

ПОНЯТТЯ «САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО»: ЗМІСТ І МЕЖІ

Церковні та світські дослідники добре знають, що найбільш драматичні та значущі події в історії мистецтва відбувались у його християнській сфері. Це події, так би мовити, «конструктивні» та «деструктивні». До перших слід віднести передусім винайдення нової художньої мови православної ікони на Сході або появу готичного стилю на Заході. «Деструктивними» вважатимемо такі культурні катастрофи, як, наприклад, іконоборство VIII ст., розграбування православного мистецького надбання хрестоносцями у XII ст. (майже одночасно з погромом Київської Русі східними варварами) тощо.

Втім, кожна катастрофа має свій несподіваний бік. Іконоборчі гоніння та пізніші руйнування Візантії вигнали з Балкан в Італію величезну кількість митців, які створили там надзвичайно насичену художню атмосферу, що стала передумовою Передвідродження та й власне Відродження. Із загибеллю Візантійської імперії у XV ст. центр православного мистецтва переміщується на Русь, єдину незалежну православну країну пізнього середньовіччя, коли не брати до уваги маленької Чорногорії. Проте вже у XVII–XVIII ст. і у нас поступово поширюється індиферентне ставлення до церковного мистецтва (властиве раніше тільки Західній церкві) в тому смислі, що воно дедалі менше відрізняється за своєю поетикою та стилістикою від мистецтва мирського, світські мотиви дедалі більше проникають в ікону, храмові розписи, оздоблення богослужбових книг тощо.

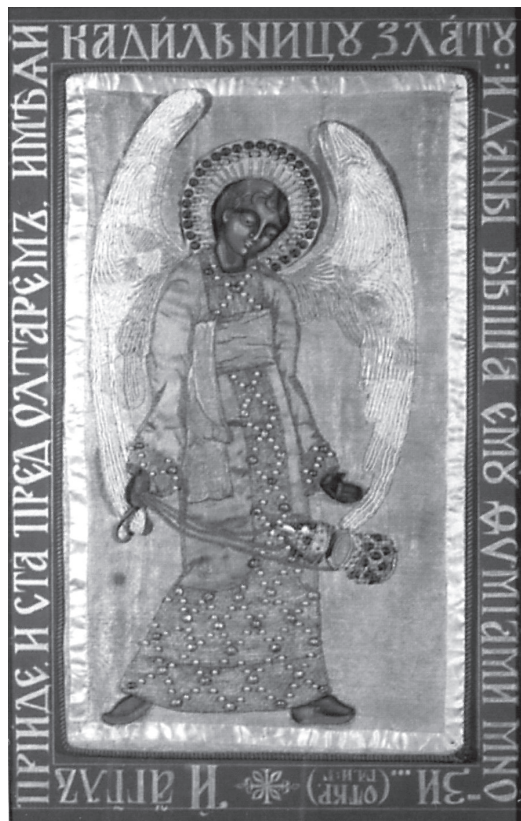
Катастрофа 1917 р. привела до влади у колишній Російській імперії безбожників, внаслідок чого почалися масові антихристиянські репресії і руйнування храмів. Вона також зумовила латентне існування Церкви і майже повне знищення інфраструктури церковного мистецтва. Зазначимо також, що водночас у художній творчості XX ст. усе більше зростала питома вага символів, знаків, нефігуративних зображень, у чому деякі автори вбачають рецидив іконоборства, регрес від образу до знаку [1].

З дезінтеграцією у СРСР атеїстичного режиму та поступовим поверненням до більш-менш нормального церковного життя, в українському науковому та навчально-педагогічному вжитку почали широко застосовувати майже не вживане у нас раніше словосполучення «сакральне мистецтво» на означення:

- а) художніх об'єктів богослужбового призначення (ікони, іконостаси, храмові малювання, посуд і всі предмети, потрібні для церковної відправи);
- б) практики виготовлення цих художніх об'єктів;
- в) спеціалізації, за якою студентів світських художніх навчальних закладів готують для роботи в даній галузі.

Наскільки нам відомо, поняття «сакральне мистецтво» в таких значеннях ще не встигло потрапити до тлумачних словників і переліків офіційно визнаних спеціальностей. Упродовж XIX ст. поширені в Україні мови застосовували поняття «церковне мистецтво», «церковное искусство», «sztuka cerkiewna», з розрізненням останньої, щоправда, від «sztuki koscielnej».

У пропонованій статті ми ставимо собі за мету: стисло проаналізувати чинники, що зумовили виникнення у вітчизняному вжитку поняття «сакральне мистецтво»; окреслити його зміст і стосунок до суміжних альтернативних визначень цього роду мистецтва — церковного, священного, канонічного, ієратичного, онтологічного тощо. Нам доведеться хоча б у загальних рисах з'ясувати відтінки значення цих близьких, якщо не синонімічних, понять; визначити можливість їхне походження, антоніми; випробувати, наскільки системно та логічно вони можуть застосовуватись у сучасній україномовній практиці з урахуванням їх універсальності, тобто можливості адекватного перекладу засобами інших мов у інословних та іновірних спільнотах.



Ангел з кадилом, Покровська церква, Париж 1930–1940-і рр. Вишила мати Марія, в миру Єлизавета Пиленко (Скобцова, 1891, Рига — 1945, Равенсбрюк). На еміграції вишивала ризи, плащаниці, розмальовувала храми, робила вітражі. Під час II Світової війни — учасник Руху Опору, в концтаборі героїчно пішла до газової камери замість однієї з молодих дівчат



Фреска з зображенням обіймів апостолів Петра й Андрія — символ єдності церкви — у Преображенському храмі в Серіате під Бергамо. Італія, кін. 1990-х рр. Робота архимандрита Зінона (в миру Володимир Теодор), нар. 1953 р. в Овідіюполі Миколаївської обл., навчався в Одеському художньому училищі. 1976 р. постригся в монахи, керівник псковської іконописної школи. Виконав багато стінописів, ікон у Росії, Франції, Фінляндії, Бельгії, Італії й інших країнах. Вважається провідним іконописцем сучасної Росії

В Україні поняття «сакральне мистецтво» швидко поширюється від початку 1990-х рр. у напрямі з заходу на схід, завдяки проведенню в стінах Львівської академії мистецтв двох міжнародних конференцій, присвячених «українському сакральному мистецтву» [2, 3]. Поштовхом до їхнього проведення став захист 1992 р. випускниками тодішнього Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва дипломних робіт, виконаних для церкви св. Покрови у Львові. Ідею організації конференцій підтримали Український Католицький Університет ім. св. Климента Папи в Римі та Інститут народознавства АН України. Малося на меті поглибити рівень аналізу традицій українського релігійного мистецтва, культури, а також, як зазначили у передмові до першого випуску матеріалів конференції її організатори, «утвердження гуманістичних християнських засад особистості, громадянської злагоди і розбудови Української держави» [2, с. 5].

У першому збірнику вміщено понад 20 статей, які розглядають проблеми духовності у мистецтві Київської Русі–України, колізії українського сакрального мистецтва (тут і далі підкреслення наші. — М. С.), втілені в ньому ідеї національної святості. Висвітлено і конкретніші теми, наприклад, декоративне різьблення в оздобленні храму східного обряду; сакральна функція в українській кераміці ХІХ — початку ХХ ст. тощо. Необхідність відрізнити «релігійне» мистецтво від «сакрального» (або священного) підкреслив доктор



Іоанн Хреститель, розпис олією у храмі св. Юра, Нью-Йорк, 1984. Виконав Михайло Дмитренко (1908, Лохвиця — 1977, США), закінчив КХІ (1930), автор церковних розписів у США, Канаді, Франції.



Іконостас Святодухівського скита у Ле-Меніль-Сен-Дені під Версалем. Робота інока Григорія (в миру Георгій Круг, 1908, Петербург — 1969). Навчався у художніх школах Таллінна і Тарту, Паризькій академії мистецтв. Народжений у лютеранській шведській сім'ї, 1927 р. прийняв православ'я, а 1948 — чернечий постриг, наречений у пам'ять св. іконописця Києво-Печерського Григорія. Його вважали найвидатнішим іконописцем російської еміграції. Твори зберігаються в Англії, Голандії, Франції.

богослов'я, ректор Українського Католицького Університету о. Іван Музичка (м. Рим, Італія): перше має тільки релігійний зміст, а друге, що його вживає Літургія за благословенням Церкви, має «харизму» бути знаком-символом надприродного, бути місцем Божої присутності» [2, с. 17].

Як бачимо, ці поняття на львівських конференціях означені доволі розпливчато, знак не відділяється від символу, поруч із ними зовсім не згадується образ, не вживається поняття «церковне мистецтво», а сфера сакрального тлумачиться вельми широко. Це закономірно випливає з термінологічної спадщини секуляризованого суспільства, особливо радянського періоду, коли упродовж кількох десятиліть склалися сприятливі умови для поступової заміни слова «священне» словом «сакральне» для означення понять із релігійної сфери.

З одного боку, панівна атеїстична ідеологія прагнула витіснити на узбіччя громадського життя (разом із будь-якою інформацією богословського характеру) слова, похідні від «священного». Показово, що у радянських енциклопедичних довідниках «священне» чи «святе» дуже довго подавали у лапках. У друкованих працях з образотворчого мистецтва й архітектури замість «іконопис» здебільшого писали «давній живопис», а фотографії храмів старалися закривати так, аби не було видно надбанних хрестів, інших символів християнства.

Водночас релігійна інформація порівняно ширше допускалась у радянських виданнях іноземними мовами. Цікаво, що навіть у виданому Вірменською церквою путівнику «Св. Ечміадзін» (1978) під фотографією ковчега з копієм Лонгина тільки франкомовна підтекстівка сповіщає про прободіння ним Ісуса Христа, натомість підтекстівки вірменською та російською мовами про це умовчують.

З іншого боку, у радянських словниках спостерігається нейтрально-наукове пояснення понять, які походять від латинського «sacrum», і звужено-негативне тлумачення їх елліністичних відповідників «ієратизм», «ієратичний» тощо. Втім у багатьох ранніх словниках сталінської доби ці поняття взагалі відсутні, навіть «ієрархія» (у «Словнику чужомовних слів». — Харків—Київ, 1932), натомість є «сакраментальний» у смислі 'священний, обрядовий', не дуже віддаленому від первинного значення «sacramentum» як 'святиня, клятва, завдаток'.

Якщо у середні віки поняття «священне» в основному невіддільне від біблійного контексту, то від доби Відродження воно дедалі більше від нього емансипується, стосується також романтизованої поганської давнини. Численні тому приклади дає художня культура ХХ ст. — від «Весни священної» І. Стравинського, «Священної війни» А. Александрова та В. Лебедева-Кумача до квазірелігійних антихристиянських містерій у більшовицьких і нацистських варіантах. Це, зокрема, схожі церемоніали зібрань членів партії та їх молодіжних організацій з клятвами на вірність. Психологічна підготовка до них починалася з урочистої обіцянки юного лєнінця. Перебування у КПРС і комсомолі було несумісним з релігійною вірою. Нацисти також заохочували своїх симпатиків до розриву з традиційною християнською церквою, до прийняття нацистської форми атеїзму. Хоч останній називався «Gottgläubigkeit» ('віра у Бога'), Нюрнберзький трибунал звинуватив нацистів і у створенні атеїстичного режиму.

Тобто, з християнського погляду, тут поняття «священне» обертається на свій антипод, іншими словами, «сакральне» стає «профаним» у точному смислі цього слова, що походить від латинського *fanum* — «ідолослужіння», звідси й *profanatus* — «осквернений» або *fanaticus* — «біснуватий, що пророкує та служить ідолам».

Не такою простою виявляється проблема пошуків адекватних опозиційних пар до «священного / сакрального». Справді, коли є термін «Священне писання» (у західноукраїнській традиції просто «Святе Письмо») чи «Священна Історія», то мусить бути і «священне мистецтво», хай і не зовсім у тому смислі, що встановив для «arte sacra» контрреформаційний Тридентський собор XVI ст. [4]. «Священна Історія» не тотожна «церковній історії», натомість наші поняття «світський» або «мирський» альтернативні швидше церковному, ніж священному. «Мирянином» називають того, хто не є кліриком, а світське мистецтво — не церковне, хоча світський художник може бути людиною воцерковленою. Це своєрідніша ця опозиція грецькою мовою: *ἱερό*□ — священний, антонім йому — *λαϊκό*□ (перекладається «народний»: *Μουσείο Λαϊκή* □ *Τέχνη* □ — Музей народного мистецтва, точніше б сказати — «простонародного», бо народ як нація по-грецьки — *ἔθνος* □).

На жаль, ми не мали можливості дослідити, чи вирізнявся особливим терміном священний рід мистецтва в античній естетиці, що саме вкладалось у поняття «καλλοκαγαθία» («краса-доброта») в античні та середньовічні часи, як саме називали церковне мистецтво у Візантії. Втім, очевидно, було б неправильно обмежувати сферу священного у мистецтві тільки церковними потребами. Неправильно передусім з історичного погляду, бо тяжіння до святості, праведності було тією чи іншою мірою завжди притаманне людству та відображалось так або інакше у його художній творчості.

Розгляньмо, для прикладу, таку знакову річ українського побуту, як оспіваний у фольклорі рушник. Він супроводжував наших предків через усі важливі події життя — від народження до похорону, обрмовував святі образи вдома на покуті та у храмах, з рушниками пов'язано безліч зворушливих звичаїв і поетичних вірувань, і це надає рушникові символічного та навіть священного значення для всіх українців (трохи меншою мірою символічна функція, забарвлена



Вітражі храму св. Юра. Нью-Йорк, 1980-ті рр. Виконав Петро Холодний (1902, Київ — 1990, США), навчався в Українській студії пластичних мистецтв у Празі (1926—1927), Варшавській академії мистецтв (1928—1934). Автор іконостасів і вітражів у США, Франції

тисячолітнім сповіданням християнства, виявлена у ряді інших традиційних знакових виробів: у сорочці, кожусі, хустці, вінку, шапці тощо).

Рушник, пов'язаний на могильному хресті чи повішений над родинними фотографіями, зберігає свою священну роль, а от поцеплений на портрети Леніна та Сталіна — втрачає її, виходить із священної / сакральної сфери, неминуче профанується, оскільки у буквальному смислі використовується для ідолослужіння.

Тут ми підходимо до важливого висновку: не існує святості універсальної для всіх людських спільнот, і на цю роль не підходять благонамірени норми загальнолюдської моралі, правил взаємоповаги та мирного співіснування. Ікона може бути святинею для православного чи право-вірного католика. Для протестанта чи атеїста ж ікона — хіба що історико-культурна цінність, а багато ревних мусульман уже кільканадцять століть не можуть спокійно дивитися на людські зображення, вважаючи їх небезпечними ідолами, що засвідчують стерті лики єгипетських і античних статуй, виколоті очі святих на іконах або храмових монументальних розписах, а у наші дні — розстріляні талібами з артилерії найбільші у світі статуї Будди в Афганістані. (Заради справедливості слід зауважити, що ікони знищували не тільки іновірці, іконоборці й атеїсти. У Москві XVII ст. ікони, які були визнані не відповідними церковному вченню, теж ламали з попереднім виколуванням очей на зображеннях. Зрозуміло, мотиви знищення були різними, проте священність / сакральність знищуваних об'єктів таким чином явно заперечувалася).

Отже, можуть бути світові наукові конгреси, присвячені юдейському, християнському, буддистському, ісламському, індуїстському мистецтву, проте не священному (сакральному) взагалі, бо за таким поняттям не стоїть загальноприйнятій і загально прийнятний об'єкт дослідження. Будь-які предмети можуть потрапляти у священне смислове поле — освячені вода, ладан, їжа, плоди, вино, мед, олія тощо, навіть коробка сірників, якими запалюють лампади.

Плодотворнішим для мистецтвознавчого застосування видається нам поняття «канонічне мистецтво», хоча й тут ми маємо справу з різними його тлумаченнями. Втім один із сучасних дослідників, іконописець і мистецтвознавець Олесь Клименко вважає, що нетотожні розуміння терміну «канон» у науці найчастіше не стільки суперечать, скільки доповнюють один одного, розкриваючи різні аспекти, пов'язані з нормативністю православного мистецтва на тлі нормативності інших культурних традицій [5].

Справді, існуючі визначення канону є більше загальними підходами, ніж конкретними дефініціями, що випливають із певних догматів. У сучасних науковців ці визначення швидше окреслюють не саме поняття, а закономірність його постановня й умоглядні параметри. Наприклад, на думку видатного православного естетика О. Ф. Лосева, «Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений. Эта модель оказывается образцом и критерием положительной оценки произведений искусства, воплощающих художественный канон» [6]. У тому самому збірнику (с. 153) читаємо у Л. І. Ремпелья: «Изобразительный канон это общая закономерность сложившейся художественной системы, это закон структуры образов и строения формы одновременно». Цей автор, використовуючи слова Фрідріха Шіллера, пише про канон як «совершенный подъем от случайного ко всеобщему и необходимому».

Потреба в тому, що називають «іконописний канон», виникає тоді, коли постають чужі впливи і з'являється необхідність документально зафіксувати те, що до цього міцно сиділо у соборній свідомості церкви. В іконі порушення «канону» особливо відчутне, оскільки ікона це насамперед образ, тоді як у зодчестві ми знаємо, що архітектурна форма храму не обов'язково має бути витвором християнського майстра, оскільки вона не є, строго кажучи, образотворчою. Відомі приклади, коли язичницькі храми перетворювалися на православні — Парфенон у Афінах, Пантеон у Римі. Натомість у іконописі були випадки, коли не зовсім православний підхід до творчості викликав несприйняття церковних людей.

Поняття «канонічності» у традиційному мистецтві, не тільки церковному, стало предметом аналізу ряду поважних авторів, від о. Павла Флоренського та Юрія Лотмана до Віктора Бичкова, Леоніда Успенського, архімандрита Рафаїла, Георгія Вагнера, Марії Некрасової. Їхні наукові праці демонструють обережне, достатньо приблизне, часто метафоричне застосування поняття «канон» у мистецтвознавстві, похідне від його богословського розуміння та часом не тотожне останньому. Водночас уже набили оскому словосполучення на зразок: канонічна архітектура, канонічний іконопис, канонічна іконографія, канонічний іконостас, що дедалі частіше озвучуються засобами масової інформації, як світськими, так і церковними, поступово проникаючи в понятійний апарат сучасного мистецтвознавства. Позбавлені чіткого загальнозрозумілого змісту, подібні словосполучення водночас ніби передбачають, що поряд «канонічної» ще існує, відповідно, «неканонічна» архітектура, «неканонічний» іконопис, спів і т. ін. Однак, коли постає питання: за якими принципами ті чи інші пам'ятки або новітні споруди потрапляють у ту чи іншу категорію? — аргументованої відповіді ми не чуємо. Досі ніхто на проаналізував, що є стабільне, константне, власне «канонічне», і що — змінне, рухоме, багатоваріантне, непринципове в церковному мистецтві стосовно літургійного канону, рішень церковних соборів, діянь отців церкви, історичної традиційності тощо.

Мало переконують спроби деяких авторів виводити «сакральне мистецтво» з «онтологічного», або «ідеаціонального», що його відомий американський соціолог російського походження Пітірім Сорокін іще у 1930-х рр. теоретично відрізняв від «ідеологічного» та «чуттєвого» мистецтва, вважаючи «ідеаціональне» найбільш духовним [7]. З таким пов'язують утвердження трансцендентних ідей, поетику величавості, лаконічність, символічність, відсутність елементів розважальності тощо [8].



Спас-Еммануїл. Робота Романа Селівачова, нар. 1976 р. у Києві, закінчив РХСШ (1994) та НАОМА (2000). Виконав стінописи у храмах Києва, Криму та багато ікон



Св. мучениця Дарія. Ікона майстерні «Небо на землі», Херсонська область, поч. ХХІ ст.

На нашу думку, було б принаймні непродуктивним пов'язувати зі сферою священного самі тільки риси величавості, так званого ієратизму, монументальності, що панували досі у церковному мистецтві, тон якому задавали у Римі, Царгороді й інших столицях. У християнському ідеалі все мистецтво, як і всі галузі життя, мають бути освяченими, священними. Людям хвилюють масштаби, їм хочеться безмежного, переможного, тріумфального. А небо благословляє немічне, малослівне, недостатнє... Людина — громадянин, Бог — біженець. І якщо художник — привілейована особа, творчість — категорія богоподібна, то правдивий «портрет» якого-небудь яблужка може бути ближче до істини, ніж багатофігурна композиція на біблійну тему, і, зображуючи будь-яку, на перший погляд, неважливу річ — квітку, грушку, віруючий художник або глядач шукатиме на них відбиток руки Того, «от него же вся биша» [9].



На відкритті виставки іконописної майстерні «Небо на землі». Київ, 15 лютого 2008 р.
Зліва направо: провідний майстер Сергій Помян, організатори майстерні отці Сергій Павелко та Михайл Шполянський, спонсори майстерні Сергій Чумаков і Дмитро Стец (студія «Панайні»), директор Музею Івана Гончара Петро Гончар

Мушу визнати, що у процесі роботи над статтею змінив своє попереднє, радше негативне, ставлення до сучасного мирського вживання поняття «сакральне мистецтво» замість уживаного раніше «церковне мистецтво». Головна причина — справді священному церковному мистецтву нині ще не можна навчити у світському навчальному закладі, а у духовних такої спеціалізації поки що нема (за винятком регентських училищ). З іншого боку, ті речі храмового вжитку, що продукуються сьогодні для зорового оформлення православного богослужіння (вироби майстерень у Софріно та подібних їм) сьогодні можуть претендувати хіба що на назву художнього ремесла, проте їм іще далеко до справді творчого мистецтва, до якого подібні предмети належали ще пару століть тому. Тому й музичний бік православного Богослужіння нині значно перевищує за своєю естетичною якістю зоровий.

Щодо альтернативи «канонічне мистецтво», то його предмет і об'єкт визначені у літературі так само дуже розпливчато, зрештою, відповідно до складності самого цього поняття. Не розкрито також принципи відмінності мистецтва «канонічного» у порівнянні з «церковним», «релігійним», «священним», «ієратичним» тощо. Тому така ж невизначеність змісту та меж поняття «сакральне мистецтво» (що звучить, завдяки латинському кореню, дещо науково-абстраговано для православного вуха) стає за сьогоднішніх умов не недолюком, а перевагою. Доводиться визнати, що це розпливчате поняття адекватно відповідає означуваній ним реалії — не зовсім священній, не зовсім церковній, не зовсім мистецькій творчості.



Студенти спеціалізації «сакральне мистецтво» КДДПМіД ім. М. Бойчука зі своїм професором Михайлом Селівачовим на виставці ікон викладача Олесь Клименка (праворуч) у Музеї українського народного декоративного мистецтва, Київ, 10 жовтня 2006 р.

Сьогодні постає необхідність з'ясувати, наскільки специфічно «працює» поняття «канон» у термінологічному полі богослов'я та мистецтвознавства, у сферах вербальній, візуальній, аудіальній, у галузях словесності, музики, архітектури, образотворчого та декоративного мистецтва, розрізнити в цьому понятті вузьке значення та ширші, переносні. Адже двотисячолітня спадщина церковного мистецтва засвідчує доволі широкий «плюралізм» у зовнішньому, тілесному вираженні храмових форм і богослужбних предметів, які є символічним вираженням таїн віровчення. Очевидно, канон тільки тоді плідотно діє на творчий процес, коли він є внутрішнім настроєм, тобто коли художник став частиною церковного середовища і створюваним ним ікони, священний посуд, облачення тощо можна буде по-справжньому називати церковним мистецтвом, а не тільки умовно «сакральним».

1. *Безансон Аллен.* Запретный образ. Интеллектуальная история. — М., 1999. (Висловлюю вдячність за вказівку на це джерело й іншу допомогу кандидатові мистецтвознавства О. І. Овчаренку).

2. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. / Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1993 р.; Редакційна колегія: Еммануїл Мисько (голова), о. Іван Музичка (заступник голови), Дмитро Кривавич (заступник голови), Володимир Бадяк (секретар), Володимир Овсійчук. — Львів, 1994.

3. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво XIII–XV ст.). / Матеріали третьої наукової конференції (Львів, 4–5 травня 1995 р.; Редакційна колегія: Еммануїл

Мисько (голова), о. Іван Музичка, Дмитро Кравич, Володимир Овсійчук, Володимир Бадяк (секретар). — Львів, 2001.

4. Итальянское искусство XVII века в странах Западной Европы от Возрождения до начала XX в. — М., 1988.

5. Клименко Олесь. До проблеми вивчення канону в іконописі // Ант. — 2002. — № 7–9. — С. 59–64.

6. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. статей. — М., 1973. — С. 5–15.

7. Сорокин П. Социокультурная динамика // Человек, цивилизация, общество. — М., 1992.

8. Кравич Д. Універсалізм дизайну як мистецтва ідеї, форми та функції // Академ-дизайн: Вісник української академії дизайну (Львів). — 2003. — № 1. — С. 126–144.

9. Сучасне мистецтво і народна творчість // Народне мистецтво. — 1999. — № 3–4. — С. 35. (Цікаво, що аналогічний дуже широкий підхід до розуміння християнського мистецтва продемонстровано у листі до митців Папи Римського Іоанна Павла II, опублікованому того ж 1999 р. Переклад Яреми Кравця українською мовою з французької у журналі: Українське мистецтво.—2004.— № 3.— С. 113–118). І можна тільки пошкодувати, що аналогічні документи православної думки сьогодні рідко коли стають відомими громадськості, на відміну від соборних рішень на цю тему в минулому).