

Оксана РЕМЕНЯКА

завідувач лабораторії ІПСМ,

канд. мистецтвознав., старш. наук. співроб.

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОПИСУ ПОЛЬСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПОГРАНИЧЧЯ В АКСІОЛОГІЧНИХ ВИМІРАХ КАТОЛИЦЬКО- ПРАВОСЛАВНОГО ПРОТИСТОЯННЯ XVI–XVIII ст.

Стан, в якому опинилося православ'я на Холмщині та Підляшші у XVI–XVIII ст., був результатом дуже складних етнічних, релігійних, культурних, економічних процесів та явищ. У певному сенсі XVI ст. для мешканців всього православного ареалу Східної Європи було спробою «притосувати свою систему координат до того факту, що Візантії вже більше не існувало», проте протягом багатьох століть після падіння Візантії, Східна Європа активно користувалася візантійським культурним спадком [1].

У цьому контексті для України, особливо її західних земель, винятково неоднозначною подією стала Берестейська унія. З одного боку, саме через Польщу Україна отримала досить потужну ін'єкцію західної культури, що особливо стосується стилістики бароко та ренесансу, а українська культура, в свою чергу, влилась у культурний контекст Польщі, позначившись на польській мові і літературі. З іншого, внаслідок потужної католицької експансії провідна верства українського суспільства поступово стає частиною польського державного механізму, втрачаючи будь-які зв'язки з рідним культурним середовищем. Цей же потужний натиск на «Dzikiе pola» — своєрідний «wild west» Речі Посполитої — породжує в українському культурному середовищі гасло «За віру руську!» і на культурному рівні набуває форми релігійної полеміки та православно-освітнянського руху [2]. Практично, в XVII ст. Берестейська унія на українських землях стає каталізатором релігійно-національного руху під прапором православної церкви.

Плід наступної доби завжди закладено в добі попередній — Берестейська унія, яка по суті була наслідком Флорентійського собору 1439–1445 років, у свою чергу, майже через сто років призвела до союзу Богдана Хмельницького з Москвою, себто Переяславської угоди. Фактично ціле століття Україна балансує між двома угодами — Люблінською (1569) та Переяславською (1654).

У цій складній історичній ситуації Унійна церква, займаючи позицію середнього явища, з обох сторін сприймалась як церква упосліджених. У Польщі Унійний костел був трактований як другорядний — його називали хлопським костелом, що було, перш за все, результатом упередженого ставлення латинського кліру та світських осіб до візантійської культури як нижчої за латинську. Уніатів подекуди сприймали гірше ніж православних, змушуючи їх приєднатись або до православних, або до католиків [3]. Окрім того, уніатська ієрархія прагнула до здобуття тих самих соціальних привілеїв, якими володів латинський клір, що, звісно, не могло не викликати агресії з боку останніх.

В українській культурі цього часу відбувається своєрідне поєднання, а радше «сплавляння» старих православних, «візантійських» традицій з традиціями латинськими, римо-католицькими, яке відбувається на тлі протистояння, в якому гострота полеміки лише доводила необхідність існування ворога для кожної з полемізуючих сторін. Найяскравіші постаті української культури цієї доби — Мелетій Смотрицький, автор «Треносу або ляменту на захист єдиної апостольської східної церкви», спрямованого проти католиків, проте писаного бездоганною польською мовою, сам переходить в уніатство, потім кається, але все одно помирає уніатом, Касіян Сакович, автор віршів «На жалобний погреб гетьмана Сагайдачного», теж переходить в уніатство, видатний український гравер Олександр Тарасевич, автор відомої гравюри з першотвору Чудотворної ікони Богородиці Холмської, виконаної на замовлення уніатського єпископа Якова Суші, сам стає уніатом, проте останні роки проводить у Києво-Печерській лаврі, прийнявши після постригу ім'я Антоній, на честь одного з засновників лаври. Саме він був одним з тих митців, хто приніс на київський ґрунт традицію гравюри-панегірика, запозичену у католиків.

Ці та інші особистості вливаються у новий-старий організм Унійної церкви, приносячи з собою традицію, знакову систему православної церкви. Саме її потребує новоутворена конфесія для утвердження своїх доволі непевних позицій.

Якщо загальна тенденція для української культури того часу — пониження престижу усього «старого і рідного», піднесення всього, що сприяло асиміляції, то у царині сакрального мистецтва, де домінантою залишається ікона, справа виглядає дещо інакше. Тут панує константа — канон, віками вироблена знакова система візантійського релігійного обряду, за престиж володіння якою точиться боротьба.



Ліворуч — Богородиця Холмська (гравюра О. Тарасевича до видання J. Susza, *Phoenix tertiato rediivus albo obraz starozytny chelmski Panny Maryi Przenajświętszej sławę cudownych dzieł swoich ożyły.* — Zamość, 1684); праворуч — Станіслав Михальський. Коронування Богородиці, XVIII ст., музей Волинської ікони, Луцьк

Яскравим прикладом є змагання між уніатами та православними, центральною постаттю якого став унійний єпископ Яків Суша, за посідання символу Єдиної Християнської Церкви — Чудотворного Образу Богородиці Холмської, своєрідного символу церковної єдності, оскільки образ цей було створено у Візантії до церковного розколу. Унійський єпископ переконував, що у Холмі на унію «навертаяться» православні і козаки завдяки Чудотворному образу Богородиці Холмської. Щодо іншої знакової ікони той же Яків Суша писав: «До Жировіц, до Найсвятішого образу Богородиці стільки еретиків і схизматиків найславнішими чудесами Матері Божої до унії і католицизму приєднали ми» — намагаючись в такий спосіб довести Риму значимість і вагу новоутвореної Унійної церкви, чим в свою чергу викликав не менш експресивне обурення православних [4].

Особливо цікавими є місцеві рефлексії, які проявляють ментальність та стан тогочасного суспільства. З російськомовної польської преси XIX ст. відомо про скандал, що стався, коли собор на Святій



Ліворуч — Корнування Богородиці, XVIII ст., с. Тростянець, Волинської обл.;
праворуч — Св. Катерина, середина XVIII ст., с. Хворостів, Волинської обл.
Музей Волинської ікони, Луцьк

Данилової Горі в Холмі перейшов до рук уніатів. Яків Суша знищив залізну решітку, яка з «давніх часів була прироблена до ікони, щоб попередити пограбування і напади». До цієї решітки «благочинні шанувальники ікони ставили у великій кількості запалені свічки, оскільки свічники, які стояли перед іконою, усіх свічок вмістити не могли». Суша обурився, оголосивши це «невіглаством колишніх часів, бо від свічок на решітці ікона покривалась кіптявою, знаходячись якби в темниці» і знищив решітку [5].

Саме іконопис став, як писав польський історик та історіософ початку ХХ ст. Фелікс Конечни, тим «східним етнографічним джерелом, цивілізаційно вищим за впертість неучтва схизми, що влилось до костела...» [6]. Унійна церква, яка змушена була виборювати собі місце під сонцем, потребувала свого «знаку посеред поля бою», і ним, безперечно, могла бути тільки ікона.

Цікавою ілюстрацією, з точки зору ставлення до ікони як засобу пропаганди власної легітимності у релігійному протистоянні між різними конфесіями може слугувати листівка, виявлена

автором у Дієцезіальному музеї в Седльцах (Польща), яка називається «Мучеництво русинів» та ілюструє події 1874–1875 років на Холмщині, Підляшші та Любельщині, пов'язані з ліквідацією уніатських епархій російським урядом. Центральне місце тут посідає образ Богородиці Холмської, до якого звертались за порятунком від переслідувань уніати: «а були й такі, що воліли добровільно згоріти, аніж перейти у схизму» — читаємо у підписі до листівки.

Православна традиція виробила своє духовне бачення, що знайшло свій вираз у особливій формальній мові, хранителем якої був канон. Проте поступово канонічна функція ікони доповнюється, а пізніше повністю замінюється її глядацькою функцією, продиктованою особистісним, світським ставленням середовища, яке призвичаювалось до нових умов. Нажаль, у боротьбі за володіння самим предметом зникає його духовне бачення і такий наслідок є цілком закономірним [7].

У другій половині XVII ст. у західноукраїнському іконописі розширюється «репертуар» та відбуваються зміни у іконографії. До нових сюжетів належать «Христос-виноградар» та «Коронування Богородиці», які мають подальший розвиток у наступному столітті. Обидві теми, що розвивались під впливом західноєвропейських традицій, в українському середовищі отримали повне сприйняття.

Особливо популярним стає «Коронування Богородиці». Саме з приводу цього сюжету в російськомовній пресі Холмщини кінця XIX ст. можна було прочитати, що в соборі на Даниловій Горі за єпископа Максиміліана Рилли «лише одна ікона залишається за зовнішнім виглядом незмінно православною, а тому треба було її прикрасити по-католицьки, для цього і потрібна була її коронація...» [8].

«Коронування Богородиці» має дві інтерпретації. Перша — це коронування Богородиці ангелами, як, наприклад в іконі з с. Тростянець Ківерцівського р-ну, друга — Коронування Діви Марії в присутності Новозавітної Трійці, тобто св. Отця, Сина і Св. Духа, зображеного у вигляді голуба. Це так званий неканонічний тип Трійці, який в українській іконографії з'являється у кінці XVI ст. під впливом католицизму. Обидві версії «Коронування» розвиваються паралельно, як самостійні іконографічні схеми.

Останнім оплотом православної традиції була православна Волинь. 1711 року Луцька єпархія, що існувала принаймні від 1326 року, з православної перетворюється на уніатську, разом з тим обриваються й традиційні зв'язки Волині з православними духо-



*Мучеництво Русинів, кінець ХІХ ст. Дієцезіальний музей в Седліцах.
Підляшшя, Польща*

вними центрами, зокрема з Києвом. Це не могло не лишити свого сліду в іконописі. Деякі ктитори замовляють ікони для уніатських церков, таким є, наприклад, «Коронування» волинського майстра-іконописця Станіслава Михальського, який разом з сином Томашем мав на теренах Волині свою іконописну майстерню, і, судячи зі збереженого доробку, працював переважно на замовлення уніатів [9]. Проте тими ж іконописцями з однаковим успіхом виконуються замовлення і для православних храмів — майстри-іконописці пограниччя були досить вправними білінгвістами і за потребою легко переходили з «*pictura greaca*» на «*pictura latina*».

В іконі з майстерні Михальських представлено новозавітну Трійцю — Христа, Творця Саваофа і Святого Духа, які коронують Діву Марію. Голову Марії обрамлено вінком з шестипелюсткових розеток, під ногами місяць — в християнстві символ Богородиці [10]. У Одкровенні Іоанна Богослова (12.1) Діва Марія представлена як «Жінка, зодягнена в сонце, а під ногами місяць, а на голові її вінок із дванадцяти зір» — практично, маємо візуальну цитату з Апокаліпсису. Біля ніг Марії два янголи-путті: той, що ліворуч — з вінком, той, що праворуч — з лілеєю і гранатом, сік якого у знаковій системі ХVІІІ ст. символізував кров мучеників і любов

небесну, а зібране під однією шкіркою сім'я — церковну спільноту, об'єднану омофором єдиної церкви, — явний натяк на місію Унійної церкви. В іконі очевидним є перевантаження атрибутикою — у борні за право бути легітимними, у прагненні наблизити образ до змінених умов сприйняття, уніати втрачають сакральну сутність візантійської традиції.

У цей же період стають популярними зображення св. Георгія-воїна у лицарських обладунках. Подібний тип представлено в іконі з с. Кутрів, Горохівського р-ну — Георгій одягнений у кірасу з характерною прикрасою у вигляді маскарона на плечі. Динамічно модельовані драперії зеленої сорочки — явний вплив європейського світського живопису, в той час, як класичний трилисний ритований орнамент золоченого тла свідчать про формальне збереження іконописної традиції.

Дещо подібна за стилістикою до св. Георгія ікона Св. Іоанна (Волинь, Луцький район, XVIII ст.). Символ євангеліста — орел, трактований майже геральдично — голова повернена праворуч, крила розпростерті. Житійна сцена — успіння Іоанна, винесена у невластивий для православної традиції спосіб осібно — у лівому куті внизу. У правому куті так само виокремлена сцена мучеництва у котлі і одночасно натяк на Одкровення Іоанна — Геєну Вогняну у сценах Страшного Суду завжди зображали у нижній правій частині. У лівій руці чаша зі змією, як нагадування про спокуси на острові Патмос — апокрифічний сюжет, введений у іконопис народною традицією, яка впевнено входить в уніатську ікону.

Серед численних іконописців цього періоду на Волині найбільш знаним є Йов Кондзелевич. Його твори відзначаються особливо майстерним виконанням, вишуканим колоритом, знанням іконописних традицій, які художник гармонійно поєднує з засадами європейського мистецтва. Доробок цього майстра помітно трансформує національну іконописну традицію, наближаючи її до належного естетичного сприйняття в тогочасному мистецькому середовищі. Еталонним зразком його творчості є ікона «Георгій-воїн», яка характеризується певними новаціями у сюжеті та експресивністю художньої мови. У цій іконі той самий прийом, що й у Св. Іоанна — в лівому куті винесена сцена змієборства — явні впливи західної іконописної традиції.

Образ Св. Катерини (середина XVIII ст., с. Хворостів, Любомль) за стилістикою перегукується з тростянецьким «Коронуванням Богородиці». Ритоване по левкасу доличне письмо сірого кольору,

виконане травленим сріблом, вкрите золотими ритованими квітами. Веселий янгол-путті на хмарці — явне запозичення з європейського бароко. Разок перлів, який вже немає нічого спільного з іконописними «жемчужками»¹, досконало гармоніє з делікатним білим мереживом сукні — доволі світський елемент милування фактурами тканин свідчить про знання художником традицій західноєвропейського портретного живопису. Глибока об'ємна рама покрита травленим сріблом так само, як сукня, і практично є її продовженням — тут бачимо явні впливи народної традиції, ознаки «страху пустоти», властивого творам народного спрямування.

Ікони Св. Варвари (с. Сьомаки Луцького р-ну) та Св. Параскеви (с. Підгайці, Луцького р-ну, початок XVIII ст.) теж відтворюють стилістичну тенденцію епохи. З одного боку, своєю усталеною композицією та стилістикою ікони боронили догмати православної церкви від католицизму та реформаторського руху, а з іншого — опираючись на народну творчість, іконопис використовував досягнення західного мистецтва. У такий спосіб до царини іконографічного сакруму входив профанум, але так само, як тінь робить світло яскравішим, профанум у невеликих дозах творив сакральну частину більш рельєфною.

XVII–XVIII ст. для земель польсько-українського пограниччя були досить складним періодом. У сакральному малярстві це проявилось з одного боку у консервативному ставленні до іконописної традиції, а з іншого — у природному поступі європейського мистецтва. Були прихильники обох тенденцій, але суперечку врешті вирішили замовники-уніати, які, користуючись знаковою системою православної традиції, змусили переосмислити старі сюжети у відповідності до нових естетичних вподобань та витворити нові. Характерною ознакою цього часу є значне зменшення кількості творів елітарного рівня — очевидно, попит у всі часи породжував пропозицію. Практично, візантійська форма, відлучена від її природного літургійного середовища, вводиться у релігійний репертуар західного мистецтва, посилюючи його східними прототипами. Проте сама сакральна традиція української культури поступово втрачає свій авторитет під натиском європеїзованої цивілізації.

¹ Імітація перлів по краях тканини в іконах.

1. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом: Нариси з історії культури до початку XVIII ст. — Львів, 2001. — С. 60.

2. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. — Нарис 8. Польща в українській історії.

3. Litak S. Kościół Unicki obrządku greckiego na styku dwóch kultur w XVI–XVIII wieku // Belarus Luthuania Poland Ukraine: The Foundation of Historical and cultural traditions in East Central Europe. International Conference. — Rome, 1990. — S. 264.

4. Mironowicz A. Prawosławie i unia za panowania Jana Kazimierza. — Białystok, 1997. — S. 167.

5. Холмско-Варшавский епархиальный вестник, издаваемый при Холмско-Варшавской Архиерейской кафедре за 1895 год. — 1895. — № 3.

6. Цит. за: *Papierzyńska-Turek M.* Prawosławie i grekokatolicyzm w polskiej historiografii i publicystyce historycznej // Spotkania Polsko-Ukraińskie. — Lublin, 1992. — S. 47–57.

7. Буркхард Т. Сакральное искусство Востока и Запада: Принципы и методы. — М., 1999. — С. 7.

8. Холмско-Варшавский епархиальный вестник, издаваемый при Холмско-Варшавской Архиерейской кафедре за 1895 год. — 1895. — № 3.

9. Ярашэвіч А. Абразы Тамаша Міхальскага у музеі старажытна беларускай культуры (Мінск) // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: Матеріали VII міжнар. наук. конф. з волинського іконопису. — Луцьк, 2000. — С. 59–60.

10. Успенский Б. Солярно-Лунарная символика в облике русского храма // California Slavic Studies. — Vol. 16. — University of California Press. — Berkeley; L. A.; Oxford, 1993. — 241–251.