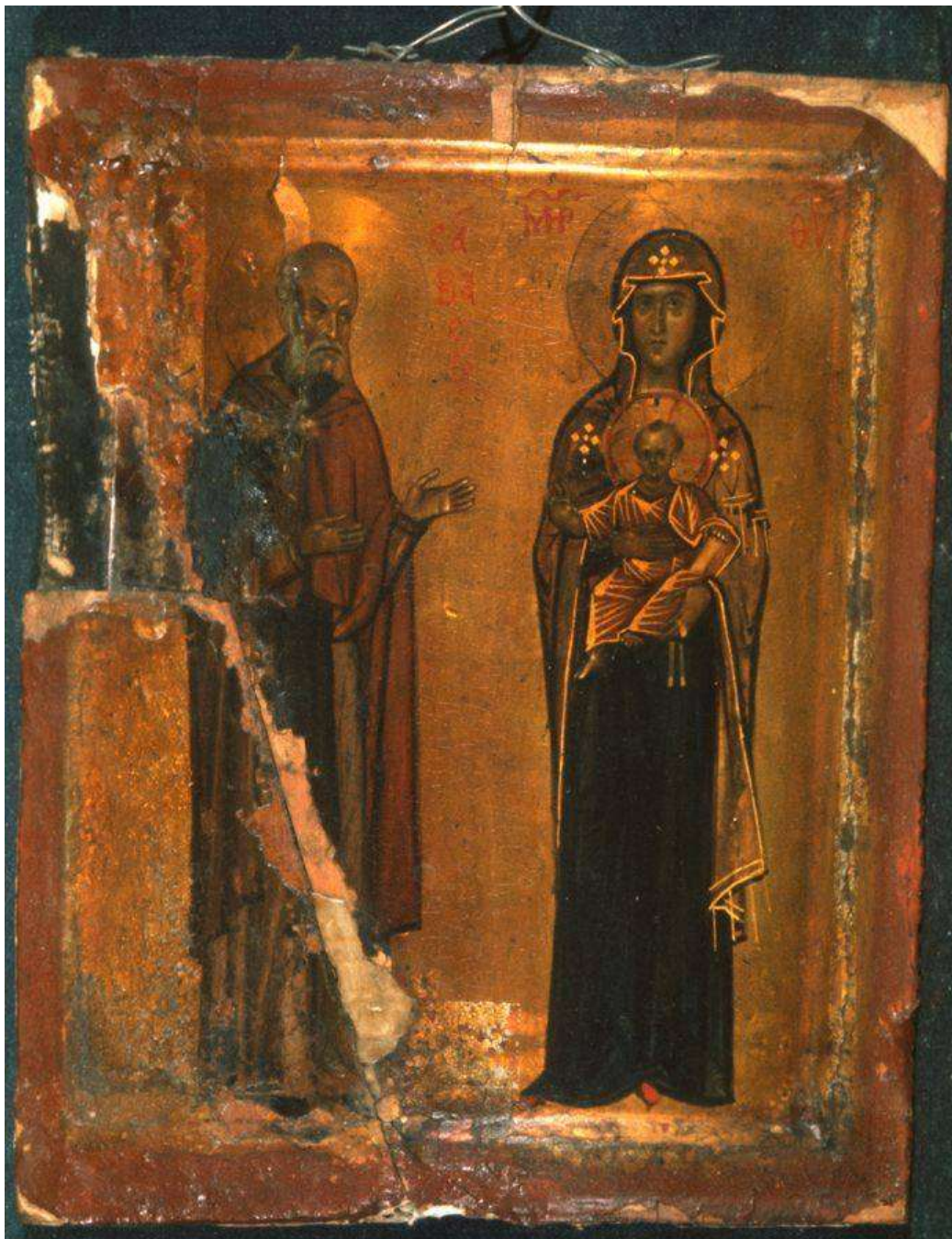


Рис. 23. Сава перед Богородицею Кіріотіссою. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 24. Св. Георгій перед Богородицею Кіріотіссою. XIII ст. Дошка, темпера, золочення. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 25. Св. Йоаким перед Богородицею Кіріотіссою. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 26. Богородиця Дексіократуза. XIV–XVст.Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 27. Фрагмент диптиху з Богородицею. XIV–XVст. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.

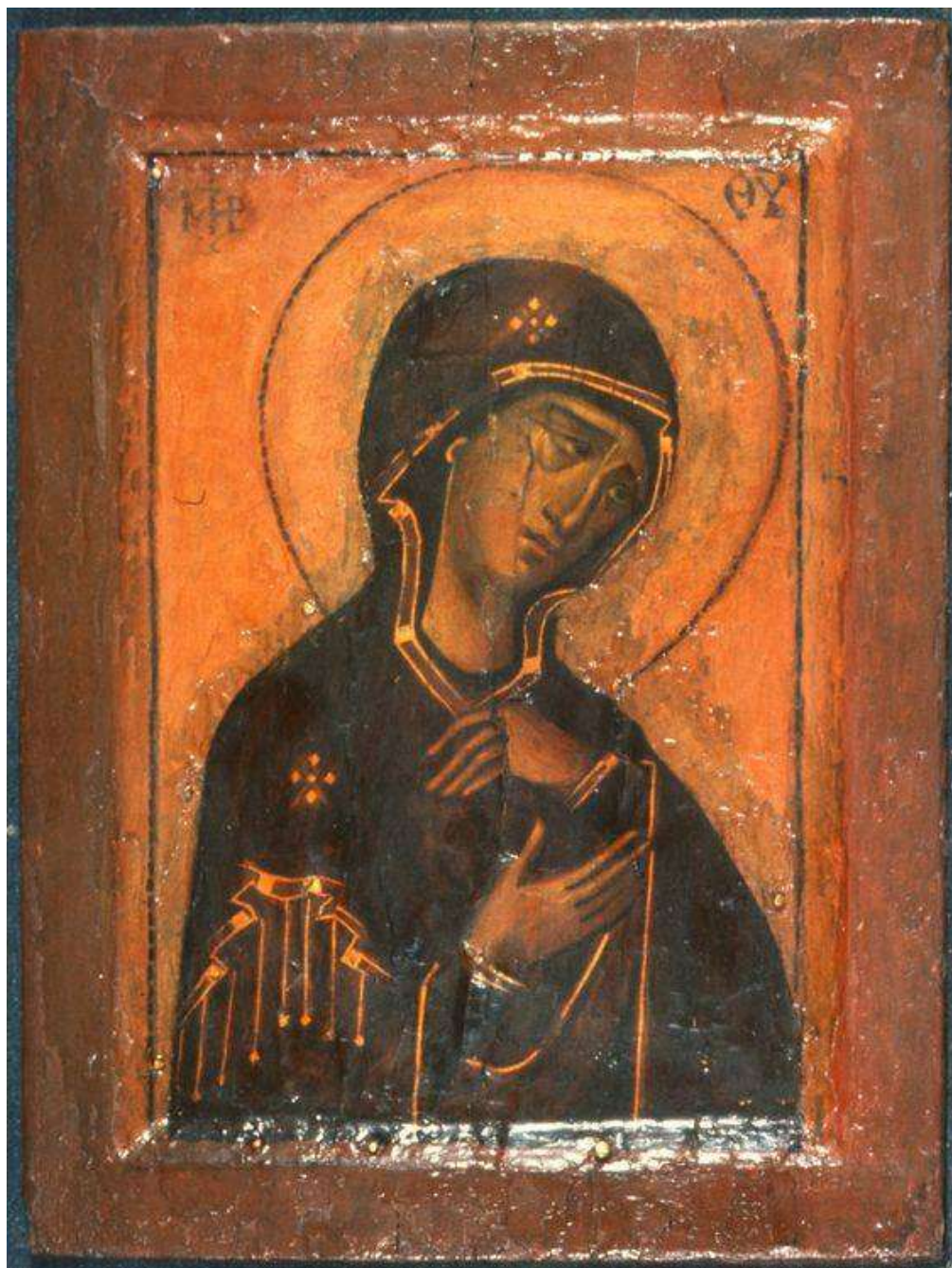


Рис. 28. Богородиця. XIVст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 29. БогородицяОдигітрія. XIII ст.Дошка. Монастир Св. Катерини.
Єгипет, Синай.



Рис. 30. Богородиця Кіріотісса з Мойсеєм, Іллею та Григорієм Назіанзином.
XIII ст. Дошка, темпера. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 31. Богородиця Агіосорітісса. XIII ст. Дошка, темпера, золочення.
Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



Рис. 32. Богородиця Одигітрія. XIVст. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай



Рис. 33. Богородиця Агіосорітісса. XIII ст. Дошка, темпера, золочення.
Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.

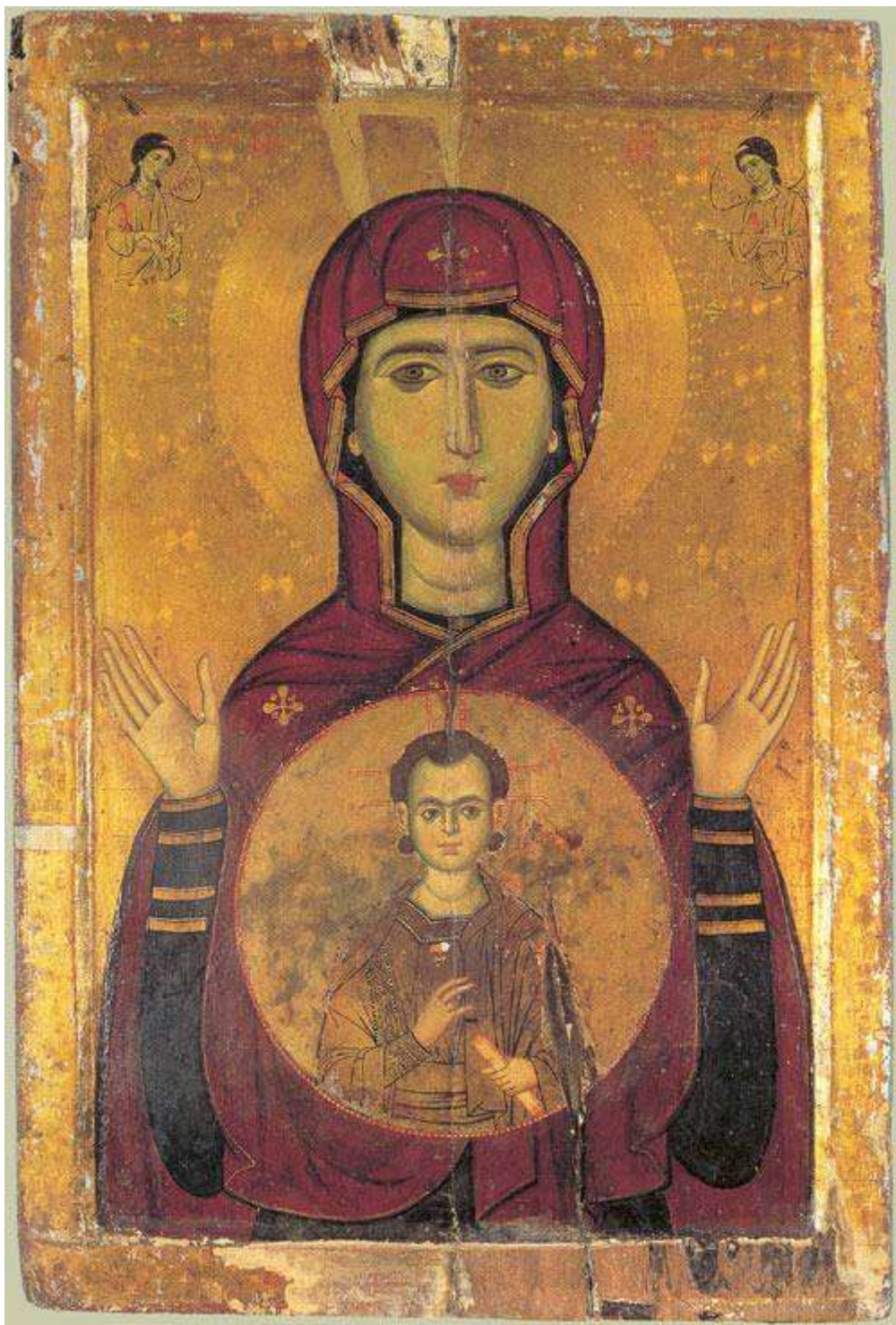


Рис. 34. Богородиця Блахернітісса. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.

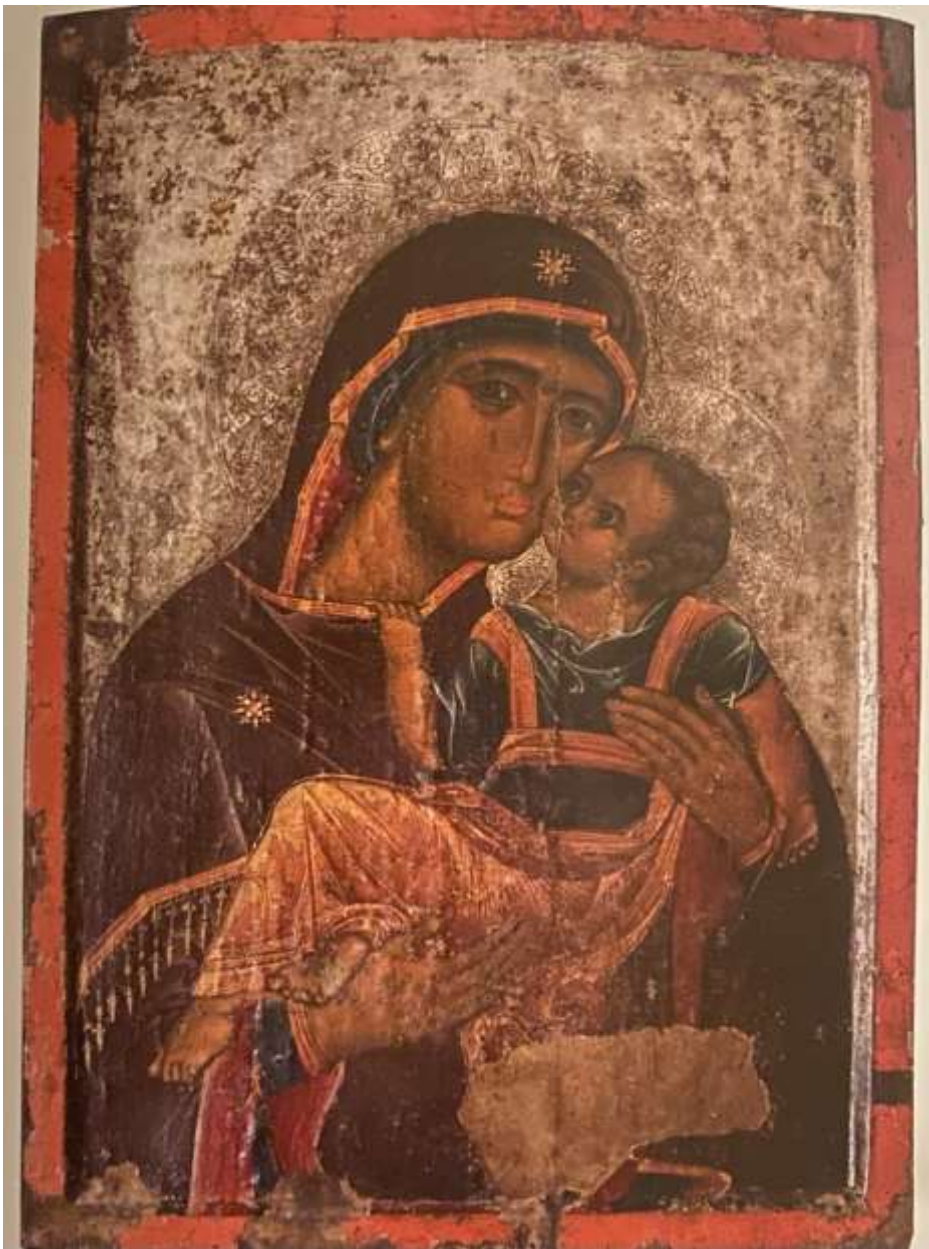


Рис. 35. Богородиця Глікофілуса. XIVст. 82,8X59,9. Церква Христа «Моногеніс». Греція.



Рис. 36. Богородиця Фанеромені. XIVст. 118X93. Церква Панагія Фанеромені. Кіпр, Греція.

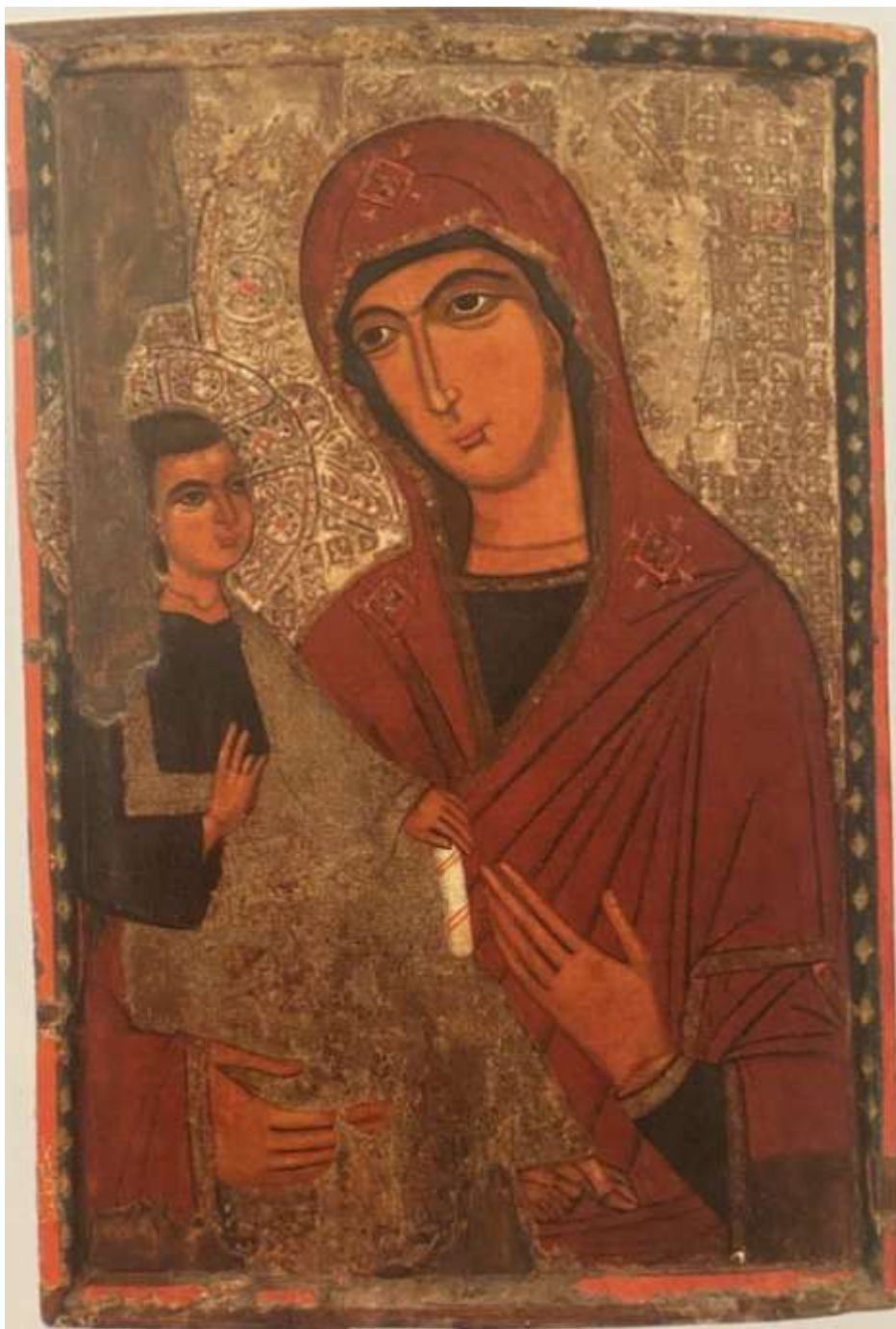


Рис. 37. Богородиця Одигітрія. XIII ст. 87X59. Єпископство Морфу.

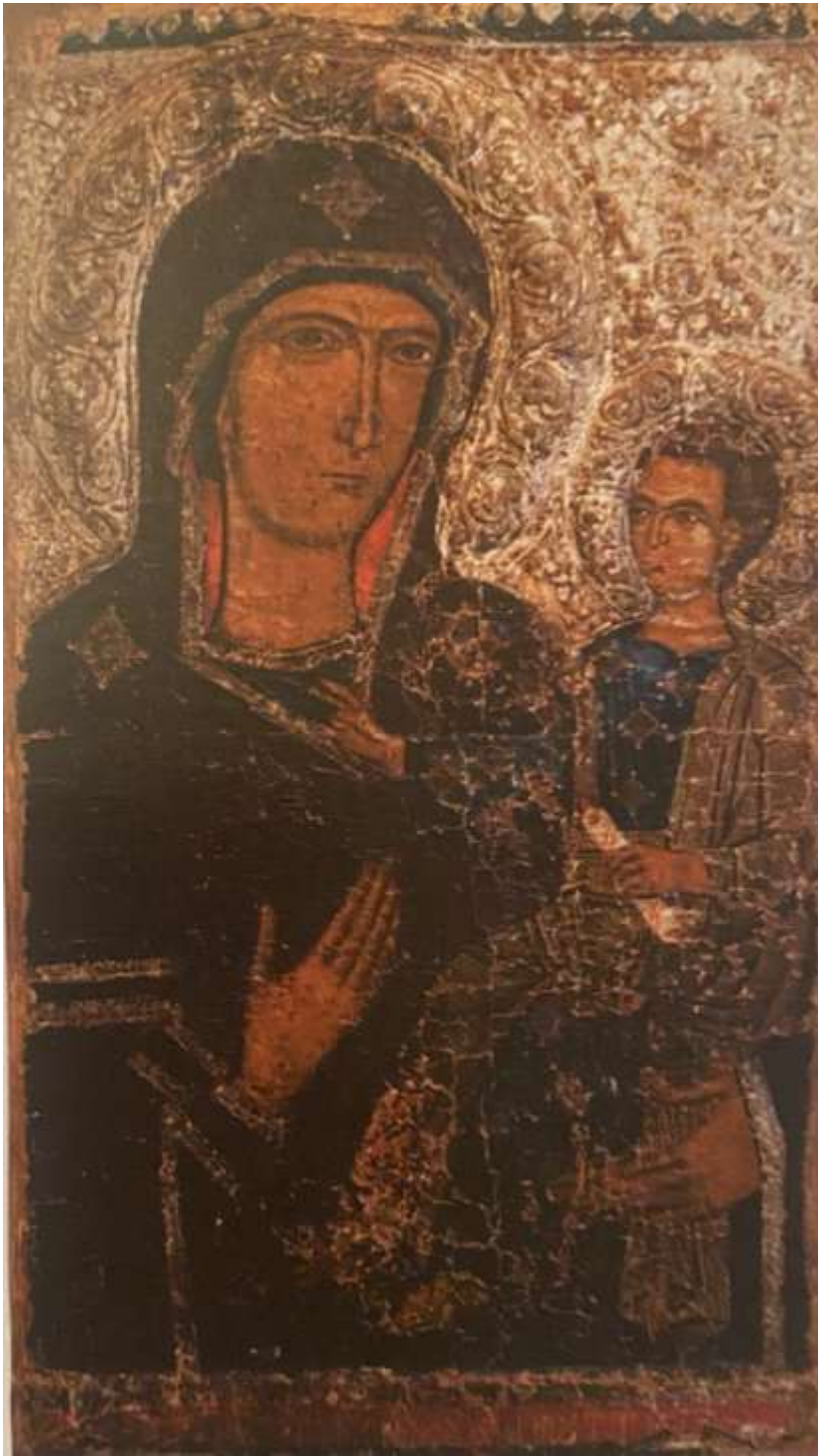


Рис. 38. Богородиця Одигітрія. XIII ст. 100X56. Візантійський музей АМФ. Кіпр, Греція.



Рис. 39. Богородиця Одигітрія. XIII ст. 99X67,5. Музей монастиря Кіккос. Кіпр, Греція.



Рис. 40. Богородиця з Немовлям. XIII ст. 88X58,5. Візантійський музей Педула.



Рис. 41. Богородиця Агіосорітісса. XII–XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет.



Рис. 42. Богородиця Одигітрія. XIII ст. Дошка. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.

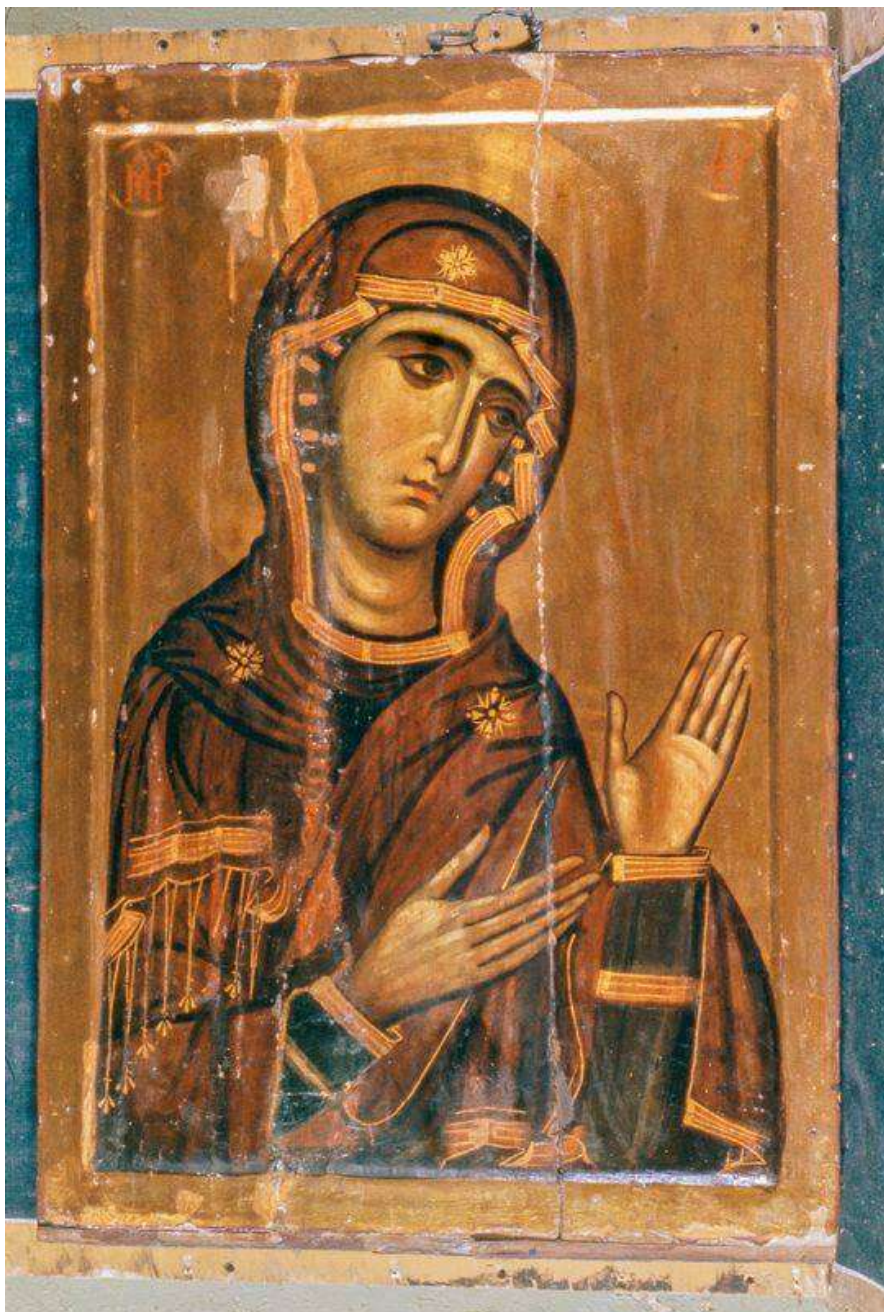


Рис. 43. Богородиця Агіорітісса. XIII ст. Дошка, темпера. Монастир св. Катерини. Синай, Єгипет.



Рис. 44. Богородиця Пантанасса. XIV ст. 113X80. Візантійський музей АМФ.
Кіпр, Греція.



Рис. 45. Богородица Годувальница. XIII–XIV ст. Монастир Св. Катерини. Єгипет, Синай.



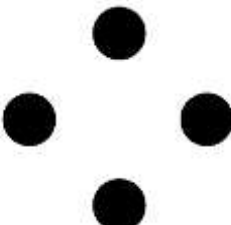
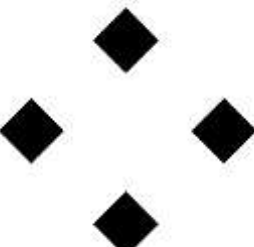
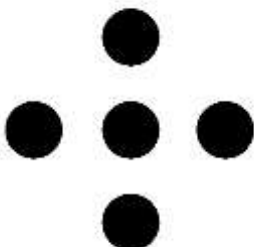
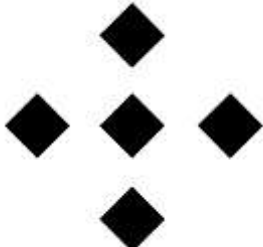
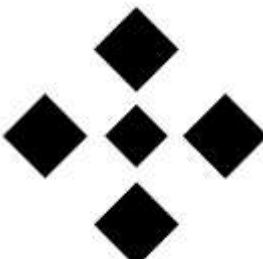
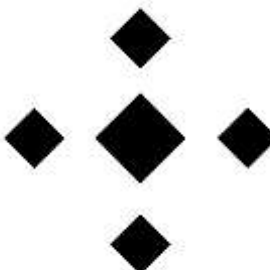
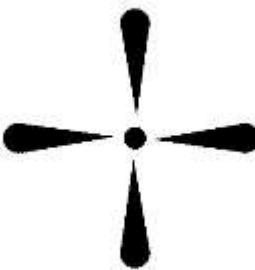
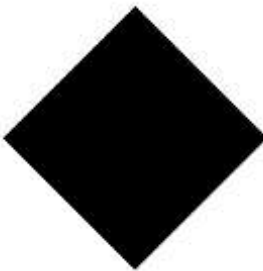
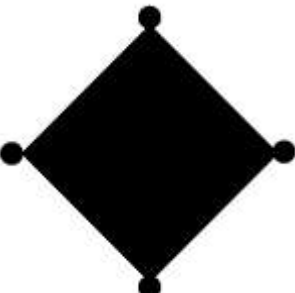
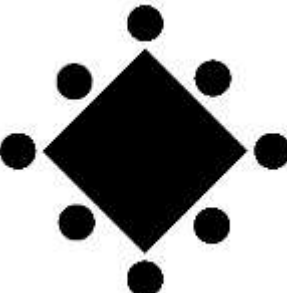
Рис. 46. Розп'яття. XIII ст. Візантійський музей АМФ.

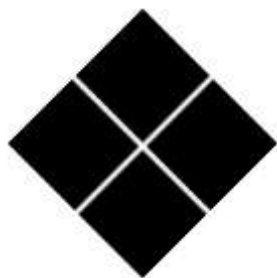


Рис. 47. Розп'яття (фрагмент). XIII ст. Візантійський музей АМФ.

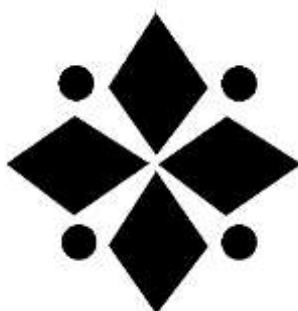
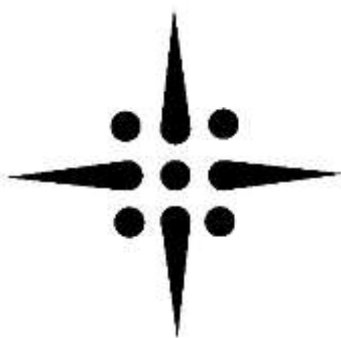
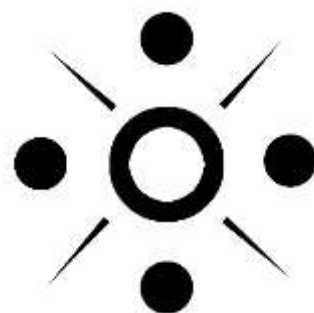
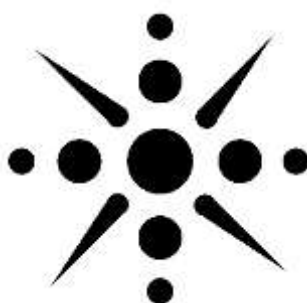
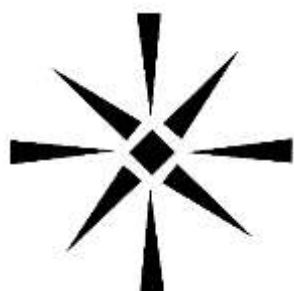
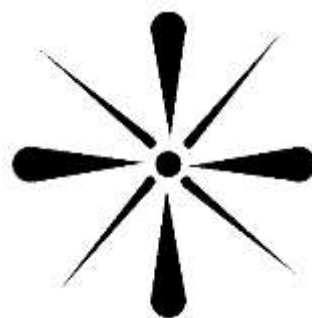
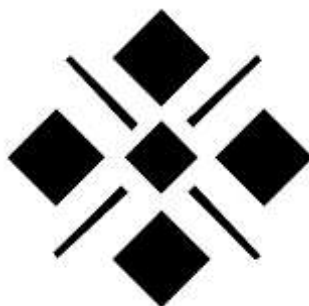
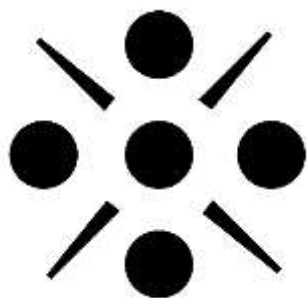
ДОДАТОК В.

Типи Богородичних зірок XIII–XIV століть

Хрестоподібні або чотиричастинні		
		
		
		
Ромбовидні		
		



Променеві або восьмичастинні



З V-подібними елементами