

17. Українська РСР в період громадянської війни. 1917–1920. В 3-х т. — Т. 1. — К., 1967.
18. Сборник постановлений и распоряжений Харьковского Совета рабочих депутатов со 2 января по 10 февраля 1919 г. — Х., 1919.
19. Культурне будівництво в Українській РСР. 1917–1920 рр. Зб. док. — К., 1979.
20. За ленинським планом. Монументальна пропаганда на Україні в перші роки радянської влади. 1918-1922. — К., 1969.
21. Культурне будівництво в Українській РСР / 1917 — червень 1941 рр. — К., 1959.
22. Вестник профессионально-технического образования. — 1921. — №11–14.
23. ЦДАВО України.
24. Розвиток української культури за роки радянської влади. — К., 1967.

Надійшла до редколегії 14.12.2010 р.

УДК 243.3:230.2(477) “164”

Н. М. ШАЛАШНА

НАЦІОНАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ КИЇВСЬКОЇ ІКОНИ СЕРЕДИНИ XVII СТ. ТА ЇЇ ДОГМАТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ БОГОСЛОВАМИ КІЄВО-МОГИЛЯНСЬКОГО КОЛЕГІУМУ

Розглядається питання впливу Києво-Могилянського колегіуму на розвиток ікони в Україні XVII ст. Аналізується взаємовплив філософських концепцій та мистецької практики у створенні національної своєрідності української ікони.

Ключові слова: Києво-Могилянський колегіум, українська ікона, національна культура.

Рассматривается вопрос влияния Киево-Могилянского коллегіума на развитие иконы в Украине XVII в. Анализируется взаимовлияние между философскими концепциями и художественной практикой в создании национального своеобразия украинской иконы.

Ключевые слова: Киево-Могилянский коллегіум, украинская икона, национальная культура.

This article is presented deals with the investigation of the Kyiv Mohyla Academy's role in the process of development of the icon painting of Ukraine in the 17th century. The author analyses the correlations between of the philosophical conception and practical incarnation of the national character Ukrainian icon.

Key words: Kyiv Mohyla Collegium, Ukrainian icon, national culture.

Усвідомлення крайньої необхідності формулювання засадничих ідей національної культури спонукає нині вітчизняних гуманітаріїв до осмислення величезного кола проблем, пов'язаних із самосвідомістю нації. До таких проблем належить і питання історії української церкви як носія найвищого рівня трансцендентності національної культури. Своєрідність церковного життя будь-якого народу не викликає сумнівів, проте онтологічні принципи цієї своєрідності часто буває нелегко з'ясувати, оскільки ця проблема нерозривно пов'язана з невіршеним понині завданням: формулювання сутнісної дефініції національного.

Отже, формулюючи предмет статті як своєрідність поглядів науковців, що належали до кола Києво-Могилянського колегіуму початкового періоду його існування, на українську ікону, водночас слід зважати на два взаємопов'язані і взаємозумовлені аспекти, що ними визначаються завдання роботи. Першим аспектом є спричинений особливостями національної ментальності унікальний шлях розвитку вітчизняної філософії як філософії єднання, прокладання мостів від Заходу до Сходу [1] і, відповідно, властивий цій філософії особливий погляд на ікону як всеохоплюючий феномен людського буття. Другим аспектом є унікальність самої ікони як поєднання іманентного та трансцендентного людської природи, що допускає безкінечну можливість інтерпретацій і робить кожну з цих інтерпретацій актом особистісного самостановлення.

Як українська ікона, так і філософсько-богословські погляди вчених Києво-Могилянської академії були предметом великої кількості наукових досліджень Д. Степовика [2], С. Гординського [3], І. Свенцицького [4], Д. Кривавича [5], І. Федя [6], С. Голубєва [7], А. Жуковського [8], В. Нічик [9] та багатьох інших. Зусиллями вітчизняних і зарубіжних науковців ґрунтовно розроблено історію й окреслено теоретичний доробок філософської школи, створеної Петром Могилою, висвітлено естетичні принципи та процес формування української ікони як одного з найяскравіших феноменів української культури. Проте такий досить очевидний аспект як вплив богословської концепції Києво-Могилянської філософської школи на своєрідність київської ікони доби бароко, поки що вивчений недостатньо.

Будучи мистецьким твором і являючи собою вияв творчої активності живописця, ікона є водночас сакральною річчю. Тому неправильно розглядати іконопис певного історичного періоду без урахування специфічного для цього періоду способу інтерпретації релігійних догматів, які й роблять можливою ікону як предмет культової практики.

Києво-Могилянська школа створювалася в переломні для української культури роки запеклої політичної боротьби та релігійної полеміки. Петро Могила разом зі своїми сподвижниками поставив і вирішив грандіозне завдання — узагальнити історичний розвиток візантійсько-київської традиції православної культури і сформувати на її основі модерну ренесансну

ідеологію, яка розкривала Україну світові і світ Україні через ідею екуменічної церкви [8]. У текстовому вираженні результатами цієї діяльності були кілька книг, кожна з яких є квінтесенцією якогось з напрямів титанічної праці митрополита та його соратників — славнозвісний «Літос» (1644 р.) Петра Могили — систематичний виклад православної віри в пристосованому до нового, ренесансного сприйняття вигляді [10]; його ж «Требник» (1646 р.) — оновлені чини Божої служби, що наближали церкву до віруючого [11], а також написані під керівництвом Петра Могили «Патерикон» Сильвестра Косова (1635 р.) [12] та «Тератургіма» Афанасія Кальнофойського (1638 р.) [13]. У всіх чотирьох згаданих текстах містяться ідеї стосовно догматичного обґрунтування та богословського осмислення ікони, проте найвиразніше вони втілені в останній, тому варто присвятити увагу її окремому розгляду.

«Тератургіма» (1638 р.) А. Кальнофойського є колективним твором, здійсненим за безпосередньої участі П. Могили [7, с. 294]. Основним змістом твору є розповідь про чудеса, явлені в Києво-Печерському монастирі, параграф же восьмий являє собою майже самостійний твір і присвячений ушануванню ікон. Оскільки адресатом твору є широке суспільство, то виклад зроблено у формі відповіді на прості запитання стосовно практики вшанування ікон у православ'ї. Ця форма й основні догматичні ідеї запозичені А. Кальнофойським із «Слова на захист святих ікон» Іоанна Дамаскіна.

Проте ідейний зміст тексту в Кальнофойського від Дамаскіна різниться. Якщо у творах останнього акцент зроблено на філософсько-догматичному аспекті, то в «Тератургімі» — на історико-дидактичний, а саме возвелчення святості і чудес ікон Києво-Печерського монастиря як символу українського православ'я, а звідси виводиться ідея богообраності України й істинності її віри.

Викладені А. Кальнофойським ідеї є сутністю властивої Могилянському колегіуму концепції православної ікони. Основоположним її твердженням є теза про те, що ікона є подобою, взірцем та образом того, що на ній зображено, проте не тотожна образу, тобто не є зображенням невидимого та небаченого Бога, і сама не є Богом, а лише його зримою подобою.

Потреба в іконі як зримій подобі Бога для Кальнофойського (знову-таки, згідно з І. Дамаскіном) викликана неможливістю для людини у своїх уявленнях вийти за фізичні межі тілесного. Проте Кальнофойський категоричніший у твердженні джерелом пізнання чуттєвого сприйняття об'єкта, тобто неможливості для людини мати уявлення про речі від неї віддалені або для неї невидимі. Тому для уявлення про незриме людині потрібний зримий образ. Тобто акцент зміщується саме на глядача, на людину — ікона повинна сприяти виникненню у віруючого уявлення про образ Бога і тим самим його пізнанню. У цьому разі явно наголошується на дидактичному аспекті ікони, властивішому католицькому розумінню призначення християнського мистецтва бути «Біблією для неграмотних».

У традиціях ренесансної філософії вся композиція аналізованого твору є логічно стрункою і раціонально доказовою. При цьому слід відзначити, що як аргументи автор наводить як свідчення отців церкви, так і судження здорового глузду та посилання на психологічні особливості людського сприйняття тощо.

Грунтуючись на основному христологічному догматі, а саме на визнанні Сина Божого найдосконалішим образом Абсолюту, що повністю втілює в собі Божество і водночас є видимим смертними, науковці Києво-Могилянської академії доводять можливість його зображення. Отже, головне значення ікони для Кальнофойського та його однодумців в тому, що вона зображає бачене людьми на власні очі і засвідчує, що Бог став людиною, щоб людина могла стати Богом.

Проте й сама ікона є не лише зображенням, що відсилає до архетипу, а предметом, гідним ушанування. Обґрунтовується це тією благодаттю, яка спочиває на зображеннях святих. На підтвердження своїх слів Кальнофойський наводить засвідчені у святоотецькій традиції історичні факти зцілення хворих тінню апостола Петра, хустками та поясами апостола Павла. Оскільки тінь або інше відображення наділеної благодаттю людини здійснює чудеса, то їх повинна здійснювати й ікона, що є відображенням першообразу Бога та Його святих.

Отже, наголошується на метафізичному значенні ікони як одному із засобів спілкування, поряд із Святим Писанням, між Богом та людиною. Ікона — вже не предмет, але носій духу, обраний передавати благодать. Реалізація цієї функції ікони відбувається завдяки не лише Господній благодаті, але й вірі людини. Це одна з найскладніших ідей аналізованого твору, пронизана водночас глибокою релігійною вірою та гуманістичним світовідчуттям, а саме ідея єдності Бога, віруючої людини та ікони у творенні чуда. І виникає ця єдність завдяки вірі людини як вольовому акту.

Чудеса через ікони творить Господь, стверджує богослов, проте лише велика сила віри може здійснити те, що ікони одного й того ж святого, що знаходяться в різних місцях, можуть бути чудотворними одночасно, особливо якщо автори цих ікон були благочестивими людьми. Тобто джерелом чуда як перевищення природних законів стає діяння людини як вільне волевиявлення і акт творення. Завдяки цьому момент ушанування віруючим ікони є певним моментом трансценденції людини, її виходу за межі тваринного світу у світ Творця, де й відбувається чудо.

Ці ідеї є результатом осмислення вченими Києво-Могилянського колегіуму православної традиції вшанування ікон через призму ренесансного світогляду. Ренесансно-гуманістична філософська традиція стверджувала самоцінність людини в усій повноті її буттєвості, тобто як єдність фізичного, громадянсько-діяльного і духовного, інтелектуально-екстатичного існування. Джерелом пізнання Бога й істини представники цієї традиції вважали активне осягнення людиною навколишнього світу як прояву Божої премудрості.

Естетичне кредо української ренесансно-гуманістичної філософії найповніше сформулював Кирило Транквіліон-Ставровецький у «Зерцалі богословія» (1618 р.) [15]. Прославляючи красу реального світу, його вінцем філософ вважав людину, яка розумом і почуттями досягає світ і себе саму в ньому, милуючись красою тілесною і творіннями рук своїх. Головне завдання людини-творця — розумною дією піднести власне єство та всю природу до божества.

На основі цієї концепції вчені Києво-Могилянського гуртка здійснювали і богословське осмислення ікони через особливості української національної культуротворчої традиції, де визначальною ознакою, що єднає Бога, людину і світ, є любов, причому любов діяльна, яка скеровується серцем і виражається в добродійності. Добродійність же стає основою суспільної злагоди і єдності [16].

Таким чином, визначення філософської сутності людини як суб'єкта активної діяльності сприяє розумінню пізнання як результату індивідуальної активності. Власне, провідним гносеологічним принципом учених колегіуму можна вважати, як і В. Нічик, проповідувану Петром Могилою ідею серця як універсалії тілесної, душевної і духовної єдності людини [9]. Завдяки об'єднанню в одному органі всіх іпостасей людини досягається і єдність пізнання як чуттєвого сприйняття, як уявного образу та як ідеї.

Відповідно образ постає як синкретичне поєднання образу-відображення, що є результатом чуттєвого сприйняття, образу-уявлення, що є результатом розумової діяльності, і образу-ідеї, що виникає внаслідок спорідненості душі людини та божественного світу ідей. У творах мислителів Києво-Могилянського гуртка подібне розуміння образу є своєрідною проміжною ланкою між візантійсько-грецькою естетичною концепцією, збагаченою ренесансним неоплатонізмом, та філософсько-естетичним ученням Григорія Сковороди.

Подібному розумінню образу якнайкраще відповідає ікона, всіма своїми ознаками явлена як єдність матеріального, ідеального та художнього. Подібна єдність може бути зафіксована категорією знака в його культурологічному розумінні, а саме як перетворення людської діяльності в сутність, здійснене через означення, ознаменування. Адже саме ікона є поєднанням есхатологічного й історичного первнів людської душі, являючи людину водночас у трансцендентному та реальному вимірах.

Розуміння ікони як знака було теоретично обґрунтоване Петром Могилою в проповіді «Хрест Христа Спасителя» [17, с. 19]. Пояснюючи причини поклоніння православних хресту, використання хресного знамення та вшанування зображення хреста, він як основний аргумент наводить той факт, що Спаситель своїм розп'яттям позначив («написав») на хресті свою волю. Перетворюючись на знак, розп'яття й хрест стають ширшими та глибшими за кожний з власних окремих смислів, утілюючи їх одночасно в синкретичній

єдності, забезпечуючи можливість продовження людини в майбутнє Царство Небесне і сходження Бога звідти в сьогодення.

Розроблені як філософська теорія принципи вшанування ікони в часи Петра Могили безпосередньо втілювалися в художньо-молитовному досвіді іконописців та віруючих. На жаль, оригінали київських іконостасів того часу не збереглися через заповзятливість «виправлення» українського православ'я московськими церковниками та їх місцевими помічниками після переходу української церкви під владу Московського патріархату. Проте збереглися у великій кількості гравюри, створені в тому ж мистецькому осередкові і в той же час. На думку Д. Степовика, вони цілком можуть слугувати прикладами для аналізу ікони тих часів, оскільки визначалися одними естетичними принципами: збільшення барокових ознак у зображенні психологічної напруженості, змалюванні руху, пишнішої декоративності тощо [2, с. 52].

Ці характерні для бароко особливості є мистецьким утіленням усе тієї ж філософської ідеї молитовного єднання з Богом як творчої активності особистості та поєднання чуттєвого елементу буття з метафізичним. Ікона цієї доби відображає земний світ і людину, що в ньому фізично присутня, проте духовним зусиллям підносить себе і весь цей світ до Бога.

З цього погляду дуже цікаво розглянути розпис церкви Спаса на Берестові, зроблений у 1642–1644 рр. завдяки зусиллям Петра Могили [7, с. 450]. Цей храм митрополит пов'язував з іменем святого Володимира, і відновлення й оздоблення його вважав символом відродження в Києві давнього благочестя. Для виконання задуму спеціально були запрошені майстри з Афону, тому розпис повністю відповідав традиціям візантійського мистецтва, яке на той час уже втрачало життєвість, перетворюючись на вихолощену схоластичну форму. Натомість портрет Петра Могили, вміщений у сцені «Моління», митрополит доручив виконати місцевому художникові і цей фрагмент відрізняється високим рівнем реалістичності. Тобто ми бачимо своєрідний мистецький підпис митрополита Могили під своїм твором, засвідчення творцем своєї причетності до створеного.

Дбаючи про оздоблення київських церков, Петро Могила звертався за допомогою до всіх центрів православної культури. Зокрема, в оновленні ікон Святої Софії брав участь спеціально запрошений з Москви іконописець Іоакім [7, т. 2 с. 418]. Московська ж школа іконопису була на той час повністю під владою запозичених з Візантії традицій суворого аскетизму, підкріплених рішеннями Стоглавого Собору XVI ст. Естетичні новації, пов'язані з вимогами нової духовної реальності, започаткованої Ренесансом, у середовищі московських богословів на той час проникали дуже повільно.

Отже, маємо докази орієнтації Петра Могили на естетичні погляди афонського та московського ісихазму? Це було б так, якби цьому не протиставлялися інші прекрасні здобутки іконопису, здійснені за ініціативою, під

наглядом, а значить, і з пастирського благословення митрополита Могили. Йдеться про іконостас Святої Софії, не збережений до нашого часу, проте досить докладно описаний Павлом Алепським. Оскільки Свята Софія Київська є не просто старовинним храмом, святинею, а й утіленням головної ідеї української національної культури — ідеї софійності [18], — то іконостас її можна вважати найкращою репрезентацією естетичного кредо тогочасної української громади.

Павло Алепський свідчить про іконостас Святої Софії як благоліпний та величний, який ніхто не в силах описати з причини його краси й різноманітності його різьблення та позолоти [7, Т. 2 с. 423]. На одному створі царських воріт зображено Христа — Пелікана, який годує пташенят власною кров'ю. Колони, якими оточені образи Христа і Богородиці, прикрашено виноградними лозами з плодами. Христос Пелікан і Христос Виноградар є одними з найулюбленіших символів українського бароко і зовсім не властиві тогочасній аскетичній традиції візантійсько-московського православ'я.

Розміщення ж цих сюжетів на царських воротах іконостасу свідчить про важливість для митрополита Могили символу як можливості звертання безпосередньо до душі людини, а отже, рівнозначно і до простої, непосвяченої, втаємниченої богословським досвідом людини. Символ у своєму розгортанні породжує особистісно-осмислене, інтелектуально-напружене, індивідуально активне споглядання ікони. У цьому значна відмінність від попереднього середньовічного погляду на ікону як адресата безпосередньої душевної активності, викликаної відчуттям благодаті і Божої любові, але позбавленої особистісного начала.

Іконостас Святої Софії Київської, описаний Павлом Алепським, є втіленням ще однієї визначальної для української культури ідеї — ідеї софійності буття. Як свідчить опис славного мандрівника, ікона Святої Софії, Премудрості Божої, знаходилася в центральному ряді іконостасу. Сюжет ікони переданий так: у центрі композиції — церква, що стоїть на небесному склепінні; згори на неї Христос проливає світло Святого Духа у вигляді сяйва; знизу і з боків у цю церкву цілять з луків, рушниць та гармат диявол і ворожі народи — персіяни й франки (тобто мусульмани та католики) [7, Т. 2, с. 423]. Цей же сюжет повторений на фресці над північними дверима [Там само, с. 419].

Софія, будучи знаком і обітницею премудрості й благодаті світобудови, є водночас ідеєю втілення Бога-Слова в людину, і отже, можливості для людини через Слово стати Богом. Премудрість Божа уможливає зв'язок Абсолюту зі світом його творіння через людську іпостась Бога [18, с. 113]. Проголошення своєї віри в Софію було для українців часів бароко актом онтологічного самоздійснення, віднайдення смислбуття народу. Отже, знову бачимо ренесансну парадигму людини-борця, суб'єкта творчості, онтологічно закоріненої у свободі людини й інтерпретованої через національну історію.

Звичайно, програма іконостасу, сюжети його ікон попередньо узгоджувалися з Петром Могилою, оскільки Софія Київська є митрополитичним собором. Тим більше центральні образи іконостасу не могли оминати його найпильнішої уваги. Тому обидві описані ікони та вербалізовані ними ідеї можуть вважатися характерними для інтелектуального оточення митрополита, тим більше, що вони підкріплюються і теоретичним доробком Києво-Могилянського гуртка.

Отже, можна підсумувати, що богослов'я української ікони в концепції вчених Києво-Могилянського колегіуму основним своїм змістом мало такі ідеї. По-перше, стверджувалася визначальна роль особистої творчої активності людини в онтології ікони як сакральної речі, починаючи від створення ікони і до уможливлення вірою людини трансценденції особистості до Абсолюту, завдяки якій долається природа тварного світу і здійснюється чудо.

По-друге, Всесвіт уявлявся як створений за законами Софії, тобто досконало прекрасний і гідний осмислення та зображення, оскільки він є творінням Божим та призначений для порятунку від смерті через людську особистість. Саме цим, напевно, і обґрунтовувалися ті зміни, які відбувалися в мистецтві ікони часів бароко — посилення реалістичності, динамізму та драматизму зображення, включення в контекст сакрального твору індивідуальності майстра.

По-третє, стверджувалася особлива природа художнього образу як єдності образу-чуття, що виникає внаслідок фізичного сприйняття світу, образу-уявлення, що є результатом інтелектуальної активності, і образу-ідеї, що виникає внаслідок спорідненості душі людини вічному світу ідей. Специфічним органом, завдяки якому забезпечується цілісність сприйняття художнього образу, є серце людини як поєднання тілесного, душевного і духовного.

Викладені ідеї різко відрізнялися від сучасної Петрові Могили та його сподвижникам концепції ікони в східному православ'ї, а тому в подальшому стали причиною гонінь зі сторони Московського патріархату на своєрідність української ікони й українського богослов'я.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лисяк-Рудницький І. *Історичні есе. В 2 т. / І. Лисяк-Рудницький.* — Т. 1. — К. : Основи, 1994.
2. Степовик Д. *Історія української ікони X–XX століть / Д. Степовик.* — К., 1996.
3. Гординський С. *Українська ікона XII–XVIII ст. / С. Гординський.* — Філадельфія, 1973.
4. Свенцицький І. *Іконопис Галицької України / І. Свенцицький.* — Львів, 1928.
5. Крвавич Д. *Українське мистецтво : В 3-х ч. / Д. Крвавич.* — Львів, 1995.

6. Федь І. Іконічна інтенція героїчного / І. Федь. — Слов'янськ, 2004.
7. Голубев С. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники / С. Голубев. — К. — Т. 1, 1883 ; Т. 2. — 1898.
8. Жуковський А. Петро Могила й питання єдності церков / А. Жуковський. — К., 1997.
9. Нічик В. Петро Могила в духовній історії України / В. Нічик. — К., 1997.
10. *Литхоґ albo катех...* роки 1642. — К., 1644.
11. *Евхолоґіон, альбо Молитвослов или Трєбник.* — К., 1646.
12. *Paterikon abo zywoty ss. Оусow Pieczarrskich.* — К., 1635
13. *Teraturgima, libo suda.* — К., 1638.
14. Успенский А. Богословие иконы православной церкви / А. Успенский. — СПб., 1997.
15. Паславський І. Кирило Франквіліон-Ставровецький і філософські традиції Київської Русі / І. Паславський // *Київська Русь: культура, традиції.* — К., 1982. — С. 92–103.
16. Філософська думка в Україні : біобібліогр. слов. / авт. кол.: В. Горський, М. Ткачук, В. Нічик та ін. — К., 2002.
17. *Крестъ Христа Спасителя... его милости Господина и отца кирѣ Петра Могилу...* — К., 1632.
18. Кримський С. Під сигнатурою Софії / С. Кримський. — К., 2008.
19. Головащенко С. Образ Христа у творчості митрополита Київського Петра Могили / С. Головащенко // *Образ Христа в укр. культурі.* — К., 2001.

Надійшла до редколегії 15.01.2011 р.