

ІКОНОГРАФІЯ ЄЛЕУСИ, ЯК СТРАСНОЇ БОГОМАТЕРІ. РОЗВИТОК ТЕМИ УМИЛІННЯ В КОНТЕКСТІ ЗВЕРНЕННЯ ДО СТРАСНИХ СЛУЖБ І ПІСНЕСПІВІВ

Комарницький А., аспірант ЛНАМ, викладач кафедри богослов'я УКУ

Анотація. В даній статті розглядається проблема розвитку іконографії Богоматері – Єлеуси.

Ключові слова: іконографія, тип, прототип, схема, еволюція.

Аннотация. Комарницкий А. Иконография Елеуси, как страстной Богоматери. Развитие темы Умиления в контексте обращения к страстным службам и песнопениям.

В данной статье рассматривается проблема развития иконографии Богоматери-Елеусы.

Ключевые слова: иконография, тип, прототип, схема, эволюция.

Annotation. Komarnitzky A. The iconography of passionate Virgin Mary Merciful. Development of theme of deep Feeling in the context of address to passionate services and canticles. The problem of the Virgin Mary Merciful iconography development is examined.

Key words: iconography, type, prototype, scheme, evolution.

Постановка проблеми і мета. Розвиток типу Єлеуси є однією з ключових сторін богородичної іконографії. Його формування не роздільно пов'язане з іншими основними богородичними типами як Одигітрія і Звеселення. Тому проблему походження і розвитку типу Єлеуси є потреба розглядати в комплексі. Тема Єлеуси, або Умиління набувала розвитку також в процесі звернення до страсних служб і піснеспівів. Тому є потреба розкрити як іконографічну складову формування типу Умиління так і виявити широкий богословсько-літургійний аспект, який став основою духовної складової богородичної тематики.

Мета роботи. Розкрити іконографічну і тематичну складову типу Єлеуси через призму поширення ідеалу страстної матері в мистецтві Київської Русі XII-XIII ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему розвитку іконографії Єлеуси досліджувало ряд російських вчених, як Кондаков Н., Грабар І., Лазарев В. Проте богословсько-літургійний аспект теми Умиління було значною мірою розкрито тільки в праці Бельтінга Х. „Образ и культ”. Проте залишається актуальним розгляд теми Умиління в ряді давньокиївських ікон Божої Матері, яка виразно набула страсних ознак.

Викладення матеріалу. Існують дві версії поступового розвитку іконографії Богоматері-Єлеуси, з яких одна була найбільш чітко сформульована В. Н. Лазаревим:

1. прототип сидячої, або що менш вірогідніше, стоячої Одигітрії;
2. ікона „Умиління” на весь зріст, де Богоматір стоїть, або ж сидить;
3. поясна ікона „Умиління”;
4. Дитя сидить на колінах Божої Матері, яка воссїдає на троні [1; 197].

Таким чином Лазарев В. Н. зближує давню ікону „Умиління” з традиційним типом „Одигітрії”, вважаючи, що для більш ранньої іконографічної схеми „Умиління”, характерне сидяче положення Богородиці з Дитям-Христом, спокійніше положення непорушно сидячого Дитяти, як це було властиво і давнім іконам „Одигітрії”. Тільки в міру того, як іконографічна схема ускладнювалася і ставала більш життєвою, з’явився і новий вільніший варіант, який набув особливої популярності в XIII ст., оскільки надавав великі можливості для художньої творчості майстра .

В той час окремими вченими була запропонована інша концепція загальної еволюції іконографічного типу Єлеуси. Так відомий російський вчений Грабар І. Н. а згодом Етінгоф О. Е. на основі аналізу Вишгородської Богоматері виявили, що протооригінал відомої ікони міг зображати Богоматір з Дитям, яке стоїть на її колінах [2; 219], з чим збігається і формулювання прототипу Єлеуси у Лазарева.

У дослідженнях Етінгоф О. та І. Зерву Тоньяцці на основі співставлення письмових джерел виявлено, що в середньовізантійську епоху у Влахернах знаходились чотири головних шанованих образи Божої Матері в капличці Агіа Сорос-Оранта, Богоматір-Знамення, яка з’явилась у видінні Андрію Юродивому і чудотворна ікона Богоматері в типі Брефократуси Влахернської, ця ікона знаходилася в базиліці, вірогідно в типі Богоматері-Єлеуси, яка ймовірно була зображена в ріст, або ж сидячою на троні і могла бути протооригіналом Вишгородської [3; 130].

На основі цих досліджень є вірогідно, що шляхом поступової видозміни первісної композиції зображення Богородиці з Дитям на троні у весь зріст поступово переходить у поясне зображення Матері з Дитям на руках.

Чому в деякій мірі спричинилося зменшення формату дошки, на якій добре вкомпоновувалось поясне зображення Божої Матері, що було в цілому

характерним явищем для візантійського мистецтва Комненівської епохи XIII ст. Найбільш показовим у цьому плані є аналіз раннього іконографічного типу Одигітрії. Власне ікона „Одигітії” виявляє Божу Матір, яка стоїть на весь зріст, підтверджена як зображеннями Одигітрії на печатах, так і рядом давніх пам’яток, зокрема іконою церкви св. Марії Маджіоре..., фресками церкви Марії Антикви та інших [4; 161] Це є свідченням особливостей іконографії Божої Матері, адже ранні зображення Богоматері подавалися не тільки в типі Одигітрії, а також Єлеуси в ріст, тоді як поясні зображення є їх більш пізня модифікація. Погрудні замальовки розповсюджуються в XI, XII ст. [4; 185].

Така еволюція іконографічного зображення Богородиці в ріст була викликана активним розвитком монументально-храмового мистецтва в ранній період, коли ікона була менш поширеною і у своєму розвитку взуруючись на традиції монументальних зображень. З відсутністю розширеного іконостасу, основну роль відігравали храмові настінні розписи, на яких добре вкомпоновувалось зображення стоячої Богородиці. Свідченням більш пізнього походження поясного типу Єлеуси є те, що тип поясного зображення „Умиління”, був засвоєний на Русі місцевими художниками не пізніше XII – першої пол. XIII ст., на іконах Ігорівської, Тронної Толгської, де Дитя Христос зображений на весь ріст [5; 47], як це є спостерігається на Вишгородській іконі Богоматері. І саме зображення Дитяти на первісній композиції цієї ікони було подане у стоячому положенні, або ж було видовжене, що позначилося на концепції його постаті через усі реставраційні зміни [2; 219].

Згодом Дитя все частіше зображується в сидячому положенні, як це спостерігається деякою мірою на ранніх іконах Діви Марії, створених в Київській Русі, як Білозерівської і Влахернської. І в XV ст. на Україні в іконі Богородиці Єлеуси з Сянока ми вже бачимо, цілком сформований варіант, де Дитя-Христос зображений у глибокому сидячому положенні з підібганими ніжками. Подібні процеси спостережені в російському мистецтві того часу, зокрема на іконі Донської Богоматері письма Феофана Грека.

Таким чином вірогідним виглядає твердження, що протооригінал типу „Умиління”, який виник на візантійській основі в IX – X ст., виявляв зображення Богоматері в ріст, яка сидить на престолі і тримає на правому коліні Дитя, яке стоїть і намагається обійняти обома руками її за шию і з ніжністю торкається своєю щокою до її щоки.

Наявність збереженої до нашого часу відомої Константинопольської ікони Кікської Богородиці з Синайського монастиря, у якій поєдналися два близькі іконографічні типи Єлеуси і Звеселення Дитяти є підтвердженням того, що зображення Богоматері-Єлеуси на троні було початковою формою розвитку іконографічного типу, тоді як поясна Єлеуса була більш пізнім його варіантом. Що виявляє на наш погляд реальну закономірність формування типу Єлеуси, якій еволюціонував від повнофігурних зображень до поясних. Проте ця закономірність могла мати свої виключення, як це можливо є у поширенні такого явища як процес формування іконографічного типу в образі. Адже як

явище цей тип охоплює широкий територіальний ареал країн Православного Сходу та вбирає в себе культурно-національні особливості цих народів. Проте в основному іконографічна схема виявляє вірність провідній богословській ідеї.

Виявлення існування значної кількості пам'яток з зображенням Богоматері-Єлеуси як у мініятурі, іконописі та монументальному живописі датованих IX–X ст. в цілому значно розширило рамки його вивчення. Власне, тип Єлеуси існував вже у ранній період, однак широке розповсюдження отримав лиш з початком епохи Македонської династії [3; 68]. Для глибшого розуміння виникнення самого поняття „Єлеуса”, слід відзначити, що на початку слово „Єлеуса” було епітетом, який вживався у молитовних зверненнях до Богоматері, а не по відношенню до її зображення. „Милість, Співстраждання” – настрої, властиві багатьом іконам в типі Одігітрії, Агіосоргиси, Божої Матері Параклесис.

В кінці XI ст. слово „Єлеуса” стали вживати по відношенню до конкретних зображень молитовного предстоювання Богоматері перед Христом. З цієї причини „Єлеусою” найменували деісисну композицію [6; 601].

Про це також йдеться у Кондакова, що спершу була необхідність появи визначального поняття, а згодом воно могло отримати конкретний вираз у конкретному типі.

З чим збігається і думка Бельтінга Х., який робить важливе зауваження: що поняття „Єлеуса”, або „Милостива”, відображає теологічну роль, а не особливий тип ікони Діви Марії. Так Кікська ікона вславилася як чудотворна, тому її найменували „Милостива” (грецьк. Eleusa) і важливо, що епітет *glukophilousa* або „солодке цілування”, виник не у візантійській епосі, так і назва „Умиління”... не знаходить еквіваленту на грецькій мові [7; 320]. Показовим прикладом оновленої проблематики, виявляється покровительство Єлеуси, або „милостивої Богородиці”. Назва ця була вже давно введена в богослів'я та поезію і прийнята також для ікон. В XI ст. був заснований монастир з подібною назвою, а в XII ст. Таке ж найменування отримує ікона в монастирі Пантократора. Та вірогідним є те, що оповідальна функція ніжної матері як тема зображення отримала поширення з X ст. [7; 323]. З XII ст. тип Богоматері-Єлеуси отримує широке розповсюдження в усіх ділянках мистецтва, чому сприяло укладення нових літургійних служб, поява яких згідно з результатами досліджень А. Грабара, К. Вейцмана та інших дослідників відноситься до XI ст. У цей період та зокрема в XII ст. мотиви Замилування часто зустрічаються в мініятурах рукописів Англії, Німеччини та Франції [8; 200].

Образотворчі сюжети Старого Завіту, втілені у поетичних формах біблійних текстів вплинули на символіку християнської іконографії. До біблійних прообразів виходять численні епітети Богородиці, які стали основою візантійських піснеспівів, гімнів, акафістів і похвальних слів, які на межі XI ст. втілювалися в конкретному богородичному типі Єлеуси. Формування самого типу відбувалося за участю традиції, яка розвивала „весільну пісню” містичної любові Христа та Церкви, що опосередковано відображали часті вирази і епітети книги Пісні Пісень в канонах і службах честь Діви Марії [9; 54].

Подальшому розвитку іконографії Слєуси сприяло введення нової страстної Служби, в якій відображались такі характерні явища епохи як зацікавлення людськими почуттями та розуміння догматики і таїнств в новому більш емоційному ключі, що спричинилось до його активного розвитку внаслідок переосмислення ролі Богоматері в страстній літургії [3; 46].

Материнські почуття Її виявлені в текстах, темою яких є Страсті Господні [7; 324]. У той час в церковному ритуалі на ікони переносяться публічно-виголошені проповіді, які переповідаються текстами піснеспівів в діалогічній формі. Оплакування Божою Матір'ю померлого Сина, яке виспівано хором, ніби промовляється вустами Богоматері, було звернене до двохсторонньої ікони, на якій Марія наділена вираженням лику Страждальної Матері.

Таке поєднання теми ніжної матері зі стражданнями мало крім теологічної, ще й риторичну причину, адже оплакування мертвого надавало привід підсилити спогади про улюблену людину. Так, в одному із текстів Марія усвідомлює необхідність жертви у звершенні діла Спасіння і в цій думці „закладено подвійний зміст: показати етичну досконалість Богородиці як людини і сповнення нею своєї богословської ролі у божественному спасінні душ” [7; 325]. Згідно з цими текстами, Богоматір відчуває внутрішнє стривоження, яке пізніше переходить у заспокоєння – (закінчується відновленням духовної рівноваги). Вона стримує особисті пережиття, усвідомлюючи необхідність звершення викуплення. Таким чином, за Бельтінгом, метою нової концепції ікони стало відображення етичних компонентів в ідеальному людському образі, втіленому Богоматір'ю [7; 300]. Показово, що якраз ці компоненти відображені в людському образі наближуються до оповідальної функції Богородиці-Слєуси як ніжної матері у відображенні різних інтонацій Її внутрішнього стану. Тому можна припустити, що оповідальна функція ніжної матері є відображенням особливостей іконографії Слєуси, або Милостивої, хоч і може бути також притаманною іншим типам, характерним прикладом є ікона Хомської Божої Матері.

Оповідальна функція образу ніжної матері відноситься до двох ікон, які походять з Константинополя, але увійшли в історію інших міст дякуючи двом відомим замальовкам. Зображення з одного типу було (у 1130 р. привезене до Києва). Замальовок іншого типу у 1080 р. потрапив на Кіпр і став там храмовою іконою монастиря Кіккос, заснованого монахом Ісаєю з Константинополя. В цьому зв'язку Бельтінг припускає існування третього типу образу ніжної матері – можливо синтезу двох попередніх – замальовок, шанований у Пелагонії, який отримав звідти свою назву [7; 321].

На Синайській іконі теж відображено ранній варіант „Звеселення Дитяти”, типу не відомого до XI ст., символіка якого також безпосередньо пов'язана з текстами страстної літургії, зміст якої зводиться до трьох тісно поєднаних тем: воплощення, передбачення жертвовної смерті та любові Марії-Церкви і Христа – Первосвященника.

У словах Св. Отців на Богородичні свята у той час зустрічаються описи годування Богоматір'ю молоком Дитини, любування і цілування Дитяти.

Іоан Дамаскин у Слові на Різдво Богоматері пише: „Та грудь, яка вигодувала Годувальника і Окормителя (всього) світу... Уста (твої) восхваляють Господа і торкаються Його вуст”. Подібний прояв уваги до відносин між Матір’ю і Сином був пов’язаний із зацікавленням людською природою Христа і особливо актуальне післяіконоборчий період, де спостережене намагання до збагачення образу Матері різними інтонаціями. Таким чином, тема ніжної матері, розвиток якої зауважується в XI ст. була закріплена не тільки за типом Вишгородської Богоматері. Наявність Кікської ікони демонструє ті ж прояви інтерпретації теми материнства шляхом ускладнення, адже постать Дитяти виявляє контраст тій інтимності, властивій Дитяти на варіанті, репрезентованому Вишгородською іконою. „Кікська Богоматір” змінює ролі Матері і Дитяти. Тепер Матір пригортає Дитятка до свого лица, а Дитя-Христос, з нетерпінням розкидаючи ручками і ніжками, поривчасто чіпляє Її мафорій, щоб його зірвати. Така риторичність оповідального образу, або метафора, які характеризують тип цієї ікони [7; 331]. Тут виразно простежується закономірність поведінки Дитяти Христа, який спонукуваний ціллю свого призначення, поривається з рук Марії до рук Симеона в сцені Стрітіння, тобто до жертвовного шляху, який розпочинався на руках праведного Симеона. І ця сама ознака призвела до розвитку нового іконографічного типу Звеселення на Кікській іконі. В цілому поетичні звороти привідкривають таємницю вочеловічення Бога в образі Дитяти, це ж показують ікони. Але того, чого вони не можуть зобразити, їм потрібно доповнювати знаками і метафорами. Зображуючи материнську і дитячу поведінку двох осіб... вони тим підсилюють контраст з істинним буттям Бога. Якщо Дитя притуляється до щоки Матері, а Вона приближується до Його обличчя, то можна припустити, що обоє знають тайну того, що діється і Діва Марія здригається від свідомості того, що Вона цілує Бога [7; 324]. І ця риторика визначає на таких іконах структуру зображення. Вона повинна сприйматися в тому значенні, який був їй присутній тоді. Таким чином, цей риторичний живопис, який розвивався одночасно з гімнографією, досягнув своєї кульмінації у Синайській іконі. Яка була непоодиноким спробою такого плану, як це видно на подібному за розмірами варіанті в Держ. Ермітажі Санкт-Петербургу [7; 324].

Примітно, що у період XI – XII ст. продовжує зростати зацікавлення людською особистістю та виявом почуттів і емоцій, що відобразились на характері церковної культури у розумінні таїнств та внесенні більшої емоційності в богослужіння та використання текстів літургії саме такого характеру [3; 91]. І не випадково в образотворчому мистецтві, зокрема, в іконографії, розвинувся цикл Страстей Христових; зображення сцен Розп’яття, Зняття з Хреста, Покладення у Гріб, Оплакування набувають більшої реалістичності.

Що безперечно позначилося на іконографії Богоматері, суттєво урізноманітвивши її, з перевагою типів Діви Марії, в яких відображались прояви людської природи Христа, його взаємин з Матір’ю і передчуття його земних страстей.

В цей час, зокрема, поширюються такі іконографічні типи Богоматері Молокогодувальниці, Звеселення Дитини, іконографічні типи „Умиління”, адже в них наголошувалось саме на емоційних виявах материнських почуттів Марії [3; 68]. Подібне акцентування на емоційних проявах Материнства і Страстей Христа і Богоматері було можливим внаслідок введення нової служби оплакування, в якій спостерігалось зацікавлення людськими психологічними переживаннями.

Поряд з тим відбулося введення в іконографію нової сцени, створеної на основі гімнографії та гоміолетики, перш за все, гомілії Георгія Нікомідійського, в яких була виявлена антитеза обіймів Богородиці і Христа з однієї сторони і Оплакування з іншої, де Марія обіймає мертвого Христа. Внаслідок такого звернення до пережиттів та глибокого відображення Стражданн Матері і Сина стала поява ряду образів Богоматері-Слеуси, пов'язаних зі страстною тематикою і темою любові. Тут варто зазначити, що мініатюра Нікомедійського Євангелія виявилася якщо не першим, то одним із найраніших прикладів поєднання теми Страстей та Богородичного образу. Всі ці названі явища виявилися основою для сформування в майбутньому стійкої іконографічної схеми [10; 314]. В цьому зв'язку варто зауважити поряд із Страстним за характером образу Слеуси появу типу Страстної Одигітрії з зображенням страстей на звороті, як на іконі Богоматері-Одигітрії з Касторії (Греція, XII ст.). Хоча лише на переломі XIII – XIV ст. у візантійському мистецтві викристалізується іконографічний варіант Страсної Богородиці, який із незначними змінами проіснував майже до пізнього середньовіччя [10; 314].

В безпосередньому зв'язку з тими змінами є поява такого рідкісного іконографічного варіанту „Умиління” у Візантії і на Русі зображення Богоматері, яка накрита поверх мафорію чорним покривалом, при цьому часто з'являється іконографічний варіант, де Дитя обіймає і цілує Матір, яка схилилась перед ним в жесті молитви і поклоніння.

Що надає нам підставу пов'язати ці два різновиди, які викристалізувались на основі іконографії Богородиці-Слеуси у XII ст., виникнення і розвиток яких відбувався в безпосередній залежності один від одного, про що свідчить поява згаданих ікон Сінайської і Влахернської Богоматері, які поряд з Вишгородською Божою Матір'ю демонструють новий вияв психологізму і поглиблених емоційних переживань в образі Богородиці під впливом Страсних служб, поширення яких у Київській Русі з Візантії не викликає сумнівів.

Висновки. З наведеного випливає, що еволюція іконографічного типу Слеуси проходила від повнофігурних зображень до поясих. Функціональний зріз теми Умиління подав можливість простежити і виокремити наявність оповідальної функції ніжної матері, яка виявляє специфіку розвитку теми материнства. Наведено ряд ознак взаємозалежностей розвитку Страсної Слеуси до появи страсних служб і піснеспівів.

Перспективи подальших досліджень. Ця тема не є вичерпною, адже розвиток іконографії давньоруських ікон Божої Матері Слеуси потребує глибшого розкриття і вивчення зокрема, в богословсько-образному аспекті.

Література:

1. Лазарев В. История византийской живописи. – М., 1986.
2. Грабар И. Древнейшая песнь материнства // О Древнерусском искусстве. – М., 1966.
3. Этингоф О. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI – XIII ст. – М., 2000.
4. Кондаков Н. Иконография Богоматери. 2 т. – М., 1998.
5. Зонова О. Памятник русской живописи XII в. // Искусство Новгорода. – М., 1947.
6. Власов В. Новый энциклопедический словарь. 2 т. – Спб., 2004.
7. Бельтинг Х. Образ и культ. – М., 2002.
8. Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону. – Львів, 2000.
9. Пречистому образу твоему поклоняемся.- Спб., 1995.
10. Сарабьянов В. Богоматерь Страсная... // Византия, Древняя Русь, Балканы: XIII в. – Спб., 1997.

Надійшла до редакції 16.09.2008