

КОНВЕРГЕНЦІЯ СЛОБОЖАНСЬКОЇ ІКОНИ У ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ БАРОКОВОГО ІКОНОПІСУ НА УКРАЇНІ

Паньок Т.В., канд. мистецтвознавства, доцент

Харківський національний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди

Анотація. У статті досліджуються процеси зближення та поєднання естетики бароко та рис візантійської культури в іконописі Слобожанщини. Авторка окреслює поширення емблематичності та символічності в іконописних сюжетах. Показується, що новаторство української народної культури неповторно поєднувалося із збереженням консервативних церковних традицій, при цьому набуваючи своїх особливостей.

Ключеві слова: іконопис, емблематичність, Бароко, Слобожанщина.

Аннотация: Панёк Т.В. Эмблематичность периода барокко в слобожанской иконописи. В статье исследуются процессы сближения и объединения эстетики барокко с элементами византийской культуры в иконописи Слобожанщины. Автор намечает характерные иконописные особенности, распространение эмблематичности и символичности в иконописных сюжетах. Показывается, что новаторство украинской народной культуры, соединившись из консервативными церковными традициями, приобрело свои региональные особенности.

Ключевые слова: иконопись, эмблематичность, барокко, Слобожанщина.

Annotation. Panyok T.V. Baroque emblematics of Slobozanskaya icon-painting. This article lightens up the problem of formation of Baroque's aesthetes in Slobozanshunu's icon-painting and combination of both Dezantinesque and West-European influence in the local icon-painting. The author outlines characteristic icon-paintings peculiar, tigs increasing of emblematics and symbolism at icon-painting topics.

Key words: Ukrainian art, icon-painting, Ukrainian Baroque, emblematics, Slobozanshina.

Постановка проблеми. Яскравою добою в українській культурі в цілому, та Слобожанщині зокрема, стало XVII – XVIII століття – період так званого українського бароко, яке не просто перебрало художньо-естетичні засади європейського стилю, але й внесло свої, суто національні особливості. Стильова програма бароко стала яскравим прикладом того, як новаторство української народної культури неповторно поєднувалося із збереженням консервативних церковних традицій, при цьому набуваючи своїх регіональних особливостей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Період українського бароко на Слобожанщині найбільш ґрунтовно висвітлено в дореволюційних працях С. Таранушенко, Є. Редіна, П. Фоміна. Сучасні українські мистецтвознавці (П. Жолтовський, П. Білецький, Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Овсійчук, В. Откович) певною мірою приділяли увагу розвитку іконописного мистецтва слобожанського регіону, але не ставили перед собою завдання детальнішого вивчення цього явища. У наукових

дослідженнях мало висвітлюються питання, пов'язані з проблемами уніфікації слобожанського іконопису у др. пол. XVIII ст., коли винищення української культури на теренах Слобожанщини набувало все більшої сили, як результат здійснення імперської політики царського уряду.

Мета дослідження. Спираючись на вже напрацьований матеріал вчених минулого та деякі доробки сучасних українських мистецтвознавців, твори старого слобожанського сакрального мистецтва, що дійшли до наших днів, відродити специфіку українського барокового світосприйняття у місцевому іконописі, шляхи його формування і розвитку в даному регіоні.

Стаття виконана за планом НДР ХДПУ.

Виклад основного результату дослідження. До центральних ідей бароко належить ідея „символізму”, яка ще за часів середньовіччя панувала у релігійному світогляді та філософській думці. „Символізм”, – як писав Д. Чижевський, – у загальній формі твердить, що кожне буття у світі є лише „символом”, репрезентом вищого буття, вищої правди, вічного та божественного” [1]. Емблематична поезія, оповідання, гербовані вірші, іконопис рясніють символікою; навіть для християнської літератури того часу символіка не була новим явищем, а тлумачення Біблійних подій за часів бароко було споріднене з поетичною метафорикою. Емблематичність панувала повсюди, і її можна було знайти на стінах церков між іконами, на стелях залів, громадських будівель, її застосовували у вжитковому мистецтві (на вікнах і посудинах, меблях і порцеляні), на титульних аркушах книг та ін.

Сама сутність бароко вимагала багатоманітності напрямку, форми, тому навіть у такому, по суті, канонічному мистецтві, як іконопис, можна знайти велику кількість образних варіацій. За реальними подіями, речами чи природним явищами іконописці вбачали прихований сенс, за допомогою якого можна розкрити християнське вчення. Дійсність, яка з погляду традиційного іконопису легітимно піддається зображенню і „локалізується на певній онтологічній межі: між іманентним і трансцендентним, між природою і благодаттю, між видимим і невидимим”, дає можливість робити божественне зримим і зрозумілим [2].

Так, у становленні нової барокової програми в українському мистецтві важливого значення мала діяльність Києво–Могилянської колегії (заснована в 1632 р.), що здобула собі статус академії (1701 р.) та Києво–Лаврські іконописні майстерні [3]. З XVII століття, коли центр богословської думки перемістився з Константинополя до Києва, Києво–Лаврські майстерні активно втілювали нові стилістичні ідеї у мистецтво іконопису, здійснюючи свій вплив на його розвиток у різних регіонах України, зі Слобожанщиною включно. Особливо важливим у діяльності Києво–Могилянської академії стало нове ставлення до філософії, що, відокремившись від теології, перетворилася на автономний предмет зі своєю системою теоретичних знань, як самостійного структурного елемента.

Сфера філософського знання робила барокову картину світу, як і за середньовіччя, теоцентричною. Людина (та її місце у системі Всесвіту) розглядалася як покликана служити Богові, виражаючи його всеприсутність, стаючи, тим самим, емблемою, символом, тінню абсолютної ідеї. У цьому і полягали корені поширення у барокову епоху на Україні емблематики та символізму, елементи яких зустрічалися у багатьох філософів і поетів того часу: Мелетія Смотрицького, Кирила Транквіліона Ставровецького, Івана Величковського і, звичайно, Григорія Сковороди, який виклав у своїх творах цілу теорію емблематики.

У літературно-філософському житті України барокового часу не бракувало як західноєвропейських („*Symbola et emblemata selecta*”, „*Sylva allegoriarum totius sacrae scripturae N. Lauretus*”, „*De simbolica Aegyptorum sapientia*” N. Caussin, „*Firmamentum simbolicum*” Sebastian’a a matre Dei, „*Maria sol mysticus*” M. Sandaeus, „*Piae animae desideria versibus et symbolis*” H. Hugo” та ряд ін.), так і самостійних творів емблематичного характеру (панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу (Чернігів, XVII ст.), емблематичні штихи під назвою „Іфіка-ієрополітика” (Кієво-Печерська Лавра, 1712 р.), вірші І. Величковського та ін.). По всій Україні подібні збірки були добре відомі і помітно відбивалися як у народному мистецтві, так й у іконописі [4].

Пояснюючи „символічний тайнообразний мір” Біблії та його неподільну „видиму” й „невидиму” природу, спроектовану на біблійний текст, Г. Сковорода перетворював його на особливе сплетіння „фігур” та „символів” [5]. Розмірковуючи про природу емблематичних образів, філософ відзначав: „...Древнии мудрецы имели свой язык особенный, они изображали мысли свои и образами, будто словами. Образы те были фигуры небесных и земных тварей, например, солнце значило истину, кольцо или змій в кольцо свитый – вечность, якорь – утверждение или свет... Образ, заключающий в себе тайну, именовался... вкидка, вправка, будто в перстень алмаза, например, изображенный гриф с сею подписью: „Новорожденное скоро исчезнет”, или сноп травы с сею надписью: „Всяка плоть – трава” [6]. Деякі з символів, як „змій”, „луна” (місяць), „круг міра” тощо мали місце у поезії Г. Сковороди і водночас використовувалися у слобожанському іконописі.

Немає сумніву, що на поширення у Слобожанщині емблематичних, символічних абстракцій, (що було характерною регіональною стильовою рисою), впливали зміни у світобаченні людини доби бароко. Розповсюдженню нових символічних іконописних композицій, вже знаних у Європі („Христос–виноградна лоза”, „Христос у чаші”, „Пелікан” тощо), в Україні сприяло унійне середовище [7]. Втім, популярності цим образам на Слобожанщині додала діяльність Г.С. Сковороди, який разом з іншими українськими богословами та мислителями брав участь у опрацюванні

нової барокової теорії образу. Так, слідом за поширенням на Україні західного догмату про Непорочне зачаття він розробляє нову естетико-моралістичну алегорію і у своїй „Мелодії” пише:

*Глянь-но! Це Діва стоїть, утробою пречиста!
Яблуко, змій, місяць, світ унизу променистий,
Яблуко – плотська тоє принада безчесна,
Тягне, як змій, тебе плоть ця хитра й чудесна. [8].*

В унісон з філософами та богословами ідея ствердження Непорочності зачаття знайшла своє втілення на слобожанських іконах „Коронування Богородиці” (Іл.1), де Марія стоїть на місяці, з непокритим розпущеним волоссям, схрестивши руки на грудях, у оточенні янголів, стилістично нагадуючи релігійні картини іспанського художника Мурільйо.

Нині українське мистецтвознавство вже визнає факт, що західноєвропейський досвід за доби українського бароко поширювався завдяки розповсюдженню гравюр, особливо голландських і німецьких. Київський митрополит Петро Могила не тільки сприяв відродженню візантійської першооснови українського православ'я, але й всіляко підтримував копіювання взірців західних гравюр з альбомів, атласів та інших збірок, що включали сюжети християнської тематики і були видані у Німеччині, Італії, Франції, Голландії. Митрополит підтримував розвиток гравірувального мистецтва, яке стало одним із засобів розповсюдження копій. Про те, що такий вплив мав місце і на теренах Слобожанщини, свідчать сюжети ікон та їх трактування з виставки XII археологічного з'їзду, що проходив у Харкові 1902 р. зокрема „Сивілі” з Толшевського Спасо-Преображенського чоловічого монастиря (нині жіночого (1994), Воронежська обл.), „Благовіщення” з церкви Святого Воскресіння слободи Андріївки (нині Балаклійський р-ну Харківської обл.); „Свята Родина” з м. Путивля на Сумщині тощо (Іл.2).

Не випадково слобожанські іконописці ширше, ніж у західних регіонах, сприйняли ускладненість алегоричної мови європейського мистецтва. Символічною у цьому плані є ікона „Свята Родина” з м. Путивля. В. Нарбеков відзначав, що ікона писалася під впливом апокрифічного Євангелія „Історія Йосифа древоділа” і скопійована з німецької гравюри XVIII ст. [9]. М. Петров уточнював, що сюжет цей, вірогідно, запозичений з німецької гравюри видання Антонія Клаубера [10]. Джерелом цього впливу міг бути і не Київ: вплив міг здійснюватися безпосередньо через Польщу. Путивль на Слобожанщині певний час був носієм польської культури і лише з прийняттям Деулінського перемир'я (1618 р.) відійшов до Московської держави [11].

Зміст символів у цьому сакральному сюжеті неможливо дешифрувати простим зусиллям розсудку, у них треба „вжитися”. Мистецькою волею невідомий іконописець прагне подолати прірву між „земною сутністю” та „божественним”, „особливим”. Сміслова структура ікони багатозарова. На перший погляд, художник показує Святу Родину за

буденною роботою: Йосиф щось майструє, Христос–Дитина у довгому хітоні та червоному гіматії підмітає підлогу, Богородиця займається шитвом. Інтер'єр кімнати облаштовано верстатом, теслярськими інструментами. Елементи одягу зберігають європейський характер (короткі штани у Йосифа, сандалії, взуті на босу ногу, блакитна сорочка тощо). До зображення подається коротенький емблематичний вірш, який, з'єднуючись із малюнком, розкриває його сенс:

*„Творець Зиждитель въ дому древоділя
Обитаєт въ нищєтї, насъ земныхъ діля.
Небесный Онъ странникъ во ділєхъ трудяся.
Незлюбивъ безскверненъ во всемъ показася.
Показа намъ образъ, присно в ділїхъ быти
Отъ труда рукъ своихъ пищу себї имїти”.*

Символи, перетікаючи у образи на цій іконі, стають „прозорими”, і головний повчальний зміст „просвічує” крізь нього. Проте смислова глибина міститься у певному знаку, який неможливо тлумачити однозначно: сокири з колодою, розташованих на першому плані. Зображення цих предметів можна співвіднести зі словами ямбичного канону на різдво Христово: „Отсек плотского силою пришествия” [12]. Символічне зчеплення підводить нас до ясної думки: рівною мірою як Христос–Дитина упокорено очищає своє помешкання, свій дім, так, воскреснувши, Він очистить нас від гріхів, якщо ми увіруємо у Нього.

Коріння впливів західної традиції на теренах Слобожанщини було найрізноманітнішим. О. Білецький, розглядаючи іконографію „Коронування Богородиці”, відзначав, що на Лівобережній Україні мали місце італійські рефлексії Беато Анджеліко, Жентіле да Фабріано, Пінтуріччіо, Рафаеля. Автор відзначав, що „це зображення було добре представлено і на виставці Харківського з'їзду (йдеться про XII археологічний з'їзд – Т.П.), де кількість ікон доходила до десяти” [13]. Іконографія „Не ридай мене Мати зрящи во гробу” XVIII ст. на Слобожанщині нагадує іконографічну схему „Pieta” Дж. Белліні.

Але особливий вплив у регіоні мали картини Е. Мурільйо на релігійні теми. Ікона Богородиці з Христом–Дитиною та Єлизаветою й Іоанном Предтечею з с. Боромлі на Сумщині являє дещо переосмислену композицію картин на ту ж тему художника. Композиційна схема „Богородиці” XVIII ст. з лілеєю (с. Костянтівка Зміївського району на Харківщині), у якій стверджується ідея непорочності зачаття, нагадує іконографію картини іспанського художника „Зачаття Богородиці”. Такій популярності Мурільйо на Слобожанщині могло сприяти перебування у Покровському соборі м. Охтирки, як вважалося, трьох картин митця – „Народження Христа”, „Поклоніння волхвів”, „Розп'яття Христа” [14].

Вже це наводить на думку, що формування і розповсюдження бароко на Слобожанщині характеризувалося різноманітністю стильових витоків.

Іл. 1. «Коронування
Богородиці»



Іл. 2. «Свята родина»

Рішення образу Скорботної Богородиці на Слобожанщині теж можна віднести до західноєвропейських впливів. Так, протягом XVII–XVIII ст. католицька за своїм походженням іконографія Марії, серце якої простролене мечем або сімома мечами, знайшла своє місце на наших теренах. У основу цієї іконографії лягли пророчі слова Симона Богоприймання „і меч душу прошиє самій же тобі, – щоб відкрилися думки серцець багатьох” (Лк. 2:35). У більшості слобожанських ікон композиційно переосмислено сюжет західноєвропейського походження, відомий під назвою „Mater Dolorosa” [15]. Ікони „Богородиці семистрільної” (так частіше називалися ці ікони) зустрічалися як на повний зріст, так і погрудні. Часто праворуч або ліворуч від неї на хмарах розташовували янголів. Варіантом цієї іконографії був образ Богородиці з мечем, що простромлює груди, перед розп’яттям Христа. У іконографії Заходу цей сюжет вперше з’являється у так званій „Біблії для бідних” XIII–XIV століття. У одному з Дармштадських рукописів є мініатюра, що зображує дерево життя з Розп’яттям, де від Христа летить меч у груди Богородиці [16]. Відомо, що в поширених у Росії пам’ятках XVII–XVIII століття, „Лицевих страстях Христових”, зустрічалися подібні зображення Божої Матері з мечами у грудях [17]. У кужбушках іконописної майстерні Києво–Печерської лаври теж мали місце подібні зображення (Іл.3).

На Слобожанщині образ Богородиці з мечами втілювали не тільки на іконах, а й у стінописах церков, на чашах та хрестах. Так, на одній зі срібних чаш XVII ст. Богородиця з сімома мечами у грудях та стуленими руками зображена на півмісяці [18].

На XII археологічному з’їзді було представлено низку ікон з подібним сюжетом. Так, на іконі XVIII ст. з Соборно–Преображенської церкви м. Ізюма (Харківська обл.) Богородиця представлена зі стуленими руками, і груди її пронизані мечем, а навколо голови золотий німб [19]. На іншій теж XVIII ст. із с. Борисівки (нині Белгородська обл.), Богородицю, груди якої пронизані мечем, по обидва боки підтримують янголи [20]. На іконі XVIII ст. типу „Mater Dolorosa” з с. Боромлі (нині Тростянецький р-н, Сумської обл.), писаній на полотні олійними фарбами, Богородиця, у груди якої встромлено сім мечів, представлена на повний зріст. Її обличчя несе вираз суму та страждань. Праворуч та ліворуч від неї зображено двох янголів, що тримають у одній руці сувої, а в іншій – білу хустинку, вірогідно, для утирання сліз. Інший варіант іконографії „Mater Dolorosa” було представлено на іконі з Миколаївської церкви с. Мерефи, де постаць Богородиці з мечами у грудях була відтворена посередині Розп’яття Христа [21].

Образи, інспіровані західноєвропейським мистецтвом, не тільки розширювали коло сюжетів, але і вносили нове у їх трактування, що не могло не відобразитись на еволюції художньо-образної системи

слобожанського іконопису. Руйнуючи в українському іконописі непорушний впродовж століть каркас візантійської системи з його площинним трактуванням образу–символу і зворотною перспективою, західна традиція, просякала у мистецтво Слобожанщини, сприймалася тут і переосмислювалася людиною доби бароко. Особливого значення набувала проблема трактування руху, передача внутрішнього стану та вживлення образів у просторове середовище. Досвід маньєризму виявився корисним у передачі такого руху, що зберігав іконну значущість образу. Відкидаючи раціональну виваженість Ренесансу, бароко у європейському контексті принесло мистецтву підвищену емоційність образів, декоративність, динамічність композицій, різкі контрасти масштабів, ритмів, кольорів, світла й тіні. Відтворюючи чистоту духовного світу образів, слобожанські іконописці розробили досить широку шкалу емоційного стану персонажів: глибина релігійного почуття поєднується з поетичною емоційністю, лагідністю, меланхолійною задумливістю, пафосністю. У цілому ж духовний стан образів слобожанських ікон є стриманішим, ніж



Іл. 3.

це спостерігається у західній традиції.

Характерним у регіоні стає посилення індивідуалізації біблійних та євангельських образів, лірична м'якість, що більше відповідала українському менталітету. Європейський досвід слобожанські іконописці, як це взагалі спостерігалось в українському мистецтві доби бароко, поєднували з власними естетичними засадами. Внутрішня напруга, рух, ускладнення символіки, посилення містичного змісту в іконах супроводжувалися народним замилюванням у взористості, наділенням ликів святих українськими етнічними рисами та часом конкретним характером персонажів. Втілюючи національне розуміння ідеалу земної краси, образи, як правило, розміщувались на пишному золоченому, часом рельєфному або ж уквітчаному кольоровому тлі, що символізувало світлу безодню Божественного. Рослинна орнаментика притаманна українському народному мистецтву з давніх часів, а пишна взористість взагалі була близькою бароко.

Висновки. На завершення скажемо, що барокова ікона, пануючи на теренах Слобожанщини, сприймалася своєрідним символом духовного удосконалення, життєдайним джерелом, допомагаючи у збереженні не тільки духовності, а й навіть національної ідентичності.

Перспективи подальшого розвитку дослідження полягають у використанні теоретичних положень роботи, для комплексного розгляду проблем українського сакрального мистецтва, а також при написанні праць, присвячених історії культури та образотворчого мистецтва України та у навчальних програмах мистецьких освітніх закладів.

Примітки:

1. Д. Чижевський Українське літературне бароко. [Вибр. пр. з пробл. давн. лр]. К.: Обереги, 2003 – С. 189.
2. Аверінцев С. Софія-Логос. Словник. 2-е видання. – К.: Дух і літера, 2004. – С. 547.
3. Українська ікона перш за все наслідує кольорові традиції лаврських іконописців, де домінантою виступають синій колір, як ознака християнської любові, червоний – мучеництво та золотий – символ раю, «сьомого неба», де ніколи не заходить сонце.
4. Так, наприклад Д. Чижевський згадував що Г. Сковорода бачив емблематичний малюнок на „стіні зали” харківського колегіуму, єпископ А. Мацієвич заніс емблематичні малюнки навіть до Ростова, де вони прикрашали браму та двері Ростовського кремля, а Я. Маркович давав збірник емблем „Sumbola et emblemata selecta” (1705 р.) іконописцю для виготовлення образів. За твердженням дослідника, ці збірки грали велику роль як у українській літературі, проповідях, так і у мистецтві [Д. Чижевський „Філософія Сковороди”. – Х.: Прапор, 2004. – С. 59, 63; Д. Чижевський „Українське літературне бароко. – К.: Обереги, 2003. – С. 196].
5. Ушкалов Л. В. Українське барокове богомислення... – С. 121 – 125.
6. Там само. – С. 122.
7. Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. – К.: Видавничий

- центр „Друк”, 2003. – С. 24.
8. Епіграма, яка міститься у „Мелодії”, алегорично витлумачує зображення на емблематичному малюнку, в основу якого взято образ із Об’явлення Івана Богослова: „І з’явилася на небі велика ознака: жінка, зодягнена в сонце, а під ногами її місяць, а на її голові вінок із дванадцяти зір” (12:1). [Сковорода Г.С. Твори: в 2-х т. ТОВ „Видавництво „Обереги”, 2005. – 2-е вид, виправ. – Т.1. – С. 81].
У листуванні Г. Сковорода згадував, що у Богословській школі у Харкові на стіні було намальовано подібний образ Богородиці [там само, С. 81].
 9. Нарбеков В. Южнорусское религиозное искусство XVII – XVIII ст. – Казань, 1903. – С. 49.
 10. Петров Н.И. Южно – русские иконы. // Искусство в Южной России. – 1913.– № 11 – 12. – С. 496.
 11. Окремі села Путивльського повіту продовжували належати Польщі, як, наприклад, це сталося із с. Есмань Путивльського Вовчанського монастиря, що після поділу території у 1618 році відійшло польському шляхтичеві. [Історія міст і сіл УРСР Сумської обл. (колектив авторів) – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії АН УРСР, 1973. – С. 233, 459].
 12. Ямбический канон на рождество Христово. Пень 5. //Аверинцев С. Многоценная жемчужина. – К.: Дух і Літера, 2003. – С.447.
 13. Белецкий А. Отдел церковных древностей на XIV археологическом съезде в Чернигове. // Сборник Харьковского историко-филологического общества. – Т. 18. – Х.: Тип. „Печатное дело”, 1903. – С. 490.
 14. У державному архіві Харківської обл. перебуває листування між протоієреєм Покровського Собору м. Охтирки, Харківською духовною консисторією та імператорським московським археологічним товариством про реставрацію трьох картин Мурільйо та про з’ясування дійсного авторства іспанського художника. У ході дослідження реставраторами Рум’янцевського музею м. Москви було з найбільшою долею вірогідності з’ясовано, що ці три картини належали скоріше за все школі Мурільйо. ДАХО, ф. 40, оп. 103, спр. 333, 1910 р.
 15. У християнській поезії розрізняють два плачі Богородиці: перший – біля підніжжя хреста, другий – над тілом Спасителя. Відповідні зображення Скорботної Богородиці також присутні в іконографічному мистецтві. Композиція „Pieta” являє Богородицю, яка тримає на колінах Спасителя, знятого з хреста. На грудях з лівої сторони Богородиці, біля самого серця – меч, встромлений вістря у груди. Наші слобожанські ікони „Семистрільної Богородиці” писані, безперечно, під впливом західних взірців, що потрапили до нас із Польщі.
 16. Нарбеков В. Южнорусское религиозное искусство... – С. 22.
 17. Там само. – С. 23.
 18. Там само. – С. 24.
 19. Там само. – С. 21.
 20. Там само.
 21. Там само.

Надійшла до редакції 30.03.2007