

**КАНОН, ЯК РІД ДУХОВНОЇ ЦЕНЗУРИ
ТА СТИЛІСТИЧНІ ЗМІНИ
В КУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ ХОЛМЩИНИ
ТА ПІДЛЯШШЯ XVII–XVIII ст**

Взаємозв'язок іконописного канону і стилю (останньому властиві чуттєвість й індивідуалізм художника та епохи) — проблема, що найбільше приваблювала дослідників іконопису. Очевидно те, що дослідження канону і стилю як окремих явищ можливе в теоретичних абстракціях, в реаліях вони нерозривно пов'язані і є складовими єдиного творчого процесу. Чимало досліджень заторкують порушену проблему. Автор робить спробу дослідити її на прикладі списків однієї з найбільших святинь польсько-українського пограниччя — ікони Богородиці Холмської, створених у XVII–XVIII ст.

В останніх публікаціях стосовно цієї ікони науковці звертають увагу, що поширення списків ікони припадає на час підготовки до її коронування, яке відбулося 15 вересня 1765 року, і відразу після цього. Саме тоді культ Богородиці Холмської набуває особливої сили [1]. Проте, відомі дві копії ікони Богородиці Холмської більш раннього періоду — це ікона XVI ст. [2], та мідьорит Олександра Тарасевича, виконаний, очевидно, на замовлення для третього видання книги Якова Суші «Foenix Tertiatio Redivivus...» (1684 р. [3]).

Походження ікони XVI ст. невідоме, її репродукція була опублікована в «Акафісті пресвятій Богородиці Холмській», видрукуваному в 60-х рр. у Канаді. Тому судити про якість ікони за виключно візуальними ознаками важко.

Мідьорит видатного українського графіка Олександра Тарасевича має ознаки ренесансної пластики (чіткістю і ясністю форм), і водночас відчутним прагненням до консерватизму, дотримання основних засад іконописних традицій поствізантійської епохи. Художник підійшов до поставленого завдання з особливою шаною — у ритині повністю реконструйована схема образу, передані всі характерні для першотвору ритми драперій, вигини ліній, скрупульозно відтворені пошкодження, нанесені в періоди історичних катаклізмів [4], водночас збережені індивідуальний почерк і риси, притаманні естетичному сприйняттю сучасної йому епохи. Гравюра тяжіє до чуттєво-живописного

начала. Найголовніше, чого вдалось досягнути Тарасевичу, при всій індивідуалізації образу, це зберегти енергетику та тектонічну цілісність і велич оригіналу.

Якщо поява цієї ікони «в історичному середовищі 20-х рр. XVII ст. і мала випадковий характер» [5], то ймовірно, що вже за кілька десятиліть, завдяки вдалій «пропаганді» третього видання «Гоєніх» з ілюстрацією Тарасевича її існування в культурному середовищі Холмської Єпархії набуває закономірного і природного характеру. А як відомо, найкращою і найбільш ефективною популяризацією є така, в основі якої лежить щирість і природність.

Усі інші відомі нам списки ікони Холмської Богородиці були створені у XVIII ст. До них, зокрема, належить ікона «коронованої» Богородиці 1789 р. з музею у Любліні. У цьому творі збережено лише іконографічну схему богородичного типу Одигітрії у різновиді Дексіократуси, де Богородиця представлена на оригіналі Холмської ікони. Характер трактування драперій мафорію та гіматію, динамічний нахил голови Богородиці, дещо наївно-незграбне вирішення постави та лику Немовляти є ознаками народної інтерпретації стилістики бароко. Риси фольклоризації мала переважна кількість ікон, виконаних у колі уніатських іконописців [6]. Проте, незважаючи на усю наївність образу та певні недолугості чисто формального характеру, що, очевидно, пояснюється низьким рівнем майстерності виконавця, ікона має необхідну для сакрального твору харизму, збережену завдяки цілісній динамічній композиції, монументальному трактуванню постатей Богородиці та Немовляти. Ймовірно, взірцем для Богородиці Холмської з Люблінського музею могла бути гравюра, створена в рік коронації ікони [7]. Гравюра кінця XVIII ст. з приватної колекції Кшиштофа Колтуна [8], в свою чергу, майже докладно повторює постави Немовляти-Христа і Марії в Люблінській іконі.

Феретрон із с. Пневне на Холмщині, також є реплікою з єдиного ряду уніатських ікон. Твір позначений чуттєвістю, що межує з солодковою патетикою, якої важче уникнути майстрам, близьким до фольклорного напрямку в іконописі. Про це особливо красномовно свідчать підняті вгору очі та експресивний жест рук Христа — спроба дохідливо передати посполитому глядачеві екстаз молитви, зверненої до Бога-Отця. Тут не лишається й сліду від стриманої шляхетності, властивої іконам вищого, аристократичного рівня, в яких відтворювали надприродну енергію архетипу. Коли втрачають відчуття сакральної істини, що є внутрішньою суттю ікони, використовують зовнішні, формальні засоби — в даному випадку експресію жестів.

Інша група списків ікони Богородиці Холмської виникла у православному культурному середовищі. Одна з них зберігається в Окружному музеї Холма і, як вищезгаданий феретрон, теж походить і с. Пневне на Холмщині, з дерев'яної

греко-католицької церкви, збудованої 1779–88 рр. (на початку свого існування православна). Різні за стилістикою ікона і феретрон, створені: перша — за естетичними вподобаннями православних, другий — уніатів, цілком достойно почували себе в єдиному просторі пневноєвської церкви.

В іконі Холмської Божої Матері з Пневна образно-стилістична характеристика Богородиці та Ісуса-Немовляти має реалістичне спрямування, характерне для іконопису пограниччя кінця XVIII — початку XIX ст. Художник намагається дотримуватися вишукано-стриманого настрою, властивого оригіналу, майстерно моделює драперії одягу, проте неухильно йде шляхом натуралізму, який у цьому творі ще ледь відчутний, натомість у наступних списках ікони Богородиці Холмської його позиції помітно зміцнюються. Як, наприклад, в іконах з Окружного музею в Замості (XIX ст., походить з с. Лазиська, Замойського воєводства), з церкви Іоана Богослова та з Окружного музею в Холмі, з Покровської церкви у Луцьку [9].

Слід зауважити, що в іконах — пізніх списках нещодавно знайденого першотвору — ще більшою мірою, ніж в іконах уніатського кола, відчутно незворотну втрату внутрішнього стрижня образу, який завжди був носієм сакральної істини. Саме це призводить до суто зовнішнього, сліпого наслідування, коли відбувається «млява і слабка передача основного стилю, що позбавляє твір характеру» [10]. Нерозуміння суті канону як внутрішньої норми викликало надмірну увагу до форми, прагнення до наївно-турботливого прикрашання, і як наслідок — занепад іконописного мистецтва та руйнацію його семантики.

Усі ці ікони дбайливо відтворюють навіть таку важливу деталь, відсутню в гравюрі Олександра Тарасевича та іконах унійного кола, як сувій пергаменту в руках Ісуса — ще одна спроба повернутися до засад православного канону. Проте іконопис українсько-польського пограниччя у цей період вже перебуває під впливом петербурзького академізму, якому не дуже підходить означення православного, бо він від візантійської традиції ще далі, ніж фольклоризована уніатська ікона [11].

В іконописі канон, як найбільш досконала форма втілення духовних образів, відіграє роль дисциплінарного начала і духовної цензури [12], що виявляють будь-які відхилення. Однак канон — це закон, виконання якого доручено творчій особистості, а, отже, він передбачає самостійне, невимушене трактування первообразу.

Зміна стилю в іконі відповідно до зміни естетичного (чуттєвого) сприйняття епохи жодним чином не порушує канонічних приписів, а є лише більш прийнятною для даної епохи інтерпретацією «надрозумного споглядання божества». Проте це стає можливим лише за умови збереження живописцем логіки канону, його духовного змісту та глибинної структури твору, інакше здрібнен-

ня і обважніння образу — неминучі. Стає очевидним, що копіювання ікон повинне бути вільним і щирим художньо-творчим актом.

У цьому сенсі вивчення зразків візантійського мистецтва, введених у мултирелігійне середовище польсько-українського пограниччя, дає дивовижні наслідки, поєднуючи у культурному ареалі соборне церковне бачення, для якого особистість — це абстракція, включена у вищу благодать, та антропоцентризм західної культури.

1. *Piotr Kondraciuk*. Nieznane obrazy Matki Bożej Chełmskiej w Kościołach rzymskokatolickich na Zamojszczyźnie // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали Х міжнародної наукової конференції. — Луцьк, 2003. — С. 105.

2. Репродукована без подання місцезнаходження у книзі: Чудотворна ікона Холмської Богородиці. Повернення з небуття. — Луцьк, 2003. — С. 14.

3. *Foenix Tertiatu Redivivus Sive Jmago Longe uetustissima, Virginis Matris Chełmensis, Gloriâ Gratiarum & Miraculorum Jllustrata Labore Jllustrissimi & Reuerendissimi Iacobi Susza Episcopi Chełmensis & Bełzensis Ritus Gr ci Archimandrit Zidicinensis. M DC LXXX IV Zamoscii, Typis m. Stanis: Niewieski, Professo: in Acade: Zamos.*

4. Саме ці фіксовані художником пошкодження стали одним з основних орієнтирів мистецтвознавчої експертизи, на основі якої унікальну пам'ятку передали державі. Маємо безпрецедентний випадок, коли графічне зображення, виконане за оригіналом понад триста років тому, відіграло важливу роль в ідентифікації першотвору, віднайденого у Луцьку 2000 року. Див.: Статті, присвячені іконі Богородиці Холмській, у збірнику VII Міжнародної конференції Музею Волинської ікони за 2000 р.

5. Див.: *Andrzej Gil*. Geneza nowożytnego kultu ikony Matki Boskiej Chełmskiej // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали Х міжнародної наукової конференції. — Луцьк, 2003. — С. 106–112.

6. *Пуцко В.* Волинь в історії українського іконопису XVI–XVIII ст. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI Міжнародної наукової конференції. — Луцьк, 2004. — С. 56.

7. Знаходиться у Національному музеї Варшави.

8. Оpubлікована: *Sztuka i liturgia kościoła grekokatolickiego*. — Chełm-Zamość, 1996. — П. 40.

9. Оpubлікована у книзі: Чудотворна ікона Холмської Богородиці. Повернення з небуття. — Луцьк, 2003. — С. 21.

10. Иконы Синайской и Афонской коллекций первоосвящ. Порфирия, издаваемое в лично изготовляемых 23 таблицах. Объяснительный текст Н. П. Кондакова. — СПб., 1902.

11. *Пуцко В.* Волинь в історії українського іконопису — С. 56

12. *Сергий Булгаков*. Икона, ее содержание и границы // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. — М., 1993. — С. 281–291.