

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО, УЖИТКОВОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 7.046.3(495)

Кравченко Наталія Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри мистецтвознавства та експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Бродченко Ольга Юрійівна,
магістрант кафедри мистецтвознавства та експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АТРИБУЦІЯ ІКОНИ "РІЗДВО ХРИСТОВЕ" З ЦЕРКОВНОЇ КОЛЕКЦІЇ ХРАМУ СВЯТОГО СТЕФАНА (м. АФІНИ, ГРЕЦІЯ)

Стаття присвячена дослідженню однієї з восьми нещодавно віднайдених святкових ікон з церковної колекції храму святого Стефана в Афінах. У роботі здійснено іконографічну атрибуцію, аналіз композиційних та стилевих особливостей твору з метою визначення часу його створення та належності до певної іконописної школи.

Ключові слова: ікона, атрибуція, Різдво Христове, Богородиця.

Кравченко Наталия Ивановна, Бродченко Ольга Юрьевна. Атрибуция иконы "Рождество Христово" из церковной коллекции храма Святого Стефана (г. Афины, Греция).

Статья посвящена исследованию одной из восьми недавно найденных праздничных икон из церковной коллекции храма святого Стефана в Афинах. В работе выполнены иконографическая атрибуция, анализ композиционных и стилистических особенностей произведения с целью определения времени его создания и принадлежности к определенной иконописной школе.

Ключевые слова: икона, атрибуция, Рождество Христово, Богородица.

Nataliya Kravchenko, Olga Brodchenko. Attribution of the nativity icon from St. Stephen's church collection (Athens, Greece).

The paper deals with a research of recently discovered icon from holiday series iconostasis of St. Stephen's church collection in Athens; its attribution, definition iconographic type, composition and stylistic features to determine iconographic school.

Key words: icon, attribution, Nativity, Holy Virgin.

У храмі святого Стефана в Афінах нещодавно було знайдено вісім ікон, присвячених зображенню євангельських сюжетів. Експертне дослідження іконописних творів відбулося в Києві. На момент його здійснення було невідомо звідки походять ці іконописні твори, коли і де їх було створено. Надані на експертизу ікони були схожими за конструктивними та стилістичними ознаками, подібні за розмірами та ймовірно походили з одного святкового ряду іконостаса.

Мистецтвознавче дослідження однієї з восьми ікон – "Цвѣтоносіє" [5, 128–132] встановило, що дані зображення, скоріш за все, були створені болгарськими народними майстрами у другій половині XIX століття. Проте для підтвердження висновків щодо датування та приналежності образів до зразків болгарської школи іконопису необхідно було розглянути кожен з творів.

Експертне дослідження ікони "Різдво Христове", що походить з того самого художнього ансамблю, відбувалося до проведення реставраційних заходів. На той час іконописний твір перебував в задовільному стані з частковими втратами фарбового шару у нижній частині, що не впливало на загальне сприйняття сюжетного зображення. Проте уся поверхня ікони була вкрита сіткою кракелюру та помітними були численні сліди життєдіяльності комах з обох боків іконної дошки. Внаслідок зсихання деревини у місці склеювання дощок іконного щита утворилася глибока наскрізна щілина. Вірогідно, пошкодження були спричинені несприятливим температурно-вологісним режимом зберігання.

За технологічними особливостями дана ікона ідентична іншим сімома святковим образам, що свідчить про їхнє створення в одній іконописній майстерні або одним осередком митців-богомазів. Основа ікони – дерево, іконна дошка виготовлена з двох однакових за розмірами дощок, які були скріплені двома наскрізними накладними рельєфними шпонками, одна з яких (нижня) наразі втрачена. На лицьовому боці ікони, на місці традиційного перебування ковчега присутнє його імітування у вигляді досить широких полів темно-коричневого кольору з тонкою вохряною смужкою. Зображення написано олійними фарбами по левкасу, паволока відсутня. Подібне спрощення технологічних прийомів виготовлення ікони характерне для XIX століття.

На більш пізній час створення ікони "Різдво Христове" з храму святого Стефана вказує також іконографія образу. Традиційне православне зображення цього сюжету є багатоплановим, воно ґрунтується на текстах оповідей про чудесне народження Дівою Марією Немовля Ісуса з Євангеліїв від Матфія (Мф. 1:18-23, 2:1-12) і від Луки (Лк 2:6-20), а також з апокрифічних творів, зокрема Протоєвангелія Якова та Євангелія Псевдо-Матфія (II–III ст.). На іконі водночас показуються основні моменти події Різдва Христового, що відбувались в різних місцях у різний час. Таким чином іконописець прагнув зобразити цілісний образ надприродної події всесвітнього позачасового значення, а не показати одну мить з нього. Складна композиція узгоджувалася за допомогою своєрідних художніх прийомів, таких як показання головних персонажів – Немовля Ісуса Христа і Богородиці – в центрі, розташування навколо нього інших сюжетів, різномасштабність в зображенні персонажів, використання яскравих символічних кольорів [7].

Іконографія Різдва Христового почала складатися вже в ранньохристиянський період. Найбільш ранні зображення зустрічаються в катакомбах і на саркофагах. У них використовуються зображення Богородиці з Немовлям, волхвів і пастухів, а також ясел і тварин – вола та віслюка. У катакомбах св. Себастьяна зображуються сповите Немовля, віл і осел, а поруч Богоматір в образі молодої жінки в туніці і з волоссям, що вільно спадає на плечі. У ранньохристиянських

зображеннях сцена Різдва поєднується з композицією Поклоніння волхвів (Мф. 2:1-12): вони наближаються до Немовляти Ісуса, рушаючи за Віфлеємською зіркою, або підносять Йому свої дари. Різдво Христове зазвичай зображується на тлі печери або під навісом хліва. Наприклад, вхід у печеру з ґратами зображено на одній з ампул VI ст. з церкви св. Іоанна в Монци (Італія) [6, 138].

Печера згадується в апокрифах: в Євангелії Псевдо-Матвія, Протоєвангелії Якова, Євангелії Дитинства, Історії Йосипа Теслі. Гора, в якій перебуває печера, традиційно у християн асоціюється з Богоматір'ю; печера ж тлумачиться як Її чрево. Печера символізує також грішний світ, в якому засвітило Сонце Правди – Христос.

У печері зображуються ясла, в які Марія, сповивши, поклала Немовля (Лк 2:07). На них вказує ангел у благовісті пастухам (Лк 2:12) як на здійснення старозавітного пророцтва. У доіконоборчій іконографії Різдва Христового в таких пам'ятках, як палестинський релікварій з Ватикану та дві ікони з гори Синай, ясла повторюють форми вівтаря храму Різдва у Віфлеємі. Ясла є також прообразом Гробу Господнього, а пелюшки Немовляти – похоронних пелен.

Досліджуваний образ являє собою скорочений варіант розгорнутої іконографії Різдва Христового, адже складається лише з трьох сцен – безпосередньо Різдва, Поклоніння пастухів і Подорожі волхвів за Віфлеємською зіркою, у цьому разі відсутні сцени Омовіння Богонемовляти і розмова Йосипа Обручника зі старцем-пастухом [3, 176].

У центрі композиції ікони "Різдво Христове" з храму святого Стефану розміщено велике зображення печери з яслами, в яких лежить Немовля Христос, сповитий білими пелюшками. У нього – хрещатий німб, в якому за болгарською іконографічною традицією по колу вписано грецьке слово "ΟΩΝ", що означає "Суций". Справа від Христа зображено уклінну Богородицю зі схрещеними на грудях руками, звернену поглядом до Немовляти. Поза Богородиці свідчить про чудо безболісного народження Нею Ісуса Христа та незбагненого дівоцтва Тієї, що "до Різдва Діва і в Різдві Діва і по Різдву Діва".

Подібна поза Богородиці в іконографії Різдва Христового є рідкісною для візантійської та російської традицій, в яких найчастіше зустрічається зображення Богородиці, що лежить на одрі, чим підкреслювалось реальність події. У болгарському іконопису зображення уклінної Діви Марії можна зустріти з другої половини XVIII століття. Вперше його використано ізографами Михайлом та Георгієм у розписах церкви в с. Арбанасі. До цього в основному зустрічаються зображення, що нагадують старовинні кападокійські зразки – Богоматір у лежачому положенні або у напівлежачому, спираючись на лікоть, з поглядом зверненим до Немовляти чи Йосипа [3, 178; 6, 167].

В іконі "Різдво Христове" з храму святого Стефану зліва від Христа зображено уклінну постать Йосипа, якого показано у вигляді старця з сивим волоссям і бородою. Поглядом він звернений до Немовляти і лівою рукою вказує на нього. Марія та Йосип, постаті яких є найбільшими за розмірами у композиції, представлені з німбами і в традиційному для їхнього зображення вбранні.

Позаду ясел змальовано вола та віслюка, а згори – Віфлеємську зірку, промені, якої спрямовані на Христа. Найближче до Христа зображуються тва-

рини – віл та осел. Вони не згадуються в Євангелії, втім традиція їх зображення ґрунтується на тексті Книги пророка Ісаї: "Віл знає володаря свого, і осел ясла пана свого, а Ізраїль не знає Мене, народ Мій не розуміє" (Іс 1: 3). Про них також згадує апокрифічне Євангеліє Псевдо-Матвія. Тлумачі цього сюжету пояснюють, що віл символізує народжених в законі Ізраїлю, а осел – язичників. Зображене між ними Богонемовля є ніби визволителем: одних – з-під ярма закону, інших – від поклоніння ідолам. Перші це обраний "залишок" старозавітної Церкви, який увійде до Церкви Нового Завіту, інші – ті, кому тільки-но відкривається істинне богопізнання. У російському та українському іконопису через втрату розуміння символіки цього зображення віл і осел іноді замінюються на звичайних свійських тварин – корову і коня [6, 163].

У верхній частині ікони зображено відкриті Небеса у вигляді півкола облямованого стилізованими хмаринками, у центрі розміщено символ Бога-Отця – "Всевидяче Око" – трикутник з вписаним в нього оком. Обабіч зображення Небес розміщено скорочений напис – "Р□ЖТВО" (справа) та "ХР□ТОВО" (зліва).

Обов'язковим для давньої іконографії Різдва Христового було зображення Ангелів, що прославляють Немовля Ісуса. У ранніх пам'ятках їх кількість не перевищує чотирьох, проте починаючи з XII століття, вона зростає до 10-12 постатей. Втім на досліджуваній іконі в лівому верхньому куті є зображення лише одного Ангела з благословляючим жестом, що звертається з благою вістю до молодого пастуха. За церковним переданням, саме пастухи першими дізналися про чудо народження Божого Сина. На іконі присутні зображення двох пастухів: молодого у верхній частині, та старого – у нижній. Біля останнього та на схилі гори зліва ескізно змальовано отари овець [6, 173].

У нижньому правому куті розміщено зображення волхвів, які уособлюють верхівку язичницького світу, що прямує до істинного богопізнання. Йдуть вони до Христа складним і дуже важким шляхом, і на поклоніння приходять здалеку, за церковним переданням, аж з Персії. Волхви представлені мужами трьох віків: сивим старцем, зрілим чоловіком та юнаком-мавром – в однакових шатах, із золотими коронами, верхи на конях різних мастей – білому, вороному і рудому. За євангельськими оповідями, волхви принесли Немовляті Христу дари – золото, ладан і смирну. Святий Іоанн Златоуст пише, що вони символізують науку, любов і послух, які східні мудреці приносять Богу. Блаженний Августин і святий Григорій Двоєслов бачать в дарах волхвів сповідання Христа Царем (приношення золота), Богом (приношення ладану) і Людиною, що готова померти (приношення смирни, куріння якої використовувалось при похованні) [6, 155-156]. На даній іконі волхвів показано не в момент приношення дарів, а під час подорожі за Віфлеємською зіркою.

Особливий інтерес для нашого дослідження становлять дві ікони – аналога досліджуваної нами пам'ятки. Перша – образ середини XIX століття, що перебуває в колекції Національного церковного історико-археологічного музею Болгарії [1, 422]. Даний твір повністю ідентичний за іконографією іконі з Афін. Вирізняються образи лише за їхнім колірним вирішенням. Зокрема, в іконі з Національного церковного історико-археологічного музею Болгарії переважають золотаві кольори – на вбранні Богородиці та праведного Йосипа, в зобра-

женні ясел і Божественного Світла. У ній вражає яскравість кольорів: насичений смарагдово-зелений пагорб на передньому плані, теракотово-рожеві відтінки неба та землі, печера глибокого чорного кольору.

Аналогом ікони з храму святого Стефана є також образ першої половини XIX століття з колекції Національної художньої галереї в Софії [1, 418]. Він, натомість, ідентичний досліджуваній пам'ятці за колірним вирішенням (окрім нижнього правого кута, у якому частина поля з постаттю пастуха-старця забарвлена яскраво-червоним), проте має більш розширену іконографічну композицію за кількістю персонажів. У зображенні з Національної художньої галереї в Софії присутні ще додаткові постаті – це чотири Янголи у золотому вбранні, що прославляють Немовля Христа, двоє пастухів (один – зліва зверху від печери, другий із сопілкою в руках – позаду старця на передньому плані). Також в іконі юний волхв показаний не темношкірим, а головний убір юнака свідчить про його східне походження.

Здійснюючи стилістичний аналіз ікони з храму святого Стефана в Афінах, в першу чергу, варто звернути увагу на поєднання сталих іконописних традицій з принципами світського живопису, характерне для творів XIX століття. Складна давня композиція, використання зворотної перспективи, різномасштабності постатей відповідно до їхньої значимості та святості вправно поєднуються зі світлотіньовим моделюванням і спробою передати глибину простору. Колорит ікони будується на поєднанні світлих теплих кольорів тла та яскравих контрастних акцентів у зображенні постатей. Смысловий центр композиції – подія Різдва Христове – підкреслюється насиченими кольорами і великим, стосовно інших персонажів, розміром головних постатей – Богородиці, Немовляти Іісуса і праведного Йосипа. Постаті ж пастухів і волхвів є приблизно однаковими за розмірами, що вказує на їхнє однакове значення в контексті зображуваних подій. Не зважаючи на передачу глибини простору за допомогою тонових розтяжок кольорів на тлі композиції, зображені постаті на іконі є плоскими і статичними. Загалом живопис даної ікони вирізняється декоративністю. Звучна, барвіста палітра будується на зіставленні чистих контрастних кольорів – яскравих кіноварі та кобальту, смарагдово-зеленого й світлої вохри, болотно-зеленого і напівпрозорого малиново-червоного, які доповнюються активними золотими штрихами асиста. Лики ретельно виписані, німби обведені тонкою кіноварною смужкою. Крім того, усі постаті на іконі окреслені чітким лінійним контуром чорного кольору. Використання подібних художніх прийомів є характерним для іконопису тревненської школи [5, 130–132]. Це найстаріша художня школа Болгарії так званого періоду національного відродження. Вона сформувалась на межі XVII–XVIII століть на півночі країни, в час, коли високе мистецтво східнохристиянського світу зазнало занепаду [2, 180; 3, 179].

Митці тревненської школи, у порівнянні з представниками інших болгарських шкіл, зокрема самокійської та баскської, в основному працювали в галузі іконопису та різьблення по дереву, створюючи іконостаси в невеликих сільських храмах. Зумовлено це було бідністю сільського населення півночі Болгарії, де будувались невеликі церкви, переважно без настінних розписів з невисокими іконостасами. Одоначальники тревненських іконописних традицій заявили про себе вже в

першій половині XVIII століття, свого ж розквіту школа набула в XIX столітті. Особливе значення для розвитку школи мали зв'язки з Румунією та Афоном. Хоча вплив афонських іконописних традицій простежується лише на етапах становлення тревненської школи. Згодом з посиленням впливу західноєвропейського мистецтва та зростанням національної самосвідомості, в зображальності даної школи відбуваються певні суттєві зміни, наприклад, відмова від грецьких написів на іконах [2, 182].

В іконах тревненських майстрів давні іконописні традиції поступаються натиску художнього новаторства. Аскетичні, просвітлені надприродним баченням лики святих замінюються живими, усміхненими обличчями пересічних людей. Цей інтерес до людської особистості, до її місця в суспільстві був історично виправданим і закономірним в епоху великих національних і культурних перетворень. Болгарська ікона, залишаючись вірною давнім іконописним традиціям, втім змінила ставлення до зображення людини, наблизивши його до реальності, підкреслюючи красу національного типу. Так поступово образ Богородиці перетворюється на зображення миловидної молодої жінки, іноді в національному болгарському строї.

Церковний живопис цього періоду позбавляється умовності та узагальненості форм, іконопис стає яскравішим, сповнений декоративними елементами – квітковими орнаментами у зображенні архітектурного тла й одягу святих. Болгарські майстри також виявляють інтерес до так званої повітряної перспективи – створення ілюзії глибини простору. Наприклад, в зображенні неба цей ефект досягався прийомом висвітлення синього кольору до блідо-рожевого при наближенні до лінії горизонту. Іконописці широко починають використовувати також принципи прямої перспективи. Згодом введення нових прийомів зображення в сакральне малярство позбавить тревненську ікону внутрішньої цілісності й самотності, уподібнить її зразкам світського живопису [2, 182].

Через використання своєрідних художніх прийомів твори митців тревненської школи значно відрізняються від ікон баскської та самокійської шкіл. Іконописці останніх двох шкіл навчалися в монастирях Афону, у той час як тревненські митці запозичували більшість художніх прийомів із західноєвропейської та румунської мистецьких традицій.

Як вже зазначалось, розквіт тревненської іконописної школи припадає на XIX століття. Датованими цим періодом є розглянуті нами болгарські ікони на сюжет Різдва Христового з музейних колекцій Софії, що є дуже близькими за іконографією досліджуваній пам'ятці з Афін.

Здійснивши іконографічний і стилістичний аналізи ікони "Різдво Христове", нещодавно віднайденої з сімома іншими святковими образами у церковній колекції храму святого Стефана в Афінах (Греція), можна стверджувати, що проведене дослідження підтвердило версію про болгарське походження творів та їхню приналежність до зразків тревненської іконописної школи. На це вказують особливості іконографії досліджуваної ікони "Різдво Христове", підтверджені наявними болгарськими аналогами, що датуються першою половиною і серединою XIX століття. Окрім того, кольорова гама та використання своєрідних художніх прийомів свідчать про близькість досліджуваної пам'ятки певній іконописній школі, а саме тревненській.

Література

1. Божков А. Българската икона / А. Божков. – София : Български художник, 1984. – 530 с.
2. Божков А. Тревненската живописна школа / А. Божков. – София : БАН, 1967. – 195 с.
3. Василиев А. Български възрожденски майстори: живописци, резбари, строители / А. Василиев. – София : Наука и изкуство, 1965. – 748 с.
4. Кларк Дж. Библията и Българското възраждане. Книга за духовното пробуждане на българите от Паисий Хилендарски до Петко Р. Славейков / Дж. Кларк. – София : Мак, 2007. – 304 с.
5. Кравченко Н. Бродченко О. Атрибуція ікони "Цветоносіє" з церковної колекції храму Святого Стефана (м. Афіни, Греція) / Н. Кравченко, О. Бродченко // Мистецтвознавчі записки. – К. : Міленіум, 2013. – Вип. 23. – С. 128-132.
6. Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии / Н. Покровский. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 564 с.
7. Православная икона. Канон и стиль / Сост. А.Н. Стрижев. – М. : Паломник, 1998. – С. 317-346.
8. Kostadinka Paskaleva. Icons from Bulgaria / Paskaleva Kostadinka. – Sofia : Press, 1987. – 216 с.

УДК Левитська 929 : 74

Студенець Наталя Василівна,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Рильського НАН України

ЕЛИЗАВЕТА ЛЕВИТСЬКА: ЖИТТЄПИС, НАУКОВА І ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ

У статті розглянуто життєвий шлях Єлизавети Левитської, висвітлено її наукову та художню спадщину в сфері декоративно-вжиткового мистецтва, що сприятиме відтворенню маловідомих сторінок історії вітчизняної мистецтвознавчої науки, глибшому осмисленню окремих наукових тем. Акцентовано на дослідженнях Є. Левитською хатнього настінного розпису Поділля. На основі архівних джерел висвітлено особливості її творчих пошуків у моделюванні та художньому текстилі.

Ключові слова: біографія, наукова діяльність, творчість, декоративно-вжиткове мистецтво, хатній стінопис

Студенець Наталья Васильевна. Елизавета Левитская: жизнеописание, научная и творческая деятельность.

В статье рассматривается жизненный путь Елизаветы Левитской, освещается ее научное и художественное наследие в сфере декоративно-прикладного искусства, что будет способствовать воссозданию малоизвестных страниц истории отечественной искусствоведческой науки, более глубокому осмыслению отдельных научных тем. Акцентировано на исследованиях Е. Левитской домовой настенной росписи Подолья. На основе архивных источников освещаются особенности ее творческих исканий в моделировании и художественном текстиле.

Ключевые слова: биография, научная деятельность, творчество, декоративно-прикладное искусство, домовая роспись