

Марія КОВАЛЬОВА

## **ОСНОВИ ТРАНСЛЯЦІЇ ОБРАЗУ В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ КУЛЬТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ**

**Постановка проблеми.** Відсутність професійних мистецьких закладів, з одного боку, та певні вимоги церкви і замовників з іншого, призвели до появи «Іконописних взірців», в яких збирався схематичний і описовий матеріал, необхідний для створення ікони. Аналіз іконописних взірців допоможе висвітлити процес творення у період Середньовіччя.

**Актуальність роботи.** В такому аспекті ці питання ще не порушувались у наукових джерелах.

**Мета роботи.** Розглянути роль іконописних взірців у формуванні методів зображення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Споконвічне зберігання традицій іконопису було пов'язано з догматичним вченням церкви та підсумовувалось у іконописних «взірцях». Г. Вздорнов стверджував, що поява та роль іконописних зразків відносилась, перш за все, до іконописної практики, а не до сфери теоретичного узагальнення. Іконописний зразок забезпечував усвідомлення зображень, збереження церковно-історичної свідомості [5, с. 254]. Дослідник А. Кураєв вважає, що з VIII ст. мова іконопису формувалась свідомо та реалізувалась як пошук форм, відповідних досвіду іконописців [9, с. 243].

Ієромонах Даміан ще на початку XX ст., наголошував, що слід пропонувати цензуру іконописцям [8, с. 55]. Пильне ставлення до іконописних взірців не прихилиє вільну творчість митців. Зокрема, розвинутим митцям ці посібники необхідні як довідники, що не посягають на їхню творчу уяву. М. Тарабукін наголошував, що, на жаль, Церква

не звернула справжньої уваги на характер «Іконописних взірців» та ні один з них не узаконила як непорушний статут задля постійної практичної діяльності іконописців. На думку дослідника, якби це сталося, іконопис, безумовно, був би врятований від чисельних впливів фрівольного стилю рококо та застергло б Церкву від засмічення неналежними зображеннями [17].

Отже, особлива роль у процесі формування системи іконописних канонів належала саме іконописним взірцям, які впродовж декількох століть утримували іконописну практику у межах кращих досягнень середньовічної естетики.

Іконописні взірці утримували всю необхідну інформацію для створення іконописних образів: практичні рекомендації про матеріали: як заготовляти дошку, левкас, розтирати фарби; а також канонічні вимоги до того чи іншого сюжету. Філолог і мистецтвознавець ХІХ ст. Ф. Буслаєв вважав іконописні взірці повною іконописною системою, збереженим добутком майстрів поколінь. У цій послідовній і старанно продуманій системі поєдналися наука, релігія, теорія і практика, мистецтво і ремесло [3, с. 42].

До кінця ХІХ ст. вони не були надрукованими і розповсюджувалися у рукописах, які повинні були бути в кожній іконописній майстерні. Основні положення і правила у різних списках були майже однакові та доповнювались самими майстрами під час використання. Це стосується появи нових матеріалів живопису, зміни іконографії деяких сюжетів, канонізації нових церковних діячів. Протягом часу іконописні взірці все більш ускладнювались, що дало підставу розглядати ці зміни як процес еволюції іконописного малярства.

Перші відомі іконописні взірці походять з Візантії (Х ст.) Візантійський Лицевий взірець був розповсюджений у Візантії за наказом імператора Василя Болгаробійці. У ХІ ст. грецькі митці, розписуючи Києво-Печерський храм, впровадили в іконописну практику Київської Русі свої посібники. Зважаючи на це, можна зробити припущення, що зразки знімалися на Русі і з грецьких ікон, які привозили грецькі майстри. ХV ст. датуються грецькі списки взірців з Афонської бібліотеки. Збереглися іконописні взірці у рукописах поч. ХVІІ ст.,

які належали графу Строганову, окремі зразки в зібраннях Забеліна, Маковського, Филимонова [3, с. 44]. До того ж часу належить Грецький взірець, створений монахом Дионісієм з Фурни Аграфської. Пошуки художнього вираження іконописцями в Україні і на Русі протягом багатьох століть спиралися на досвід візантійських, а потім грецьких майстрів. Сукупність первісних християнських переказів має візантійське походження. Збереження цієї першооснови було головною метою іконописців.

В контексті дослідження велику увагу привертають Лицьові взірці, які представляють малюнкові переводи, які знімали на папір з ікон на дереві і монументальних розписів. Російські іконописні взірці відрізнялись від аналогічних західних посібників (Теофіла, XIII ст.; Ч. Ченіні, кінець XIV ст.) прихильністю до освяченої старовини і церковних переказів, що виражалось у наслідуванні візантійських традицій.

Давньоруські митці провели певну систематизацію іконографічних сюжетів і закріпили їх в єдності річного циклу, в так званому Місяцеслові. Зміни статей Місяцеслова відображають появу нових естетичних уподобань і нових канонізованих осіб. Найбільшу увагу привертає взірець графа Строганова, до якого внесені зміни і доповнювання [3, с. 57]. До пізніших редакцій належать описи сюжетів Страсті Христові, Вознесіння та інших. Також у російському та українському мистецтві численний цикл Богородичних ікон сформувався пізніше, лише у XVII ст., тому присвячені їм статті знаходились окремо від системи Місяцеслова у вигляді додатків. До них також належали богословські пояснення і рекомендації стосовно техніки виконання і матеріалів.

У XVII ст. завдяки західним впливам давні переводи ікон доповнюються запозиченнями з іноземних ілюстрованих видань і гравюр. Розповсюдження графічних видань і поява більш дешевих видів паперу зробила доступними західноєвропейські зразки не тільки для великих майстерень, а й для поселян-ремісників. Так, досліднику Буслаєву, враховуючи запозичення з польських графічних видань, вдалося атрибуувати Погодинський збірник з технічними статтями кінцем XVII ст., хоча відомий російський дослідник іконопису Д. Ровінський датував його XVI ст. [3, с. 47].

З метою визначити проблему трансляції образу у середньовічному мистецтві довелося долучити до аналізу цілий комплекс іконописних взірців, що зберігаються у відділі рукопису Російської бібліотеки ім. Леніна [ф. 310, № 127–134]. У мистецькому сенсі ці рукописи є по-сібниками для іконопису, в яких письмово закріплювались відомості про святих у календарному порядку. Розповсюдження канонічних вимог за допомогою таких рукописів здійснювалось через передачу їх у спадщину молодшим іконописцям або учням. В той же час іконописні взірці доповнювались, що можна прослідкувати на прикладі збірки XVIII ст. [13]: записи створені різним шрифтом, папір різного кольору і якості. Цю думку підтверджує розгляд збірника 1776 р. [12], в якому у кінці збереглися чисті аркуші, мабуть, для подальших доповнень. Унікальним зразком є Іконописний взірець XVIII ст. [14], що вміщує на першому й останньому розворотах орнаментальні мотиви, виконані червоними чорнилами. Крім того, збірник містить два аркуша тонкого паперу з переводами сюжетних композицій з якогось графічного видання. Очевидно, він належав іконописцю з народного прошарку, що опрацьовував досвід західноєвропейського мистецтва шляхом копіювання репродукцій релігійних і світських картин. Завдяки цим начеркам помітно, що саме у першу чергу зацікавило маляра — елементи готичної архітектури і побудова перспективи. На окремому аркуші, меншого розміру, що був підклеєним до збірника, представлений малюнок двох святих з сувоями, виконаними на повний зріст. Начерк олівцем представляє пошук передачі руху постаті за рахунок відповідної побудови складок одягу. Отже, іконописні взірці, перш за все, допоміжний матеріал художника, в якому зберігався весь необхідний матеріал для створення художніх творів.

Починаючи з XVI ст. намічається тенденція розладу канонічного світосприйняття, тому з цього часу Церква намагається впровадити іконописні взірці офіційно, з метою зберегти іконописні традиції. З іншого боку, іконописні схеми не можуть допомогти майстрам, вихованим на західноєвропейському мистецтві, сприйняти дух середньовічного художнього мислення.

З другої половини XVI ст. історія іконописних взірців та їх вико-

ристання має відмінності на Україні і Росії. В Росії Іконописні взірці стають необхідним і обов'язковим посібником, що виступав перш за все головним засобом боротьби Церкви з західноєвропейськими впливами. В Україні іконописні взірці не були настільки розповсюдженими, хоча деякі поодинокі відомості говорять про їхнє використання на теренах України. Так, дослідник мистецтва давньої України Ф. Уманцев вказує, що українські іконописці і цехові майстри нерідко користувалися у своїй роботі готовими композиційними сюжетами — «перекладами» [19, с. 115]. Збереженість російських збірок іконописних схем дають можливість реконструювати організацію творчого процесу у середньовічному мистецтві.

У процесі історичного розвитку нові елементи займають своє місце в іконописній системі, органічно доповнюють її. Зважаючи на це, канонічність не можна розглядати як репродукційність, що сковує творчі можливості митців. Це перш за все старанно продуманий образно-художній строй композиції, а створення окремого художнього образу у єдності усіх художніх елементів — форми, кольору та ін. залишається на розсуд самого митця. Особливо суворо іконописці дотримувалися традиції у написанні ликів, які обов'язково повинні бути «портретними». Так, дослідник Б. Сапунов, аналізуючи вісім пам'яток «Образу благовірного царевича Дмитрія» (найбільш ранній датований XVII ст., пізніші XIX ст.), зазначав, що при створенні обличчя іконописці використовували невідомий оригінал і дотримувались схожості. Починаючи з самих ранніх списків лики царевича повторюють один одне на всіх пам'ятках, при тому інші деталі фігури змінюються за власним бажанням майстрів. Скоріш за все, при зображенні доличного іконописці були більш вільні у своїх творчих пошуках, порівняно з канонічними вимогами до зображення обличчя [16, 155].

Розлад загального ладу іконопису став компенсуватися надмірною деталізацією і перебільшеною роллю кольору у творах. Старанний добір елементів, гармонійна сукупність засобів перестала бути головною метою митців, всі творчі пошуки сконцентрувались на вишуканих кольорових співвідношеннях, підвищеній декоративності творів.

Криза середньовічного типу художнього мислення на початку

XVII ст. призвела до нового розуміння задач мистецтва, у тому числі іконопису. Активні пошуки нових форм і засобів відображення стали спиратися на західноєвропейський живопис, у якому подібний процес вже відбувся. Ці зміни стосуються зміни світосприйняття особистості, її ролі у всесвіті. Зображення людини та її реального середовища стало колом питань нового мистецтва. В іконопису цей процес позначився намаганнями створити ілюзорну схожість з навколишнім світом — «живоподібність».

Прихильники нової течії не сприймали власне принцип традиції поважати давні ікони тільки за їх старожитність. Показником старожитності у цей час вважали чорноту і закопченість ікони. Слід додати, що з втратою естетичного розуміння іконописного мистецтва Середньовіччя з'явилося багато творів, які можна назвати іконами-підробками, що нові ікони зовні були схожі на давні. Одним з борців з такою позицією був Йосиф Владимиров, головним для якого була художня вартість твору, незалежно від його датування.

В духовній культурі і мистецтві XVII ст. «прекрасне» висувається на перший план і становиться синонімом істинного, мудрого і вічного. Теоретики і практики мистецтва другої половини XVII ст. вважали, що без краси створений образ Бога може тільки відштовхнути віруючих від вшанування власне «першообраза», а краса і висока майстерність зображення привертають більш поглиблену увагу до прототипу.

Західноєвропейське мистецтво відродило античний принцип наслідування реальності через її ідеалізацію. Митці XVII ст. прийшли до висновків, що основою краси зображення є первісна краса людини, в якій вона була створена Богом. Ідеалом для Йосифа Владимиrowa, Симона Ушакова та їх однодумців стає яскравий сяючий живопис і високий рівень професійності художників. Зразком такого живопису виступає реалістично спрямований і в той же час ідеалізований західноєвропейський портрет XVI–XVII ст. Мистецтво Симона Ушакова, передусім його відомі ікони «Нерукотворний образ», відповідали релігійним і художнім ідеалам Йосифа Владимиrowa.

У XV ст. і навіть ще у середині XVI ст. зразком відображення головних духовних цінностей вважалась творчість Андрія Рубльова,

яка стала виразом розуміння суттєвих основ буття свого часу, та у XVII ст. живописною «премудрістю» стає уміння «істинно» передати зовнішню красу людського тіла.

Прихильники естетичних традицій давнього іконопису, у тому числі Авакум Плешкович, інтуїтивно відчували, що новий живопис спричиняє розлад традиційного християнського світосприйняття. Однак не змогли мотивовано сформулювати свій протест проти нового живопису.

Деякі церковні діячі намагалися залагодити суперечності між двома крайніми позиціями традиціоналістів і новаторів. Наприклад, світський і церковний діяч XVII ст. Сімеон Полоцький (у світі Самуїл Петровський-Ситнианович) в своєму трактаті «Беседа о почитании икон святых» високо оцінив художні якості «живоподібних» зображень, але не стосовно релігійних образів. «Божество, — пише він, — можно изображать не только в тех образах, в которых оно кому-то являлось в мире, но и в символических, знаменующих какое-либо его свойство» [4, с. 105].

Жорстка установка на «живоподібність» у релігійному живопису, як проникливо передбачав ще Сімеон Полоцький, призвела до іконоборства, що з'явилося у Росії вже у 20-ті роки XVIII ст.

Прихильники нового мистецтва, не заперечуючи в пряму давні ікони, критикують власне орієнтацію на традиціоналізм у іконопису. Нове художнє мислення, незважаючи на сильну опозицію, до кінця XVII ст. формує нові естетичні ідеали. Мистецтво ще формально повністю не вийшло з-під впливу Церкви, але цей процес вже активно розвивався і призвів у наприкінці XVII поч. XVIII ст. до встановлення нецерковного мистецтва на державному рівні.

Внаслідок цієї політики у XVIII і XIX ст. офіційна Церква практично повністю заперечила середньовічний культовий живопис як застарілий і не відповідний до Духу православ'я. Давні ікони замінюються новими «живоподібними» зображеннями, створеними під впливом західноєвропейського живопису.

Новий стиль став відомий у Росії під назвою фрязького, на нього перейшли перш за все Царська і Строгановська школи іконопису. Очолити впровадження нового стилю Царської школи довірили визна-

чному художнику того часу Симону Ушакову, який вже писав не тільки ікони, а й картини світського звучання, у тому числі на міфологічні сюжети.

Російські майстри для формування свого напрямку дуже широко використовують іноземні гравюри, але переробляють їх на свій лад, намагаючись удосконалити себе у малюнку і техніці. Царська школа підготувала багато професійних граверів, які стали розповсюджувати новий стиль. Ідеологом нового іконопису у Росії став ще один представник цієї школи Йосиф, який висловлює свою художню позицію у посланні до Симона Ушакова. На його думку, майстри нового напрямку повинні звільнитись від художніх недоліків давнього іконопису, але на основі національних традицій іконопису і відповідно до канонічних вимог Церкви. Ця полеміка велась з партією старовірів, на чолі якої був патрірх Нікон, що стояли за непорушність іконописної практики.

Суперечки в теорії іконопису відобразились на долі іконописних взірців. Іконописець Йосиф, представник школи Ушаковської, висловив зневагу до них: «Что сказать о подлинниках тех? У кого они есть истинные? А у кого из иконописцев и найдешь их, то все различны и не исправлены и не свидетельствованы». Принципи іконописних взірців Ушаковської школи, хоча і вносять елементи нового, у своїх основах залишаються канонічними. Композиція творів здебільшого залишається незмінною, лише краса і поетичність облич, їх об'ємність говорить про нові художні пошуки і західноєвропейські впливи.

Наслідком розколу самої Церкви здійснився і розділ взірців на дві редакції: «давню» і «нову». Одна редакція набула старообрядницького характеру, суворо зберігала давні іконописні традиції, не відступала від старовини, осуджуючи нові західноєвропейські впливи. Інша редакція зберегла основи першоджерел, але наблизилась до російської культури кінця XVII ст. у пошуках ідеальної краси.

Редакція старообрядницького характеру несла прямі вказівки іконописцям, які можна прочитати в «Подлиннике» Большакова: «От неверных и иностранных Римлян и Арменов иконного воображения Православных Христианам принимать не подобает; аще ли же по неко-



му прилучаю от древних лет где обрящется в наших странах, верных, рекше в греческих или в русских, а вообразуемо будет после росколу церковнаго, еже Грекомъ съ Римляны, и тогда, ащеи зело иконное воображение есть по подобию и хитро, поклонения же им не творити, понеже отъ рукъ неверныхъ вообразени суть, но совесть ихъ нечистотъ подлежить» [3, с. 63–64].

Деякі збірки іконописних схем являли іконні редакції різних напрямів («Подлинник» Клинцовський, XVIII ст.). Іконописні зображення в них іноді суперечили один одному, тому в додатках надавались статті богословського і технічного змісту для зручності використання їх на практиці.

Наслідком розколу Церкви і різних позицій щодо іконопису став подальший процес відходу від церковних канонів, який призвів до появи у інтер'єрах храмів ікон цілком світського звучання, що повністю відійшли від естетичної теорії Середньовіччя. Отже, зміна методу зображення призвела у більшості випадків до втрати сакрального змісту церковного мистецтва.

Іконописні взірці зберігали відомості про зовнішній вигляд того чи іншого святого. Коли Церква канонізувала православного або громадського діяча, майстри шукали спогади про його зовнішній вигляд. Є навіть відомості про прижиттєві зображення духовних діячів, які без їх відома робились на майбутнє. При розробці образу головним було, щоб зовнішній вигляд відображав духовні якості особи.

Загалом, в основі христологічних зображень також передбачається відтворення дійсного історичного образу Христа. Можливість зображення небесних осіб була відстоювана в християнському мистецтві завдяки легендам про справжній образ Христа, першоджерелом яких був нерукотворний відбиток на убрисі. Образ Христа як Боголюдини зробив можливим зображення у середньовічному світі антропоморфних зображень. З іншого боку, можна вказати на деяку «портретність» сакральних зображень. Дослідник Ф. Буслаєв писав: «На низшей степени понимания и при неразвитости вкуса тип смешивается с портретом. Так древне-русские иконописцы, изыскивая древнейшие иконы святых, оставались в уверенности, что они стремятся к воспроизведению их портретных

подобий. Тип, розуміється в значенні художественному, є не що інше, як ідеальне відтворення загального незмінного характеру якоїсь певної особистості, запечатленої відомою ідеєю. В цьому значенні тип поєднує в собі портретність з ідеальністю, і саме в тому вигляді, як він проявляється в античних ідеалах» [3, с. 157–158]. Цей закон типовості не сковував художню свободу митців у тому розумінні, що кожен з них по своєму розумів сукупність ідеального й портретного. Отже, портретність в іконописному мистецтві сприймається як ідеальний тип.

Упродовж XVII–XVIII ст. в Україні та Росії проходить подібний процес переродження сакрального мистецтва у більш світське під потужним впливом західноєвропейського живопису. На теренах України, завдяки наближенню Церкви до потреб і вимог життя, цей процес був більш повільним та оснований на своєрідності українського мистецтва. Саме в іконописних майстернях монастирів масово зосереджувалась духовна і культурна еліта суспільства. Тому українські митці виховувались на традиціях, перш за все, сакрального мистецтва, а елементи іконописного письма стають першоосновою портрета та історичного живопису.

**Висновки.** Таким чином, у XVI–XVIII ст. формуються нові естетичні ідеали, що зумовили ствердження нових ідейних і художніх цінностей, заміну давніх ікон «живоподібними». На цьому тлі проявилась важлива особливість українського живопису — збереження світоглядно-духовного підґрунтя християнської культури на основі критичного освоєння художніх традицій. Висвітлення проблеми іконописних канонів передбачає виявлення прийомів створення візуальних образів та методів формування творчого процесу.

Подальші дослідження передбачається провести в напрямку виявлення спорідненості між портретним і сакральним мистецтвом XVI–XVIII ст., враховуючи національні особливості духовного життя.

1. *Арсеньев В.* О церковном иконописании // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология / Сост. Н. К. Гаврюшин. — М., 1993. — Вып. 1. — С. 140–145.

2. *Артох А.* Про мову іконопису // Нова генерація. — 1992. — № 9/12. — С. 58–66.
3. *Буслаев Ф.* Общие понятия о русской иконописи // *Философия русского религиозного искусства...* — С. 113–122.
4. *Бычков В. В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. — М., 1995.
5. *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи XIX века. — М., 1986.
6. *Владимиров И.* Трактат об искусстве // *Древнерусское искусство XVII в.* — М., 1964. — С. 144–150.
7. *Гаврюшин Н. К.* Вехи русской религиозной мысли // *Философия русского религиозного искусства...*
8. *Дамиан, иеромонах.* Недостатки русской иконописи и средства к их устранению. Историко-критический очерк. — СПб, 1905. — С. 55–56.
9. *Кураев А.* Человек перед иконой: размышления о христианской антропологии и культуре // *Квинтэссенция.* — М., 1992. — С. 237–262.
10. *Маркелов Г.* Книга иконных образцов: 500 подлинных прорисей и переводов с русских икон XV–XIX веков. — СПб, 2006.
11. *Мозилевський В.* Мова іконопису // *Дивослово.* — 1994. — № 9. — С. 54–59.
12. Подлинник, полууст. XVII в. // ОР ГБЛ, ф. 310, № 128, 179 л.
13. Подлинник, скороп. и полууст. разных почерков XVIII в. // ОР ГБЛ, ф. 310, № 132, 210 л.
14. Подлинник, полууст. XVIII в. // ОР ГБЛ, ф. 310, № 134, 96 л.
15. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. — М., 1975.
16. *Сапунов Б. В.* Неопубликованный памятник станковой живописи с изображением Угличской драмы 1591г.: Эюд по истории парсунного письма // *От Средневековья к Новому времени: Материалы и исслед. по русскому искусству XVIII — первой половины XIX века.* — М., 1984. — С. 149–161.
17. *Тарабукин Н. М.* Философия иконы, 1916 г., машинопись // ОР ГБЛ, ф. 627, К. 2, ед. хр. 1.
18. *Трубецкой Е. Н.* Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе. — М., 1991.
19. *Уманцев Ф. С.* Мистецтво давньої України: Іст. нарис. — К., 2002.
20. *Успенский Б. А.* К исследованию языка древнерусской живописи // *Жегин А. Ф.* Язык живописного произведения: Условность древнего искусства. — М., 1970.

21. Ушаков С. Ф. Слово к люботцательному иконного писания // Мастера искусства об искусстве: В 7 т. — М., 1972. — Т. 4. — С. 143–144.

22. Шило А. В. Канон и пластическое мышление в искусстве средних веков. — Харьков, 2006.

**Анотація.** Дослідження присвячено збіркам іконописних схем, що використовувалися іконописцями Середньовіччя. Розглядається процес їх становлення, роль і значення в художній практиці.

*Ключові слова:* іконографічний взірець, ікона, символ.

**Аннотация.** Статья посвящена иконописным образцам, которые использовались иконописцами Средневековья. Рассматривается исторический процесс их становления, роль и значение в художественной практике.

*Ключевые слова:* иконографический подлинник, иконопись, символ.

**Summary.** The article considers the problem of iconic canons, in particular, the patterns of artistic image creation in the canonical culture. The relationship of iconographic techniques with the medieval religious and aesthetic ideals is studied and some generalizations are made.

*Keywords:* iconic canon, icon, symbol.