

## АЛЛЕГОРИИ МИРОВОГО ДРЕВА В УКРАИНСКОЙ ИКОНОПИСИ XVII- XVIII ВВ.

**Омельченко О.В.**, преподаватель кафедры рисунка

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

**Аннотация.** В статье исследуются композиционные приемы, сюжетные трактовки, отдельно раскрываются аллегорические аспекты мотива Мирового древа в украинской иконописи.

**Ключевые слова:** украинская икона, аллегорические композиции, мотив Мирового древа, апокрифы.

**Анотація.** Омельченко О.В. Алгорити Світового Дерева в українському іконопису XVII – XVIII ст. В статті досліджуються композиційні схеми, сюжетні трактовки, окремо розглядаються алегоричні аспекти мотиву Світового Дерева в українському іконопису XVII – XVIII ст.

**Ключові слова:** українська ікона, алегоричні композиції, мотив Світового дерева, апокрифи.

**Annotation:** Omelchenko O.V. Allegories of the World Tree in Ukrainian icons XVII – XVIII cc. In subject the composite receptions, subject treatments are investigated, the allegorical aspects of motive the World Tree in Ukrainian icons are separately researched.

**Key words:** the Ukrainian icon, allegorical compositions, motive of the World Tree, apocryphs.

**Постановка проблемы.** Мотив Мирового древа, пронизывающий все мировое искусство, проявляется в украинской иконописи в разных вариантах и трактовках. Решение этой темы, как правило, связано с аллегорической подачей сюжета. Именно национальные аллегорические композиции позволяют выйти за узкие рамки и рассмотреть это искусство как часть европейского художественного процесса.

**Актуальность исследования и анализ последних публикаций.** Аллегорические композиции – часть мирового наследия. Кроме того, в украинской иконописи нередко присутствовали народные мотивы, зачастую в завуалированной форме. Мировое древо – мотив глубоко укорененный в народном сознании.

Существует ряд фундаментальных исследований по вопросам украинской иконы, среди которых работы таких ученых, как П. Жолтовский, М. Голубець, Д. Степовик, Л. Миляева. Из существующих работ на эту тему следует отметить исследование Д. Степовика [7], в котором рассматривается назначение и эволюция иконы с X по XX ст., хотя и обойдено вниманием использование мотива Мирового древа. В. Петрашек в своей работе «Христос – виноградная лоза в украинской иконописи» представляет аллегорические композиции как яркое самобытное явление украинской художественной культуры XVII- XVIII вв. Автор ограничивается кратким упоминанием о связи этих образов с мотивами народного искусства и древней религией природы. Л. Членова в статье «Український іконопис XII- XIX ст. з колекції НХНУ» [11] рассматривает аллегорические композиции как своеобразное культурное явление, возникновение которого обусловлено заимствованием сюжетов западно-европейского искусства и характерным для барокко тяготением к аллегоричности.

Ряд фундаментальных исследований посвящен вопросам ранних форм искусства (В.Н. Топоров, Б.А. Рыбаков, В.Вс. Иванов и др.).

Таким образом, мотив Мирового древа и соответствующие ему композиционные схемы, использующиеся в украинской иконописи (аллегорических композициях) во многом остаются за рамками существующих исследований. Изучение данного вопроса позволит рассмотреть украинскую иконопись с точки зрения более крупных культурных моделей.

Заявленный ракурс исследования обуславливает следующую **цель данной работы**: Изучение мотива Мирового древа в украинской иконописи (аллегорической композиции) XVII – XVIII вв. Из данной цели вытекают следующие задачи:

- рассмотреть формирование образа Мирового древа, и соответствующую ему структуру композиции;
- изучить трансформацию архаического мотива Мирового древа в христианских апокрифических преданиях (слияние его с библейскими образами Древа познания и Древа жизни);
- проанализировать применение мотива и композиционной структуры Мирового древа в аллегорических сюжетах украинской иконописи XVII – XVIII вв.

#### **Изложение основного материала.**

**Мировое Древо как феномен культуры.** Как установлено многими исследователями, именно верхний палеолит был самым древним этапом в развитии исходных форм, послуживших позднее основой поэтической и художественной символики. Для искусства верхнего палеолита (30 тыс. лет до н.э. – 10 тыс. лет до н.э.) характерна модель организации изобразительного пространства, связанная с концепцией мирового (или космического) древа. Мировое древо – универсальная концепция, в течение долгого времени

определявшая мифологию и мировоззрение человеческих коллективов Старого и Нового света. В дохристианском искусстве тема мирового древа зачастую была ведущей. В ряде случаев «Мировое древо» и сейчас остается основной темой в отдельных культурных традициях. Тесную связь с искусством эпохи «Мирового древа» обнаруживает христианское искусство вплоть до эпохи Возрождения, а в сакральном искусстве – и по сей день.

По утверждению В.Н. Топорова для искусства этой эпохи характерна следующая структура организации пространства. «Неясные отношения между изображениями копытных, птиц и змей-рыб преобразуются в четкую трехчленную вертикально проецируемую систему: птицы-копытные-змеи-рыбы (шире – класс хтонических животных), причем, птицы связываются с верхом композиции, с небом, копытные – со средней частью, с землей, змеи-рыбы – с низом, с подземным царством. Эти ассоциации были настолько устойчивыми, что периферийные элементы вертикальной структуры стали символами неба (птицы) и подземного царства (змеи-рыбы), сохранявшими свое значение независимо от места их изображения в живописном пространстве» [5, с.93]. «Мировое древо» или элементы, его символизирующие, стали средством выражения идеи вертикальной структуры; поэтому обычно птицы и в словесных текстах и в изобразительном искусстве локализуются в ветвях дерева, змеи – в корнях его, а копытные – по бокам ствола.

Образ мирового древа с его трехсоставным членением (корни, ствол и крона) рассматривался как символ любого динамического процесса, имеющего начало, продолжение и завершение. Причем, нижняя часть дерева, которая символизировала подземный мир, получила негативную окраску, а зона ветвей с птицами, в ней, локализовавшимися, несла явно позитивную окраску.

Как отмечает В.Н. Топоров, существует определенная семантика организации горизонтального пространства изображения. Особенностью композиции эпохи мирового древа было выделение центрального места, занимаемого мировым деревом или его аналогами (гора, столб, антропоморфное существо), и двух соседних мест, одного – справа, другого – слева. «Семантика центрального элемента горизонтальной композиции определялась противопоставлением двум смежным элементам: объект почитания (цель ритуального действия) – участники ритуала. Если с помощью вертикальной оси живописное пространство получало возможность различать верх, центр и низ, то с помощью горизонтальной оси выделялась левая сторона, середина и правая сторона» [5, с.94]. При этом левая сторона, как правило, противопоставлялась правой и получала негативную характеристику, а правая – позитивную.

Появление сюжетности в искусстве эпохи мирового древа стало возможным благодаря распределению семантической нагрузки на разные зоны изображения. Предметы, попадавшие в ту или иную зону, автоматически



рис . 1 Христос в виноградном точиле.  
Конец XVII ст. НХМУ  
Доска, левкас, темпера.



рис . 2 Христос – виноградная лоза.  
Вторая половина XVIII ст. НХМУ  
Доска, левкас, темпера.



рис . 3 Древо жизни. Вторая половина XVIII ст. НХМУ  
Холст,масло.

приобретали заданную контекстом роль. «Не случайно поэтому, что эпоха мирового древа знает, по сути дела, лишь один общий сюжет – успешную в конечном счете борьбу положительного, светлого, с небом связанного начала, с отрицательным, темным, связанным с преисподней начала (обычно змея, дракон)» [5, с.96].

Как установлено В.Н. Топоровым, изображения в центральной части имеют несравненно более тесные связи и формальные, и содержательные, и композиционные. Функция периферии в данном случае обнаруживает переход между тем, что составляет основной сюжет произведения, и теми, кто является потребителями этого изображения (почитание сакрального сюжета).

Было бы целесообразно само слово «художественное» по отношению к первобытному искусству принимать с известными ограничениями, учитывая, что искусство ещё не выделилось в отдельную знаковую систему, а было частью религиозно-ритуальных концепций. Древнейшие формы искусства относятся к искусству в той же степени, что и заговор, ритуальное действие или похоронный обряд.

Как доказывает Б.А. Рыбаков, эволюция религиозных представлений, а, следовательно, и эволюция художественной символики, с ними связанной, шла не путем полной смены старых верований новыми, а путем наслоения, добавления нового к уцелевшему старому. Он приводит в пример культуру времен Владимира Мономаха. «Русские люди, давно уже числившиеся христианами, продолжали поклоняться всем божествам всех трех стадий: и архаичным упырям с берегинями, и Роду с рожаницами, а «по украинам, отай» молились и недавно свергнутому Перуну» [6, с.91]. Подобное «наслаивание» верований вместе с одновременным их существованием в народной памяти, является общим принципом, хотя, с известной оговоркой на возможность старого содержания символа, при сохранении и воспроизведении одной лишь внешней формы.

В апокрифической литературе тема «мирового древа» проявляется в легендах о древе познания добра и зла, древе жизни и связанных с ними легенд о происхождении крестного древа.

После принятия христианства и до XIV в. Русь испытывает сильное влияние не только Византии, но и восточных славян – сербов и болгар, объединенных не только православной верой, но и общностью церковно-литературного языка. Как из Византии, так и из Болгарии на Русь пришло немало апокрифов и сказаний. На Русь апокрифы попали вместе со священными книгами. В XI-XV вв. проникали из Византии, Сербии, Болгарии, а в XVI – XVII вв. – из Польши.

Благочестивые чувства и воображение христиан не удовлетворялись скудным повествованием канонических книг Ветхого и Нового завета и стремились максимально наполнить их подробностями устных пересказов. Апокрифические писания благодаря оригинальным поэтическим и

увлекательным сюжетам, богатству бытовых подробностей, несмотря на запреты и преследования переходили от народа к народу, проникали в литературу и искусство и в целом производили значительное влияние на формирование религиозных понятий.

Популярность и широкое распространение апокрифов можно объяснить следующими причинами:

- фантастический, наполненный чудесами, характер сказаний;
- простота формы, доступность для широких масс;
- обилие поэтических подробностей;
- акцент на «животрепещущих» вопросах (светопреставление, Страшный суд, адские муки);
- поучающий, морализаторский характер приданий;
- отсутствие до 1449 г. полного списка Библии.

На основе частично языческих, частично христианских пересказов и апокрифических сказаний возникает большой цикл легенд, описывающих все стороны народной жизни. Сборники легенд имели высокий авторитет наравне с Библией, нисколько народом от неё не отличались и даже их названия (Палея) было синонимом Библии.

Апокриф о «Крестном древе» приписывают основателю секты богомилов священнику Иеремие. Но он, скорее всего, не являлся оригинальным произведением, был переработкой византийских апокрифов.

Легенды про «триблаженное древо», смерть Адама, его главу закачивают цикл украинских легенд об Адаме и Еве. Скупые сведения о жизни прародителей отличаются бедностью ещё большей, когда речь идет об их смерти. Благочестивая любознательность христиан, стимулировала их создавать апокрифические предания о жизни Адама, Евы, их смерти и роли древа познания в искуплении человеческих грехов Христом. А народная любовь к религиозному творчеству привила апокрифы на украинскую почву, добавила множество бытовых и поэтических подробностей, отлила их в доступную народному сознанию форму и создала, в конце концов, немало легенд на эту тему.

**Мировое древо в сюжетах украинской иконописи.** Украинские легенды про «триблаженное древо» созданы по мотивам апокрифов «Слово о видении Евы», «Слово о Адаме», «Слово о Крестном древе». В «Слове о Адаме» рассказывается о последних эпизодах жизни первого человека. Адам, чувствуя приближение смерти, собирает своих детей, просит Сифа достать лекарства от его болезни. Тот отправляется в рай вместе с Евой и просит у архангела Михаила лекарство и елей для помазания отца. Михаил отказывает ему в лекарстве, но дает ветвь с древа познания добра и зла. Согласно другой легенде – три ветви от трех деревьев: кедра, сосны и калфиса. После этого Сиф с матерью возвращаются к Адаму. Первый человек свивает венец из данной ему ангелом ветви и накладывает его перед смертью себе на голову. Из этого венка на могиле Адама выросло чудесное дерево, история которого рассказывается в апокрифе «Слово о Крестном древе». Встречается этот

апокриф в двух вариантах. Один приписывается Григорию Богослову, другой – Севериану, епископу Гавальскому, хотя у этих святых отцов данное предание отсутствует. Различие двух вариантов апокрифа незначительны. Речь идет о древе, выросшем на могиле Адама из венца, надетого на его голову. Оно, согласно преданию, было разделено на три части и превосходило остальные деревья размерами. Райское древо, от которого оно произошло, выросло в Раю из семян, брошенных Сатанайлом (лишь в этой детали в апокрифе проявляется влияние дуалистического мировоззрения богомилов). Из трех частей древа познания потом было сделаны три креста – крест Спасителя и кресты верного и неверного разбойников. После длительных перипетий эти три дерева попадают в Иерусалим, где царь Соломон пытается их использовать для строительства Храма. Соломон находит голову Адама в корнях дерева и велит засыпать её камнями. Таким образом, возникает гора Голгофа. Когда Христа отдавали на распятие, Пилат приказал сделать из этих трех деревьев кресты. Крест Спасителя был возведен на том самом месте, где пребывала голова Адама; Адам был крещен кровью из ран Христа и водой (т.е., кровью и водой была смочена его голова, пребывающая под крестом) [3, с.99].

Легенды про «триблаженное древо», смерть Адама, его голову закачивают цикл украинских легенд об Адаме и Еве. Скупые сведения о жизни прародителей отличаются бедностью ещё большей, когда речь идет об их смерти. Благочестивая любознательность христиан, стимулировала их создавать апокрифические предания о жизни Адама, Евы, их смерти и роли древа познания в искуплении человеческих грехов Христом. А народная любовь к религиозному творчеству привила апокрифы на украинскую почву, добавила множество бытовых и поэтических подробностей, и отлила их в доступную народному сознанию форму.

Образ «мирового древа» присутствует в нескольких вариантах, отражающих различные этапы его формирования. Это и древо жизни – мировая ось, находящееся посреди Рая, древо познания добра и зла, послужившее материалом для изготовления Голгофского креста.

В этом цикле легенд можно выделить ряд моментов, раскрывающих постепенное слияние символов «мирового древа» и креста:

1) трактовка Древа жизни как мировой оси и отождествление его с Мировым деревом;

2) восприятие Распятия как осевого элемента в мироздании, связавшего не только прошлое и будущее, Ветхий и Новый заветы, грехопадение и грядущее искупление грехов, но и три мира: подземный, символизируемый главой Адама, срединный и божественный;

3) отождествление креста с Древом жизни; Голгофа во многих легендах воспринимается как «пуп земли».

Как уже упоминалось, христианское искусство вплоть до эпохи Возрождения (а сакральное искусство – вплоть до нашего времени) обнаруживает преемственную связь с искусством эпохи «мирового древа».

Иконографический чин «моления» по своей структуре соответствует схеме открытой горизонтальной композиции, возникшей в неолите, и широко используемой во фризовых композициях Двуречья и Индии [5, с.94]. Мотив Святого Георгия, поражающего дракона, также берет свои корни в искусстве «мирового древа».

Именно в сакральном искусстве чаще используются и дольше всего сохраняются архаичные мотивы (схема «Мирового древа»); во многом это объясняется характерной для иконографии склонностью использовать устоявшиеся композиционные схемы и структуры.

В аллегорических композициях XVII – XVIII вв. в ряде случаев присутствует не только характерная центрально-симметричная схема с периферийными персонажами, являющимися почитателями сакрального действия, но и сам мотив креста как древа. Крест зачастую символизирует трехсоставной временной процесс, соединяя Ветхий Завет, который традиционно символизируется главой Адама в основании креста, и Новый Завет.

В иконе «Христос в виноградном точиле» ясно прочитывается схема «Мирового древа», с большей по размеру фигурой Христа и несоразмерно маленькими фигурами святых, выполняющих двоякую роль. Стоящие на коленях ангелы непосредственно участвуют в таинстве евхаристии. Фигуры святых слева от точила и коленопреклоненной богородицы несут исключительно периферийную роль. Как замечает В.Н. Топоров, они показывают то, что лежит вне изображения и что лишь условно дублируется на периферии изобразительного пространства. Таким образом, сохраняется вертикально центрированная схема с центральной фигурой и периферийными, но исчезает мотив взаимодействия трех миров (хтонического, земного и небесного). Область земного мира расширяется, занимая нижнюю половину картинного пространства, и заполняется фигурами ангелов, святых и Богородицы. Верхняя часть отводится большим по размерам фигурам Иисуса и Бога Отца.

Активная диагональ креста подчеркивается склоном холма на заднем плане, где размещается бытовая сцена сбора винограда. Этот мотив, дополнительно выделенный тональным контрастом освещенного неба и темных облаком над крестом, играет роль важного смыслового акцента и рождает ассоциативную связь сельскохозяйственные работы – зеленая растительность – виноград – возрождающая энергия причастия. Использование колористики автор добивается сходного результата. Активный зеленый цвет словно стекает по склону холма и наполняет собой чан с виноградом.

В композиции «Христос – виноградная лоза» используется аналогичная центрально-симметричная схема с фигурой сидящего Христа в центре и обращенными к нему фигурами ангелов с ритуальными чашами. Практически отсутствует трехчастное членение плоскости композиции на нижний, средний и верхний мир (на последний намекает относительно небольшая плоскость золотого фона с растительным орнаментом). Стена с



закрытыми воротами в левой части композиции и зона зеленой растительности за спиной ангела создают образ закрытого райского сада, ключом к которому является виноградный сок, символизирующий кровь Христову. Золотая лоза, красиво огибающая фигуру Христа, повторяет очертания его нимба; на золотой фон справа от него ложится рельефный узор виноградных листьев.

В композиции «Христос – древо жизни», несущей сложную символическую нагрузку, наиболее полно использована архаическая схема мирового древа. Присутствуют центральная фигура Христа, обращенный к нему монах и две периферийные фигуры в моленных позах. Древо жизни, выполняющее роль креста, соединяет три уровня, каждый из которых занимает примерно треть изобразительного пространства. Мир горний представлен областью неба с ликами ангелов и Святым Духом в облике голубя, а также птицами, расположенными на ветвях Древа жизни. Присутствует обозначение хтонического мира, имеющего отношение к водной стихии – в основании располагается фонтанчик со стекающей водой.

Образ Древа жизни слился в народном сознании с образом Чесного креста и, преломившись в свойственном барокко аллегорическом мышлении, воплотился в красивых и богатых смысловыми оттенками композициях, призванных в яркой образной форме раскрывать тему евхаристии.

**Выводы.** Архаический мотив Мирового древа проявляется в апокрифической литературе в легендах о Древе познания Добра и Зла, Древе жизни и связанных с ними легенд о происхождении Крестного древа. Этот мотив зачастую является примером наложения идейных смыслов символа и его бытования в разных культурах, в данном случае в украинской иконописи.

Мотив Мирового древа широко используется в аллегорических композициях в качестве структурной и семантической схемы. Чаще всего встречается центрально-симметричная композиция с главной фигурой в центре и участниками ритуала по бокам, реже встречается членение на три мировые зоны: подземный мир – человеческий мир – небесный мир. Икона «Христос – Древо Жизни» представляет собой наиболее полное воспроизведение схемы Мирового древа со всеми сопутствующими ему элементами: птицы в ветвях дерева, коленопреклоненные периферийные фигуры и вода у корней Древа, традиционно относящаяся к подземному, хтоническому миру. Как уже упоминалось, в народной мифологии одновременно присутствуют разные этапы формирования символа: Древо Жизни, выполняющее роль Мировой оси, Древо Жизни, служащее материалом для Честного креста и распятие Христово.

Такое сопоставление показывает восприятие распятия Христова сквозь призму народных представлений и слияние его с архаическим образом Мирового древа. В итоге распятие приобретает многие характерные черты последнего: оно объединяет прошлое и будущее, соединяет небо и землю, служит мировой осью, а, главное, выступает посредствующим звеном между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом) и является местом их пересечения.

### Литература:

1. Від Різдва до Вознесіння. Твори українського іконопису XVI – XIX ст. з колекції НХНУ. Упорядник Ходак Ірина. PC WORLD UKRAINE, 2000 р.
2. Давня українська ікона з приватних збірок. - К.: Родовід, 2003.
3. Міфи України. За кн. Г. Булашева «Укр. народ у своїх легендах, реліг. поглядах та віруваннях». Пер. Ю. Буряка. - К.: Довіра, 2003.
4. Овсійчук В., Кривавич Д. Оповідь про ікону. - Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000.
5. Ранние формы искусства. Сб. статей. Сост. С.Ю. Неклюдов. - М.: Искусство, 1972.
6. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: София, Гелиос, 2002.
7. Степовик Д.В. Історія української ікони Х-XX ст. - К.: Либідь, 2004.
8. Степовик Д.В. Сучасна українська ікона: з іконотворчості Христини Дохват. – К.: Мистецтво, 2005. - 304 с.: ил. - Текстівки і рез. англ..
9. Топоров В.Н. Древо Мирное. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 тт. - М.: Советская Энциклопедия. - 1980.
10. Топоров В.Н. Древо Жизни. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 тт. - М.: Советская Энциклопедия. - 1980.
11. Український іконопис XII - XIX ст. з колекції НХМУ: альбом. - Хм.: Галерея, К.: Артанія Нова, 2005. 256 с.
12. Ушкалов Л.В. Світ українського бароко. Філологічні етюди. – Х.: Око. 1994.

*Надійшла до редакції 7.04.2009*