

Олесь СОЛОВЕЙ

КУПОЛ ПРЕСВЯТОЇ ТРИЦІ

Плоть ничтоже. Дух животворящ.

Григорій СКОВОРОДА

У Києві, на Подолі, в кінці ХХ ст. у храмі свого духовного патрона-святителя Христового Миколая, семидесятидворічний Майстер розписав підбаний простір загальною площею у 200 м², аналогів якому немає у світі. Усе життя сповнений молитовного трему, йшов до свого храму Микола Стороженко. З дитинства невігнойною раною в серці художника закарбувався спомин-зойк про часи войовничого атеїзму, розкуркулення батьків, нищення хрестів на церкві, падаюча дзвіниця у рідному селі В'язовому, що на Сумщині. Відбився в пам'яті і лиходій, виконавець на ім'я Яшка Кривий, який зголосився знищити Божий храм. Руйнуючи дзвіницю, він вправно вибивав по цеглині у кожному з чотирьох стовпів, опісля закладав дерев'яний брус, щоб згодом підпалити. Коли вогонь вже доробив свою «чорну» справу, дзвіниця просіла, і підтятою пішла у небуття, прощально вибухнувши своїми могутніми дзвонами. Тоді малому Стороженку здавалося, що земля розверзеться від удару дзвонів об землю і голосінь людей, які плакали над своєю святинею.

Цей випадок віддзеркалює загальний стан, в якому перебували релігійні почуття людей в тоталітарній системі СРСР. Минуло понад шістьдесят років, доки країна не схаменулась від скоєного, щоб пізніше, спокутуючи свої гріхи, розпочати відроджувати знищені святині, а художника немовби сам Святитель Миколай сподвигнув до розпису «свого храму».

Храм Св. Миколая Чудотворця (Притиска) завжди бентежив душу Миколи Андрійовича своєю суворою архітектурою. Побудований в кінці ХVІІ ст., за стилем він належить до ранніх ознак козацького бароко і відповідає прагненням та намірам художника втілити ідею необароко в конкретній архітектурі. Коли ж трапилась нагода, внутрішній імператив художника спонукав до здійснення його ідеалу на конкретному об'єкті. «У мене відбулось генетичне проникнення у бароковий стиль, — розповідає М. Стороженко, — він природно увійшов в мою свідомість. Це почалось ще задовго до роботи над церквою, я вбирав флю-

їди, що йшли до мене ще з фондів Вірменської церкви у Львові, та колекції Олеського замку де я зазізнався з Борисом Возницьким ще у 60-ті рр. коли він рятував скульптури Пінзеля» [1]. В той час в Україні ще не було стильової ідеї або рефлексій на бароко, які з'явилися у творах деяких постмодерних мистецьких угруповань кінця 1980-х — початку 1990-х рр. Тоді, в 1960-ті, Стороженко намагається переосмислити бароко. Через деякий час ремінісценції цього стилю увійшли в книжкову графіку Майстра, сформувавши його особливу пластичну мову. Можна сказати, в особі Стороженка ідея необароко одержала відданого прихильника і носія. Тому, коли з'явилась можливість втілити на конкретному об'єкті і ствердити свої теоретичні і спонтанні ідеї необароко, він відгукнувся на запрошення парафіяльної громади, яка перед тим заручилась рекомендацією директора Національного художнього музею п. Михайла Романишина. «Зустрівшись із замовниками, художник поставив основну умову, — розпис має бути бароковий, а не переспівом тодішніх художніх традицій» [2]. Одержавши позитивну відповідь весною 1997-го, він виконав храмовий образ Св. Миколая на одному зі стовпів у вівтарній частині церкви. Створений образ став програмовим для майбутнього підбанного розпису церкви Миколи Приписки. Він вражав динамікою руху, просвітленістю образу і якимось невольним оптимізмом, що не властивий прибічникам церковного канону, які частогусто надуживають аскезою, навіть жорсткістю зображуючи одного зі стовпів Христової церкви. Св. Миколай у творчій інтерпретації М. Стороженка відкритий до молитовного діалогу з віруючими.

Успішно завершивши локальний розпис, художник спрямував свої помисли на святая святих, горішню частину храму, — видиме небо, — купол. Передісторія цього купола пов'язана з практичним втіленням світського сюжету — «Осяяні світлом» у відродженій художником техніці гарячої енкаустики, застосованій у підбанному просторі головного корпусу Інституту фізики у 1978–1981 рр., Київ. В академічному закладі художником творились іконографічні персоналії двадцяти двох світочів науки, від минувшини до сьогодення. В другому випадку, через 20 років, купол став об'єктом роботи над релігійною тематикою в техніці холодної енкаустики. За логікою обставин, сакральний купол мав вивершувати естетичні, формальні і духовні пошуки Майстра.

Ідея храмового купола заповонила думки художника, вона буквально заволодіває ним, даючи все нові й нові імпульси. У свідомості М. Стороженка сконденсувалася семантика купольної системи, відгомін якої він прослідковує ще від культу ямників (т. зв. поховальний обряд). «На зорі цивілізації людство творило пірамідальні речі, — розповідає Микола Андрійович, — з'ява купола відбулась тоді, коли був врахований момент пружності, але ж перед тим щось спонукало до пошуку дугоподібного витвору? Купол — це передовсім прагнення

до сферичності неба, духовне видіння людства, допоки не утворилась крива лінія. Першими були піраміди і зікурати, лише потім півколо яке стало одним з найбільших винаходів людства» [3]. З часом баня (купол) стає структурною основою сакральних споруд Христової церкви, що у своїй генезі тісно пов'язана зі стилістикою і тектонікою будівель Сходу та Заходу. В цьому контексті слід згадати еволюцію баневих церков. Зростання християнських громад створило передумови для появи нового типу будівель літургійного призначення — християнських храмів. Вони стають місцем відкритих зустрічей віруючих християн після Медіоланського едикету 313 р., який зрівняв християнство з іншими релігіями. Вже у IV–V ст. формуються два основні напрямки, які впроваджуються в архітектуру сакральних будівель і вирішуються у двох типах храмових побудов: центричному (коло-ротонда) та поздовжньому — базилікальному. У них була втілена філософсько-богословська думка, яка реалізувала ідею кола як символу — знака Вічності та вічного тривання церкви, ідею поздовжньої креації — прямоючого у вічність корабля града Господнього — Церкви. У IV–V ст. з'явився продукт синтезу двох типів — центрального і поздовжнього. Це купольна базиліка, тип, який виник в християнську епоху. Він, після визнання бані, як освячувального символу Неба в IV–V ст., сприяв появі поздовжньої композиції, де в центрі будівлі була піднята баня, що освітлює центральний простір [4]. Вже у VII сторіччі нашої ери з'являються ознаки першого хрещато-баневого храму у досить скромній за розмірами церкві Успіння в Нікеї, саме тут ми спостерігаємо народження споруди такого типу, яка сумістила в собі ознаки купольної базиліки і хрестовокупольного храму [5]. Святі отці мислили храм як тіло Христове на хресті, що повністю відповідало таїнству Євхаристичного дійства. Внутрішній простір православного храму підпорядкований проблемі літургійного образу. На його основі будується синтез мистецтва храмового дійства. Сакральним ядром синтезу є таїнство Причастя, що відбувається під час Літургії [6]. Але перед тим чіткої, з точки зору доктрини христологічного догмату, усталеної топографії зображень православний храм ще не мав, він сформується лише у X–XII ст., коли вже будуть позаду часи іконоборчих суперечок, які, власне, загострили цю проблему і викликали на духовний кін видатних подвижників духу. Серед цих достойників — Іоан Дамаскін, який перший написав у той період розгорнуту апологію релігійних зображень, що містили ретельно викладену теорію образу [7]. Тут слід згадати VII Вселенський собор, який остаточно ствердив іконошанування як свідчення боговтілення Сина Божого, тобто доказ христологічного догмату. А також Феодора Студита, що суттєво розвинув міметичне зображення онтологічного портрету святого, а не мінливий стан зовнішності зображуваного, віддзеркалюючи його душевний відрух. В цьому контексті його концепція суттєво відмінна від пере-

конань з тими святими отцями VII Вселенського собору, які високо оцінювали психологізм ранньохристиянських зображень [8].

Отже, понад шість століть сталої іконографії в храмовому живопису не прослідковувалось, тим більше в куполі, зображення в якому коливались від антропоморфного втілення Божественної суті до його орнаментально-знакової символіки, як це було в куполі Св. Софії Константинопольської. Еволюція православного храму від базиліки до хрещато-баневої церкви була завершена установленими й жорсткими правилами, які склали іконографічний канон. Звідтоді його можна умовно поділити на три чинники: космічний, топографічний і часовий.

Перший відповідав уяві віруючих про церкву як зменшене відтворення всесвіту, свого роду мікрокосмос. Тому розпис храму обумовлював відповідну просторову ієрархію розташування храмового розпису: чим більш священний смисл зображення, тим вище його розміщували.

З першою обставиною пов'язана і друга, що обумовила топографічну символіку. Кожна частина храму нагадувала одне з місць Палестини, де відбувалась та чи інша подія в житті Спасителя.

Третій чинник, часовий, пов'язаний з богослужбовим календарем, літургією. Кожен день церковного календаря являв собою не лише спомин про давно минулі події християнської історії, а їх здійснення знову і знову, тобто вічність.

Ленінградська дослідниця В. Лихачова наводить приклад: — «...в архітектурі хрестово-купольного храму немає яскраво вираженого прямого направлення з заходу на схід, від входу до апсиди, як у базилікальних соборах Європи. Тут панує циркулярний ритм — рух, що йде довкола одного ясно окресленого центру, яким виступає під купольний простір храму. За цією обставиною організація інтер'єру церкви віддзеркалює уяву про циклічність часоплину, а не його розвиток від початку до його кінця, як у романській та готичній архітектурі» [9].

В цьому контексті цікаво простежити хід осмислення сферичної поверхні купола Миколою Стороженком. Приступаючи до роботи, він мав домовленість з парафіяльною громадою, що в підбанному просторі купола буде зображена Пресвята трійця. Візантійська традиція такого досвіду не мала. В Україні ж він став поширений з XVII ст. Тож не дивно, що церква св. Миколи Притиска до руйнування бані в середині 80-х рр. мала у купольній частині цей іконографічний сюжет. Усвідомлюючи силу пластичного і духовного звучання купола на всю церкву, з перших ескізів художник намагається втілити ідею «Трійці» у сфері «Пантократора», а довкола по всьому периметру розташовує постаті вісьмох архангелів. Та все ж із-за дрібного модуля уявний ієрархічний ряд збіднювався, з відстані у 26 метрів він міг би ряхтіти в очах молільників, тому, все зваживши,

Микола Андрійович відмовляється від цього пластичного рішення. В чомусь цей варіант перегукується з Равенською мозаїкою купола баптистерію аріанів створеного у VI столітті, там чи не вперше ми прослідковуємо формальний принцип, який був розвинутий і канонізований візантійськими художниками на сферичних куполах. В zenіті сфери, яка сприймається перпендикулярно до погляду глядача, отже, не зазнає оптичних деформацій, мозаїсти утворюють «медальйон». В якому згодом отці церкви, богослови, перші ізографи розмістили вироблений образ Пантократора-Вседержителя. «Вони віднайшли для нього точне втілення у центральній точці купола. Сама сфера обумовила зображувальний ряд таких сюжетів як Пантократор, які тісно ув'язані зі сферичною специфікою купола. Особливість цих тем потребує зображення не на площині, а на сфері, яка власне і обумовлює духовність. Пантократор не може бути зображений на площині — це буде портрет. Саме сфера передбачає таке духовне зображення цієї теми, бо зображення її на вертикальній площині виглядало б приниженням. Тема ця належить тільки небу, тобто духовній ідеї тому зображувалась в колі. З найдавніших часів коло уособлювало безконечність. Пантократор ідентичний феномену сфери, його образ сприймається як ідея, що мала вивершення в глибинах духовного споглядання людства. Внаслідок чого з'явилося втілення образу ідентичне феномену сфери. Знайшовся синтез ідеї і думки з реальним об'єктом храму. Це синтез ірреального з реальним, коли зодчий почав втілювати ідеї святого видіння. Цей приклад спостерігаємо у Софії Київській (1037–1046 рр.), Кафоліконі монастиря Дафні (кін. XI ст.), а також новгородській церкві Спаса Преображення, розписаної Феофаном Греком (XIV ст.)» [10].

Якими ж часовими рамками можна окреслити з'яву Пантократора в підбанному просторі церкви? У першій половині IX ст., після іконоборчих суперечок, як альтернатива багатофігурним композиціям на кшталт «Богоявлення» і «Вознесення», якими опоряджували куполи, вперше з'являється могутній образ Пантократора. Який відіграв в духовній семантиці храму роль, подібну до видатної пам'ятки сакральної архітектури, — центральної купольної базилики Св. Софії Константинопольської (532–537 рр.), творчому проникненню зодчих віднайшлося адекватне зорове втілення. Тут народжується концепція християнської церкви — де купол відіграє своєрідну роль світовивершення, в якому концентрується божественний Дух, і на який постійно спрямований зір і думка молящих. Історія цієї еволюції повністю підпадає під телеологічну інтерпретацію. Вона свідчить про свідомий пошук остаточного рішення, яке мало відповідати літургійним потребам та естетичним ідеалам свого часу. Пантократор став зримою сугестією святих отців у духовному видінні людства, тим чинником, що спричинив трансформацію божественного у купольній сфері, і якому було знайдено єдине правильне рішення.

Нам видається нагальним досить розлоге висвітлення іконографії купола, щоб представити різні рукави великої ріки, якими є архітектурний і змістовий центр храму, щоб простежити русло, в якому розвивався унікальний розпис підбанного простору, зробленого Майстром у церкві Св. Миколи Притиска.

Тут слід відмітити, що понад півтора тисячолітня традиція у декорванні православного храму з усталеним каноном, помножена на прискорений темп роботи, в який намагалися щоразу поставити художника, могли занизити його творчий потенціал, як це часто-густо ми спостерігаємо у деяких художників, що працюють у храмах. Не дивлячись на поширені стереотипи і смаки, з якими доводилось рахуватись попередникам, Микола Андрійович послідовно дотримується барокового стилю, чинника, який виразив український дух у XVII–XVIII ст., але був штучно перерваний знищенням Гетьманщини. «Пристаючи до роботи в церкві, я поставив собі за мету, — розповідає М. Стороженко, — показати не себе, а те що вміє Україна. Молитву за Україну через необароко. Утворити новизну на тлі канонічного поля, через сьогоднішній день, убачити нове але на основі великої любові, тільки так можна відкрити оновлений канон. Це перепона споживацькому моменту. Бароко — це суворий стиль!» [11]. Немовби подовженням цієї думки виглядає уривок зі статті Майстра «Думки під склепінням»: «Ідеться не про певний аспект історії, а погляд практика. Про те, — як саме через творчість відбувається процес прояву минулого в інтуїції сучасного художника. Той дух бароко вирував на цілому континенті, і я через сторіччя йому відкрив душу, бо думаю, те, що було, живе і нині, у час комп'ютерних технологій» [12].

Безпосередній роботі Майстра над розписом передував момент роздумів, варіанти ескізів, виготовлення макету (1 : 20), геометричні вправи і синкретичне мислення, яке дає можливість уявити для себе картину Всесвіту і, власне, місце в ньому, а найпосутніше те, що геть забуте у секуляризованому світогляді людства у XX ст. — дух аскези як абстрагованість від життя та побуту. Тут доречним є твердження іспанського філософа Хосе Ортеги-і-Гасета, який у своєму дослідженні «Бунт мас» дає дефініцію аскетизму: «Простуючи через життя, ми до зануди переконуємося, що більшість людей неспроможні на жодне зусилля, хіба що воно є безпосередньою реакцією на зовнішній тиск. І саме тому цих кілька одиниць, що виявилися спроможними на спонтанне й розкішне зусилля, виділяються окремійшньо, наче монументи в нашій свідомості. Це люди добірні, шляхетні, єдино активні, а не лише реактивні. Для них життя — це постійне напруження, безнастанне тренування. Тренування — аскеза. Це аскети» [13]. Аскетичний принцип включається у творчий процес художника, викликаючи відіння, своєрідні містичні переживання, що максимально напружують його інтуїцію. Напевно загадка творчості в цьому і полягає — служінні, щирій

відданості мистецтву. І тоді, як винагорода «посвяченому», вступає в силу геометрія духовних почуттів, тобто уяви.

Межа тисячоліть спонукала художника до пошуку ускладненого рішення, яке вивершувало б не композицію в традиційно-канонічному розумінні, як це спостерігається в церковних новобудовах, а на ускладнених і незрозумілих засадничих діях відбулось деміургійне проникнення в асоціативний образний ряд, що, зрештою, викликало в ньому (М. Стороженкові) чуття інших вимірів, того стану, де ймовірно, зароджуються глибинні образи. На цьому об'єкті відбулось органічне поєднання образотворчої проблематики з релігійно-містичним началом, в синтезі яких народжується термін «уявна геометрія», тобто духовна геометрія, яка побудована не на традиційних засадах, яким можна навчити, а навпаки, випрозорюється всупереч всім правилам та нормам.

Задля повноти враження від передумов, у яких народжувався розпис Майстра, належить згадати з якою зосередженістю Микола Андрійович досліджував творчий геній утаємниченого сповідника ісихазму — Феофана Грека. Який у 1378 р. розписав у Великому Новгороді церкву Спаса преображення на Іллінський вулиці. Феофанівська трактовка Пантократора в підбанному просторі — одна з духовних вершин візантійського і давньоруського мистецтва. Філософ-мудрець, художник Феофан мав яскраву, неповторну творчу індивідуальність. Подібних до нього майстрів не було тоді ні у Візантії, ні в Європі. Це один з найулюбленіших художників Миколи Андрійовича. Напередодні, а потім в процесі всіх етапів роботи художник робить дискурсивний аналіз духовної перспективи компонентів купольної іконографії Феофана Грека. (Окреслимо коло цих предметів: німб, силует плечового пояса, об'єм голови, кисті рук, книга, медальйон). Ця проблематика означена Миколою Стороженком як «зміст духовного видіння геометрії»: «Кожен сектор купола я бачив площинно як піраміду, щоб відчутти його як об'єм зображення я мусив збагнути його дію в просторі. Це геометрія почуттів і уяви, відчуття образної реальності, коли намагаєшся убачити її через духовно-візуальну геометрію. Дуже рідко хто задумується як діє в просторі кожна опредмечена деталь, а Феофан бачив кожную деталь у сфері концентричних кіл що збігають в глибину точки сходу. На цій духовній геометричній основі Феофан вибудовує форми тіла по іншому ніж це передбачає реалістична трактовка на площині, у нього кожна частина предмета знаходиться в просторі, тобто в системі концентричних паралелей від основи до центральної точки сходу сфери. Тому голова Пантократора в трактовці Феофана наділена стереоскопією. Там діють не очі, як це видається більшості глядачів, а закодована дія форм, де також мають вплив чотири частини світу, — це і є метафізика форм. Феофан писав підкупольний об'єм, а не сюжет, і саме це породжує чуття віртуальної геометрії. Вхідження у віртуальну геометрію відбу-

вається тоді, коли задаєшся метою писати об'єм духу» [14]. Тут же Микола Андрійович розшифровує дію горизонтальних прямих якими візантіїці підкреслювали сферичність купола. Згідно цього положення: горизонталь на сфері передбачає велику силу напруги: «Апріорі дуга — це зігнута пряма яка одвічно прагне розігнутися, отже сферичні лінії по своїй суті прямі. Тому і спостерігаємо у старих майстрів, свідоме підкреслення прямих ліній у кривизні форм» [15]. А ось яку характеристику деталі Феофанівського Пантократора дає художник: «Благословляючий перст у нього неприродно зігнутий, але це зроблено задля художньої правди, через це вона більш велична, ніж була б намальована реалістична рука. Кривизна правиці Вседержителя важливіше ніж реальність яка б порушила закон концентричної кривизни. Зігнута рука що лежить на дузі дорівнює кривизні концентричних кіл купола, а не напряму реалістично намальованої руки. Адже контекстуально вона більш реалістична ніж це була б правдиво трактована кисть, яка неминуче сприймалась би деформованою. До цього слід додати, на протипагу основним пластичним вузлам, допоміжні об'єми форми робились ним розслабленими і більшими за розмірами, створюючи цим цілісність і напругу кола» [16].

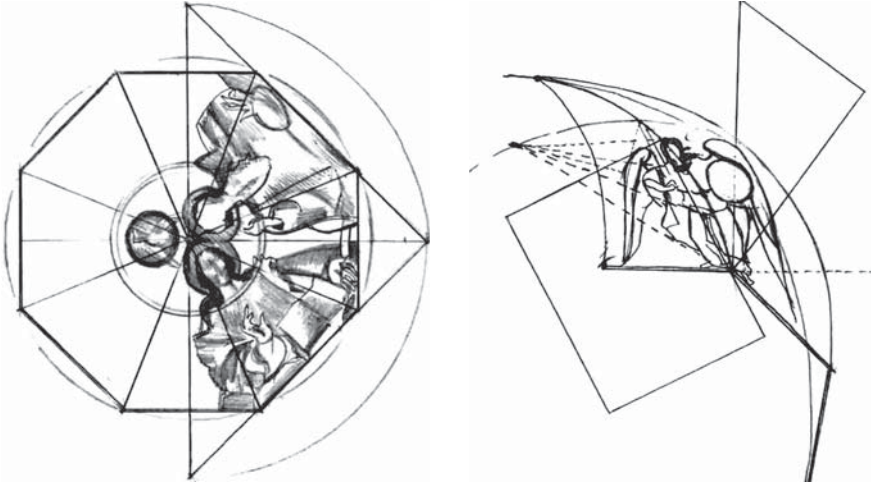
Наведені неординарні спостереження, які провів Майстер під час роботи над розписом, відкривають нам, його сучасникам, таємницю видатного твору XIV ст. І уявляють витоки і духовне тло, на якому Миколою Андрійовичем творились образи Пресвятої Трійці з чотирма архангелами.

Купольний простір у свідомості Миколи Стороженка всуціль оповитий космогонічною притягальною силою. Увесь час він перебував у пошуку особистих відповідей на поставлені проблеми, що приховані для більшості його сучасників та попередників за усталеною іконографічною схемою Пантократора. На рівні макету художник зміщує з ребер октагональної основи купола лінії меридіанів під дві величезні постаті — Бога-Отця і Бога-Сина. Водночас ускладнює сферичну поверхню, розмістивши чотири постаті архангелів на ребрах, повністю зігнорувачи секторальні трикутники, розуміючи, що має бути сучасна позиція, а не бездушне наслідування репродукцій. Як каже Микола Андрійович: «Чеснотою художника має бути винайдення «ключика» до вікових традицій ікономалярства. Ідея сюжетна в оздобі храму усталена і відома, а ось ідею пластичну можна було б збагатити і осучаснити. Ми сьогоднішні люди і на нас вже діють сучасні матеріали» [17].

До яких же новацій вдається художник? Він з'єднує діаметрально протилежні принципи побудови перспективних зображень постатей. Ними є: зворотня перспектива, традиція якою живився сакральний живопис середньовіччя, і лінійно-просторова перспектива, яка змінила характер сприйняття живопису

від часу ренесансу і бароко. Фактично М. Стороженко застосував в куполі фронтально-ізометричну перспективу [18]. Вона передбачає побудову монументального розпису на засадах зворотної перспективи, поєднаної з лінійною. Тобто відбулась трансформація аксонометричної основи зображення, наближеного першого плану в бік прямої, але водночас і в бік зворотної перспективи. В чому це проявляється? Ззовні форма трактується реалістично, кожна постать по світло-тіньовій модуляції звучить майже скульптурно, але тут немає нічого спільного з традицією, що зародилась в Європі в другій половині XV ст. і мала неабиякий розквіт у XVI–XVIII ст. На українських теренах (та частина, що входила до Гетьманщини) ця традиція поширилась у XVIII–XIX ст., такий собі симбіоз західної і східної традиції, коли художники намагалися відтворити ілюзію небесного простору, на якому возсідав сонм небожителів. У висвітлюваній проблемі розпис суттєво відрізняється від попередньої традиції. Величні модульні постаті Пресвятої Трійці підпорядковують собі увесь внутрішній простір храму, діючи активно на реципієнта, спочатку творячи оптичну ілюзію в мальованих архітектурних структурах, а в іншому, здавалося б, протирічать цій ілюзії, через це спостерігаємо своєрідний ефект вивертання простору з намальованими в ньому формами у бік споглядаючого, тобто протилежній прямій перспективі, перспективи зворотної, коли предмети дальнього плану не зменшуються, а, навпаки, збільшуються, той же локальний простір — не звужується, а розширюється. Цей прийом і утворює духовний феномен зішестя в духовну благодать. Тут до певної міри можна провести паралель з античною та середньовічною традицією, коли для художника існувала лише зона ближнього бачення. Це спричинено тим, що земна далечінь взагалі не існувала для середньовічного художника, адже він мав справу з сакральним, релігійним живописом, в якому далечінь може бути виключно позаземною, потойбічною. Структурою подібного живопису передбачалось максимальне поєднання земного і позаземного. При цьому «земне» трактувалось на засадах тримірності, тоді як позаземне представляло собою образ Вічності, що описується вже в принципово інших категоріях [19]. Цей же принцип прослідковується і в куполі Пресвятої Трійці, так, як і в минулому, тільки за інших стилєвих ознак, одразу за першим реальним і близьким планом художник застосовує невизначений з точки зору просторовості блакитний фон, точніше — світ існуючий за законами незмірної Вічності. Подібні відчуття могли виникати тільки у середньовічних майстрів пензля, коли вони творили золоте сляво, якщо це був мозаїчний живопис, або безодню небесної блакиті, як ми це бачимо на конкретному прикладі.

В процесі аналізу семантичного розвитку куполу за допомогою розшифровки М. Стороженка був наведений приклад Феофанівського «Пантократора» з його духовною геометрією, тобто досвід аксонометрії і зворотної перспекти-

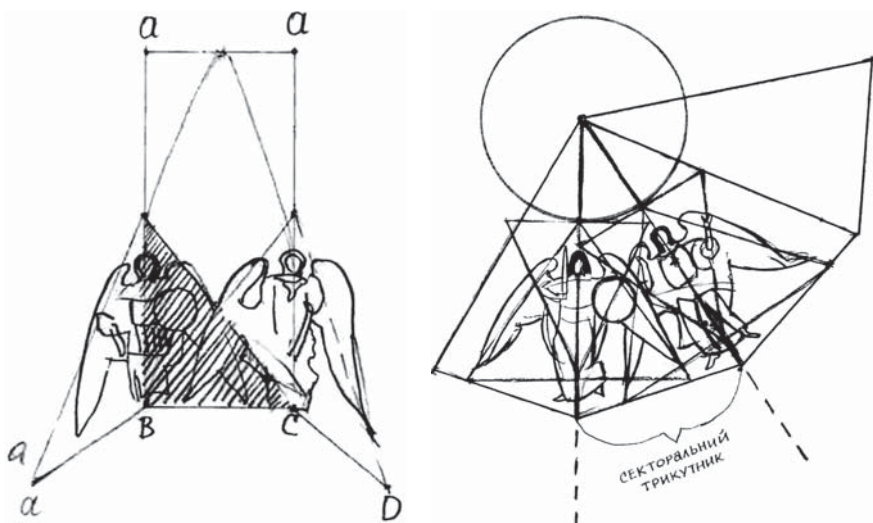


ви, але цікаво порівняти з ним і еволюційний розвиток прямої перспективи, тобто лінійної, що опанувала думки художників доби Відродження у XV ст. [20]. Вже тоді художники прагнули вдатись до просторової ілюзії — «відкритого вікна». Еталоном може бути купол кафедрального собора Парми (1526–1530) розписаний Кореджіо, не кажучи про пізніші часи, зокрема час найбільшого розквіту плафонного живопису доби рококо (XVIII ст.), коли з'явилися імпозантні у своїй красі, побудовані по канонам перспективно-просторової системи розписи Джамбатиста Тьєполо.

Західноєвропейський живопис обрав шлях просторової ілюзії. Якщо ж провести паралель з живописною традицією бароко, яка одержала в Україні яскраве національне забарвлення, на зразках, що дійшли до нашого часу, можна помітити деякі зміни. Іконографія купола збагатилась, умовна трактовка живописної структури, трансформуючись, почала наблизатись до реалістичної, а найпосутніше те, що під впливом західноєвропейської гравюри, через яку поширювали зразки з картин на Біблейську і світську тематику, змінився характер монументальних розписів доби українського бароко; тепер простір умовно-ірреальний трансформується в простір уявно-реалістичний. При цьому верхня купольна частина поліхромії православного храму не створює повної ілюзії, як це відбувається у католицьких костелах, коли там малювали екстатичні постаті святих у різних ракурсах, або світських спорудах із зображення міфологічних тем. В православній традиції в баневому просторі постаті зберігають анфасову позицію, за винятком незначних ракурсів, вони стафажні і пишуться в середовищі хмар у валерній градації неба, тобто художники намагалися створити ілюзію

неба, а не його символ [21]. Тому можна висловити припущення — візантійська і середньовічна традиція побудови перспективи, яка дозволяла спроектувати і максимально наблизити глядачеві події священної історії, водночас осяяну далечинь Вічності, тобто майже фізичне чуття енергії, линучої на молільника позамежності, починає зазнавати змін, а у ХІХ ст. (періоди класицизму та історизму) занепадає.

Вочевидь, розпис М. Стороженка є напрочуд цікавим симбіозом барокової та візантійської традиції. До цього слід додати те, що стало творчою перемогою художника, він свідомо обирає шлях найбільшого спротиву. Адже всі зображення перебувають під «вольтовою напругою» кривизни склепіння, а кожен дециметр її поверхні в одвічному діалозі зі своєю, лише йому визначеною точкою сходу. Відтак Майстер відмовляється від секторального трикутника як сегментної основи октагональної бази купола, увігнутої, але площини, як це було в його попередньому практичному досвіді з розпалубками барабану купола Інституту фізики АН УРСР. У храмі він вдається до надскладного завдання — антисекторального рішення склепіння купола. Він малює п'ятиметрові постаті архангелів на гранчастих ребрах баневого склепіння, тобто одночасно з деформацією, яку зазнає постать під впливом дуги, сполучається ефект «розгорнутої книги». Отже, постаті архангелів візуально вигинатимуться по вертикалі меридіану і горизонталям паралелей. Слід наголосити, розпис сферичної поверхні бані робився художником майже «наосліп», тобто він не мав можливості побачити всю роботу в цілому. При наближенні пензля до зображення Христа або Саваофа, художник був оточений постаттю, вона була і перед ним і за його спиною. Працюючи два роки у полі 360 градусної енергетичної дії замкненого простору, психологічно і фізично він перебував за просторовою гранню іншої реальності. Тут напрошується опосередковане порівняння його з Біблійним праведником Іоною во чреві риби. Ні макет, зроблений в масштабі 1 : 20 від дійсної величини, на якому наносилась пробна лінія, ні три варіанти картону виконаного в натуральний розмір на підлозі (землі), не давали художнику жодної гарантії. Лінія, проведена на землі, у баневому склепінні непізнавано деформувалась, стрибаючи то вгору, то вниз, а вертикалі і горизонталі не стикувались. Тільки уява та інтуїція могли дати відчуття, як виглядатиме майбутній розпис знизу. Тепер, коли твір живе самостійним життям, важко навіть збагнути, які труднощі подолав Микола Андрійович, створюючи цей духовний пам'ятник. Він спромігся приборкати тектонічні злами архітектурної основи купола, яка має октагональну форму і кожен кут якої дорівнює 125–140°. Споглядаючи баню знизу, пересвідчуємось: восьмикутна проекція архітектурної тяги, що охопила барабан купола, відбилась і на основі баневого простору, звідки починається зображення Пресвятої Трійці. Вже далі, трохи вище середини склепіння, кутас-



та форма трансформується художником в медальйон, настільки переконливо, що знизу, на землі, видається, що ребра зникли. Тільки безпосередньо на висоті намальоване коло, охоплене ілюзорною архітектурною тягою, стає багатокутником, біля ребер дуги трансформуються у прямі, утворюючи прямий кут на зламі форм. Отже, цей відцентрований рух діяв і на постаті, безперечно, він міг зашкодити втіленню задуму. Незважаючи на зазначені причини, талант і досвід великого Майстра змогли подолати ці виклики. Ні з близької відстані під склепінням (написаного для Божественних сил), ні в низу під центральною віссю купола, ніщо не впливає на анатомічну чи пластичну складову постатей, реалістичних по формі й водночас барельєфних по своїй трактовці.

Нижче ми постараємось розшифрувати засоби, якими оперував Микола Андрійович до склепінчастих граней. Прослідковуючи пластичну традицію, еволюцію і трансформацію образного ряду підбанного простору центрального купола православного храму упродовж двох тисячолітньої традиції його декорування та експериментів в купольній системі, зроблених попередниками, вперше модульне рішення образів мало візуальне наповнення від центральної точки сходу до основи діаметру барабана. Подібного у своїй складності пластичного рішення ще не було! Вочевидь, старі майстри не вміли долати злами архітектурних форм, до всього ж знаходились під впливом догматів. Обстежена іконографія куполів підтверджує цю думку. Діаметр більшості куполів має концентричну форму. В тому випадку, якщо додаткові бані (трьох-, п'яти-, дев'яти-, тринадцятибаневих соборів) мали гранчасту форму, зображення образів не передбачало

переходу за межі обумовленої секторальної форми. Микола Стороженко зміною усталений пластичний сценарій розвитку розпису підбанного простору. Ми стали свідками унікального синтезу, архітектурна структура інтер'єру вертикальної вісі храму завдяки задуму Майстра зазнає візуальної деконструкції. Втім, це не заважає бути йому «архітектором» ілюзії. В барабані купола між віконними прорізами він вписує вісім арочних отворів, в яких малює шестикрилих серафимів, підсиливши ефект простору, ошатності й урочистості. Завдяки вишуканим мальованим архітектурним тягам, купол візуально тримається не на барабані, а зависає на крилах Христового воїнства — шестикрилих серафимів, навіваючи хмару асоціацій. Такими ж метафоричними і нестандартними є роздуми стосовно шестикрилих серафимів. «Не зробленість, а завершеність, — каже Стороженко. — Має бути відчуття лінії, але разом з тим, невидимі вібрації подібно до мелодії у якій бувають настільки глибокі звуки, що навіть відчуваєш слова які криються за нею. Тут немає закону постаті, який ми знаємо, сюди вклинюється повітря. Фахові знання тут необхідні, але, як їх застосовувати, у серафимів якась інша сфера, це як бульбашка на воді. Як це написати? Ось уявіть собі — червона драпіровка у зеленому тазу з водою. Спробуйте це написати: біла ванна у ній таз, а у ньому тканина якась частина у воді, а щось назовні, дуже важко писати ці речі. У серафимів треба писати багатство форм як набувнявіли голівки, повітряно. Це ефірна задача, як зробити м'якість і контраст, відточити деталь щоб потім вона заховалася. Це не кожен зробить. Ось побачите я не доробив і буде цікаво як в японській архітектурі де відбувається перманентна добудова... Коли буде сильний об'єм це теж погано. Об'єм який переходить мистецькі межі набуває патології. Головне робити повітря, це цікавіше ніж портрет бо є проблема — м'якість та жорсткість. Слід писати м'яко, в матеріалі сидить і методика» [21]. На підтвердження попередньої тези стосовно мальованої архітектури наведемо такі слова художника: «В реальній архітектурі твориться ілюзорна архітектура. Якщо вона точно потрапляє у внутрішній простір то спрацює враження ніби воно так і було, а не навпаки» [22].

* * *

Нас не можуть не зацікавити також технічні проблеми, з якими зіткнувся художник під час роботи над розписом у замкненому середовищі баневого простору. Розглянемо бодай кілька основних прикладів; розпис сягає більш як 200 м², постаті Бога Отця і Бога Сина займають біля 50% усього об'єму бані, кожна окремо має щонайменше 40 м² сфероплощини. Малювати чималі за розміром постаті одразу на стіні означало шлях вічних переробок, що, врешті, знівельовало б задум художника — зберегти чистий дух білого ґрунту по левкаській поверхні стіни, до всього ж це могло призвести до непередбачуваних

деформацій зображень під час споглядання купола знизу. Загалом, для Миколи Андрійовича і не ставало питання, чи робити картон? Адже до всіх своїх монументальних творів він завжди виконував ретельно розроблений малюнок (підготовчий картон в натуральний розмір). Тут слід згадати непоодинокі випадки у творчій біографії художника, коли на етапі картонів замовник міг вилучити розроблену тему як «крамольну» з точки зору радянської ідеології, або потайки передати кмітливим заробітчанами від мистецтва. Але мова про перфектний купол, як і де намалювати до нього картон? В творчій роботі художника? Але це лише сьома частина купола. Та й, малюючи на долівці або на стіні, жодної постаті цілісно не убачиш. Тоді, за допомогою свого близького товариша — В. Мельникова, Майстер виготовив і прикріпив до вільної стіни своєї творчої студії рухливий блок. До нього кріпилась смуга крафту завширшки метр, і по мірі того, як завершувалась якась ділянка, блок накручувався. Тобто всі композиційні образи робились по фрагментах, а вже в уяві художника мали бути ладовані в цілісну структуру. До всього слід зважати, це був не стандартний картон для прямовисної стіни, а своєрідний «ребус» із зображень у реберному склепінні. Закономірно, що без геометричних зарисовок та інтуїтивних ентенцій картон міг стати для художника невіршуваною шифрограмою. М. Стороженко пояснює це так: «Макет увігнутої сфери таїть у собі секторальну, вертикальну і горизонтальну графіку, необхідну для синтезу геометрії та сюжету, приводить до розбіжжя напрямків вертикального руху. Наприклад якщо сектори 1/8 чи 1/6 макета покласти на площину, стикуватися по центру, то верхня і нижня частини розійдуться. Якщо стикуватися в точці сходу одержиш сильне розходження нижньої частини. Тобто при нанесенні малюнка ця закономірність має бути врахована» [23].

Порівняно нескладним для художника було нанесення горизонтальної лінії на місці, що мало стати своєрідним облямуванням, границею поміж вертикаллю діаметру барабану і початком склепіння купола. Горизонталь мала бути межевою алюзією в замкненому просторі, своєрідною висхідною точкою у підкоренні купола. Знизу, завдяки ілюзії архітектурної тяги, застосованій Майстром, вона сприймається як рама, інша річ там на висоті, коли у середині купола перебуває людина, це вже перпендикуляр до вертикальної вісі. Для виконання свого задуму Миколою Андрійовичем був застосований гумовий шланг зі скляними трубками-насадками, куди заливалась вода, за допомогою цього водоміру визначались однорівневі точки-маяки, по яким згодом по периметру вінця барабана наводилась горизонтальна лінія.

Наступна проблема, що виникла під час роботи майстра — свого роду антитеза до горизонталі. Як провести пряму вертикаль на кривизні поверхні? З першого дня у баневому склепінні під руками у художника був звисаючий

висок, зафіксований ним у самій вищій точці напруги купола, точці сходу — це була його зрима вісь. Далі, застосовуючи електролампку, художник направляв світло на висок, спрямовуючи туди, де була потрібна вертикальна лінія.

Особливу увагу Микола Андрійович приділив проблемі нанесення кола-медальйону на реберну поверхню склепіння. Для цього був вирізаний з цупкого картону диск діаметром в 70 см. Потім, присвічуючи лампою, Микола Андрійович за допомогою Володимира Мельникова рухав диском уверх-вниз, з метою нанесення позначок для майбутньої тяги. Цей практичний досвід визначив неточність у концентричних спіралях, що розходились від вісі купола. Було очевидно: частина купола «попливла» в сторону, а його форма виявилась деформованим еліпсом по осі південь-північ. Ці незручності необхідно було наново візуально увести у потрібні координати, до всього ж, маючи клопіт з ребрами, які увесь час намагались утворити кути. По цьому принципу художником робились три структуроутворюючі елементи цього епічного панно: німб Отця, Сина і Святого Духа. Слід відмітити, що ці німби вдало вписались у простір храму, підсилити смисловий зміст розпису. По своєму семантичному і пластичному звучанню вони перегукуються з візантійською живописною традицією, коли в монументальних розписах або іконах саме система німбів часто визначала центр гравітації площини, а не вузька риска позему чи архітектурні форми під ногами святих [24]. Описаний помічний матеріал визначив характер сприймання сферичної поверхні купола художником. У великому білому диску, що метафорично сприймається як сонце і є духовним центром композиції, як вже згадувалось, фокусуються три вохристо-жовтих німби, які робились художником з метою проявлення божественного світла, вони уводять туди подих, думку в молитву світла, ці магічні кола підсилюють світіння ликів. Посеред них від центральної точки сходу починаються вісі постатей Бога Отця і Бога Сина, що займають половину всього об'єму бані, а навпроти — зображення чотирьох архангелів на повен зріст. Художник витончено зладував орнаментальний стрій цих постатей, що немовби рожевою короною возсіяли довкола диску. Ці образи, завдяки своєму колориту і пластиці, надаються до порівняння з врочистим церковним хоралом під банею, власне, не постаті архангелів малював Микола Андрійович, «а подих космічного ефіру, що між складками, повітря що між пір'їнами» [25]. З того часу є ще одне свідчення художника про свій задум. «В архангелах я реалізував враження від вечорових хмар на небесній блакиті. Це дуже складно, щоб не впасти у сентиментальність. В хмарах дуже важливо як трактуються край хмари і неба... Подивись, єдина точка де є біла фарба у розпису, це лілея в руках архангела Гавриїла. Вона панує над всім простором, над всією церквою. Більш ніде немає білого у куполі вповні як на цій квітці. Це було так задумано» [26].

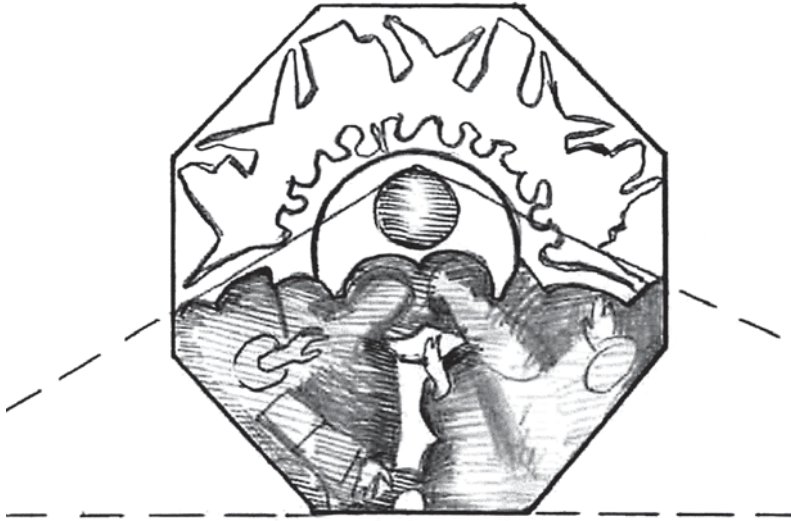
Купол по своєму живописному звучанню напрочуд декоративний. Якщо провести рисунково незриму вісь зі сходу на захід, композиція розпису сприймається симетрично. За допомогою геометричних розрахунків художник досягнув довершеної позиції форм постатей стосовно всього простору храму, він знайшов для цього лінію одухотвореної форми, яка створила доволі цікаву полісемантичну ситуацію у сприйнятті візуальних форм у підкупольному просторі.

Вище ми вже намагались провести паралельний аналіз «Трійці» М. Стороженка з пластичною ідеєю «Пантократора» де всі зображення розміщувались концентрично довкола осевої точки медальйона. Приклад «Пантократора» став константним у декоруванні православного храму, який, прецінь, неможливо оминати. Задля повноти відображення всіх формальних, пластичних, образних і колористичних засобів художнього арсеналу розглядаємого твору, наведемо ще один приклад: ми стоїмо під однією з підпружних арок, і з-під неї під прямим кутом бачимо фрагмент, який в нашій свідомості відбиває досвід «Пантократора», докруз якого по периметру, нижче «екваторіального кола», розташувалися архангели, або апостоли. Така схема має ефект дзеркальної відповіді. Тобто, в будь-якій частині храму по осі захід-схід, або північ-південь ми будемо бачити симетричне зображення постатей. Довкола медальйона «Пантократора» утворюється орнаментальний рух модульних фігур. Що ж тим часом відбувається з пластичною ідеєю Стороженкової «Трійці»? Коли будь-хто з відвідувачів, зайшовши до великого храму Св. Миколи Притиска, попрямує до аналою, то зі східної частини купола на нього емоційно сильно починає діяти мажорна колірна поліхромія, створюючи барвисту піднесеність. Зробивши ще кілька кроків, молільник потрапляє в зону енергетичного впливу двох колосальних восьмиметрових постатей Отця і Сина. Це основний пластичний центр купола і всього храму, заспів до його зорових образів. Художник використав незриму вісь від приходу до купола, а звідти у вітвар. Він зрозумів, що у храмі присутній момент незручного бачення глядачем всього купола, під час літургії в ньому є усталений розподіл мізансцен парафіян. Вочевидь, тут утворилось дві лінії: між служителями духу і його споживачами, тому рішення, спільне для всіх, відійшло на другий план. Натомість ми спостерігаємо, як одна з основних частин смислового центру композиції «Трійці» відкрита до віруючих, а інша частина діє на вітварну, умовно кажучи, для священнослужителів. Тобто масштабні постаті Отця і Сина панують над всім основним простором храму, архангельський же ряд більше розкритий до вітваря. Отже, пластичний принцип «Пантократора» в медальйоні зазнав видозмін у Новозавітній Трійці. Вона змістила його проєкцію, зайнявши координати вище центральної точки сходу від початку німбу Святого Духа, а звідти до периметру купола, де закінчуються постаті Отця і Сина, утворивши цим асоціативну піраміду.

Феномен енкаустичного розпису купола Пресвятої Трійці полягає в органічному поєднанні візантійських джерел з бароковою стилістикою. На основі цієї матриці зародилась стильова трансформація не копійно-компілятивного бароко, а концепція модерного необароко. Оновлене прочитання барокового стилю є намаганням відтворити стан внутрішньої сили і могутності божества, його енергії і схвильованості, що поєднані з динамікою й драматичною напруженою. Є всі підстави для створення великого стилю, про який мріє Майстер. Він має в основі глибинні пласти малярської традиції іконопису України-Русі, барокових одкровенень Жовківського мистецького осередку, Києво-Лаврської іконописної майстерні, майстрів Сорочинського і Березнянського іконостасів та барвистій святочності наївів Ганни Собачки-Шостак і Марії Примаченко.

Колорит купола мажорний і пристрасний, в своїй основі він несе локальність колірних плям, що ріднить його з давньою іконописною традицією. Світлу і кольору художник надає особливої уваги в своєму розпису, як найважливішим засобам художньо-символічного виразу. Завершений епічний розпис наводить на роздум: що впливає на емоційне враження реципієнта, який потрапляє в зону впливу купольного зображення? Можливо, це ідея декоративних силуетів постатей на лазуровому тлі, що підсилює звучання витончених рожевих, бурякового, локального червоного і смарагдового зеленого, чи, навпаки, — об'ємно рельєфна трактовка форми, яка зрідні драматичному пафосу пластики Пінзеля, ніж м'якій колірній поліхромії стінопису Гетьманщини XVII–XVIII ст. Це одвічний дуалізм, властивий неперепутним мистецьким творам. На нашу думку, сприяв цьому підхід, який більше відповідає характеру візантійської традиції — метод висвітлення ликів і накладання пробілювань, коли темні плями і «движки» світла часто розташовуються на рельєфі обличчя таким чином, що створюється ілюзія, ніби саме обличчя випромінює світло [27]. Потужна система розподілу світла і тіні, контрастна гра яких сприяє таємничому сяянню зображень, підсилює екстатичний стан, який підкорює собі увагу й волю глядача. Художник переконливо користується цими засобами задля об'ємного трактування форми і драматичного підкреслення образу.

Аналізуючи всі складові, з яких народжувався підбаний розпис, хочеться зробити наголос ще на одному аспекті. Це унікальне пластичне чуття архітектоніки сакрального простору, яким володіє Майстер. Видіння художника спонукає його структурувати телеологічну основу розпису (це частина реставрованого і реконструйованого розпису), щоб створена ситуація впливала на психологічно-емоційну та естетичну сутність всього ансамблю, з якого твориться єдина літургійна цілість. За авторським задумом художника реалізована лише центральна частина середохрестя по вертикальній вісі храму (купол, барабан, паруса, підпружні арки, чотири стовпи) та орнаментально-архітектурне обрам-



лення північної, південної та західної конх. На підтвердження цієї думки наведемо уривок з монологу художника до своїх учнів: «Треба робити не просто розписи де все забито, а білі паузи з мальованим ліпним орнаментом. Тут буде ширший погляд. На простір храму діятимуть вісім чистих поліхромій ікон і білі паузи які творять структури. Вони будуть просторово важливими разом з іконостасом, людина буде почуватися в просторі. З чотирьох сторін просторові елементи будуть вклинюватись у свідомість прихожан. Білі структури — це просторова ідея хреста. Ось як це буде зроблено тоді ви це відчуєте... Однотонність Володимирського собору роздробила простір. У ньому немає архітектонічної структури, розум замовників і художників був зайнятий канонічністю, а треба було займатись божественним простором храму. А тут ідея зібрати хрестоподібний простір. В космічній системі немає плоского хреста. І тут не-свідомо вклинюється система, момент пристосування, я пристосовую ваш малюнок (ескіз) до нової ситуації. Все залишиться те саме, а церква матиме унікальний характер. Це придасть сьгоднішній дух бароко. Образи святих які будуть обіграні білим картушем будуть далі ніж притвор. Це помпейський принцип, — живопис з виіпленим білим» [28].

Купол таїть в собі загадки оптично-геометричних рішень і потребує надзвичайного зосередження при відтворенні найвищого в ієрархії храму духовного чину, коли душа художника може вирішити ці таїни лише в самотності, бо шукає злиття з божественним. Купол це перебування віч-на-віч з видінням

образу. Тому так дорожив Микола Андрійович тишею самоізоляції упродовж 700 діб великої радості. Зранку він у оточенні своїх студентів, які завжди чекали на нього у навчально-творчій майстерні з другої половини дня і до ночі (а подекуди вночі), в молитві до самозабуття він натхненно створює образи Пресвятої Трійці. Літньої спеки або зимової холоднечі, в задусі від кіптяви й смороду фарб. Купол це найвища точка храму, яка адсорбує в себе не лише енергію думок, а й випаровування конденсату, дрібні частинки пилу та комашню, що летіла на світло підвісної лампи, єдиного джерела освітлювання. Баневе склепіння було відгороджене від денного світла, що линуло з віконних прорізів барабану дощаним настилем, покладеним на риштовання. Це так звана «мертва зона», де немає природної циркуляції повітря, адже віконні прорізи на шість метрів нижче точки перетину та ще й з позабаваними шибамі. Через отруєння, коли художник знепритомнів на подвір'ї біля входу до Академії (НАОМА), на якийсь час робота була припинена. Після цього випадку був зроблений вентиляційний нагнітач повітря, але він не покращив ситуації — його не можна було тримати увімкненим тривалий час через перепад температури і постійний протяг, це могло призвести до ускладнень з легенями.

Друга проблема, яка постійно дозволяла художнику, це «комплекс плафона», коли затікала струджена права рука і ниділа шийна ділянка хребта, адже більшість часу треба малювати, утримуючи голову перпендикулярно до тулубу, брак кисню в мозку людини може призвести до кисневого голоду і порушення мозкового кровообігу. Не зважаючи на це, художник, в служінні великій ідеї, в посту і молитві розчаклував підбаний простір старовинного храму.

В творчості Микола Стороженко — великий експериментатор, кожен його експеримент це постійний ризик не лише фізичний і технологічний, розрахунковий, а також психологічний (як створені образи сприйме глядач?). Колись Дмитро Шостакович сказав: «чим більше експериментальність, тим більше ризикує митець. Всі творчі відкриття пов'язані з експериментом». Опосередковано можна провести паралель з таким випадком. Це трапилось під час роботи над одним з вузлів із складок на зеленкавому гіматію Спасителя. Стоячи на одній дошці, перекинутій з металевого ригеля до дерев'яної допоміжної конструкції, художник, захопившись роботою, оступився і полетів... В останній момент він закрив голову рукою і впав передрам'ям на обрізний край труби. З пошкоджених вен бризнула офірна кров. Художник дивом вцілів. Господь уберіг його. Причину цього випадку художник вбачає у тій хвилиночній радості від одержаного результату. «Не треба радіти успіху, — говорить Микола Андрійович, — бо я не народжуватиму вогнику, який дає таємницю життя і творчості. Моя метода це праця, потрібно робити будь-яку роботу з душею. У мене горіння в душі, а не тління, в роботі я завжди запалююсь. Щира віра, не-

усвідомлена любов народжує у мене колосальну відповідальність і хвилювання. Радість не в благах життя, а у самому житті і творчості. Не можна радіти своїм успіхам, тим більше матеріальним! Якщо власна душа і Бог в дружбі це і є щастя» [29]. Після операції Стороженко мусив упродовж місяця перебувати на лікарняному. Та вже за два тижні знову піднімається на рихтовання, відпочинку він не потребував і не бажав, але правиця йому ще не підкорялась, тож мусив бути під куполом наодинці з думками і уявно вести роботу, дякуючи в молитвах за Божий промисел. «У мене давня звичка, — говорив тоді М. Стороженко, — я робив і робив би, не втомлюючись, і робота не приїдається. Якби не пошкодила рука, то я і ночував би тут, так мені набридло сидіти без купола» [30]. Про руки слід згадати таку деталь: 200 м² баневого простору утеплені долонями сивочолого майстра. Кожен дециметр ним буквально «вишкварений» і вигладжений. Працюючи пензлями, прописані місця художник затирав рукою через форму і грані. Чим це не метафора до гарячої енкаустики — оплавленої вогнем? Це енкаустичний живопис, зігрітий духовною силою енергії людини. Пригадується така ситуація: розпис купола ішов до завершення, буквально за кілька днів мали демонтувати рихтовання. За два роки купол і його художник стали невід'ємною частиною один одного. Стільки сил, творчої енергії, хвилювань і здоров'я було покладено на його «вітар». І вдень і вночі сам-на-сам упродовж семиста днів, з яких останні 5 місяців — це виборювання права на продовження роботи. Художник — максималіст, безкомпромісний до себе, не міг переступити через власне сумління, тому і не бажав прискорювати роботу, він відшукував образи, які тепер так потужно вражають відвідувачів храму. Врешті-решт цей день настав, це було у жовтні 1999 р. Наведемо думки Миколи Андрійовича, сповненого сум'яття і переживань: «не можу уявити себе в іншій ситуації поза межами купола. Може, це провидіння образів між тим, що зображено, і мною. Таке враження, що я тут ні причому. Настоятелю храму я напівжартома запропонував — замуруйте мене в куполі. Якесь відчуття страху, що мене немає. У мене страх позбутись рихтовання, що я вже туди не повернусь. Це те ж саме, коли шкодуєш розставатись з картиною, як з рідною дитиною. Я знаю це відчуття. Мені цікаво перевірити себе, чи зможу я вирішити в новому ключі оптично-сферичну проблему, а також фізико-творчі питання. Створено стиль — тепер його треба впроваджувати в Україні. В ньому новий український дух, а не шлях через Візантію» [31].

Відповідно до свого задуму, майстер обрав і технологію, в якій буде розписаний купол. Він зупинився на техніці холодної енкаустики по левкасу, слід наголосити на левкасну поверхню, художником був покладений власний ґрунт на восковій основі. Ця технологія дозволила дотримуючись методу лесувальних

модуляцій, зберегти світіння матеріалу. До всього ж, віск немовби консервує живопис. У Стороженка ніде немає корпусного механічного накладання фарб, що всуціль спостерігається в настінному живопису ХІХ–ХХ ст., який виконувався олійними фарбами, а з часом обов'язково тьмянів від чималих правок і переписувань, що знецінювало структуру матеріалу. «В церкву потрапляє частина спійманого світла. — Каже Микола Андрійович. — Напрямок мазка треба знайти, а краще, щоб його взагалі не було. Знизу утворюється кут світіння нижніх молекулярних шарів. У мене зелена ФЦ, яка сильніше, ніж кобальтові сині» [32]. «В «Трійці» не механічний засіб змішування фарб, а принцип оптичної дії шарів.» [33]. Поєднання левкасної поверхні стіни з восковим ґрунтом дозволило художнику застосувати цікавий технічний прийом, відпрацьований ним під час роботи з ілюстраціями до «Українських народних казок», виконаних у техніці холодної енкаустики. Тоді і тепер самі світлі місця не розбілювались білилом, а вибирались з поверхні лезом або спеціальним ножом. Через це левкасна поверхня не переобтяжувалась, тобто не забивалась фарбою, а дихала, до того ж підсилювала рисункову складову цього розпису. Живописна кінетика М. Стороженка, не зважаючи на те, що колір завжди для нього є основним засобом художнього вираження — підпорядкована рисункові — це два крила його пластики.

Холодна енкаустика не боїться температурних коливань, ані холоду, ані спеки. До всього ж, має рівномірну матову поверхню, що запобігає непотрібному полиску фарбового шару, а з часом має властивість висвітлюватись. Для роботи над розписом художник приготував спеціальну воскову пасту, умовно називаючи її мастирка. Бджолиний віск, спеціально омилений лугами, є основою «мастикки», куди в певних пропорціях додавалися скипидар, піхтовий лак та каніфоль. Виготовлена паста стала основою для поєднання з олійними фарбами, з яких творився робочий матеріал — емульсія. Завдяки нанесенню нею численні лесування для збагачення колірної палітри, живопис набуває глибини звучання тону й прозорості фарб.

По своїй консистенції емульсія нагадує розмочке мило, вона не пишеться легким дотиком пензля, а буквально втирається у «фаянсову» білизну ґрунту, який світиться на левкасній поверхні. Накладання тонкого фарбового шару більше перегукується з технікою живопису, яка називається серед художників «сухач», коли фарбовий шар наноситься на цупке не ґрунтоване полотно барвою, з якої перед тим виведена олія на будь-яку поглинаючу основу. Фактично — це робота пігментами без білильних домішок.

Купол Пресвятої Трійці посідає одне з визначних місць у творчому доробку М. Стороженка. Рішення і трактовка купола складалась поступово, поглиблюючись і конкретизуючись в результаті власних естетичних пошуків і творчої

практики. Цей твір має всі ознаки новаторства, але не зовнішнього з погляду форми, а його внутрішньої природи. Художник оновлює з позиції сучасності питомих досвід оптично-художнього вирішення канонічної теми «Трійця» на баневій сфері. Сповідуючи барокові засади, він розширює межі канонічного поля крізь сьогоднішній день, відкриваючи для монументального ікономалярства нові вільні простори. Необароко М. Стороженка сягає вершин стилевого синтезу, який увібрав у себе Візантійську урочисту величавість, чистоту її колірною звучання, поєднаного з Пінзелевою динамікою барокових складок, рельєфністю кожного об'єму та емоційно-психологічне забарвлення образів, що вивершуються шляхетною відточеністю форм. Живописний темперамент, динаміка його стилю набувають у баневому склепінні філософської категорії, пульсуюча енергія якої сприймається як аналог духовного напруження, яке так потрібно у наш зневірений і знеособлений час.

1. Записи бесіди 26.VI.2005.
2. Авраменко О. Небо храму Миколи. — К., 2000. — С. 23.
3. Запис бесіди зі М. Стороженком 26.VI.2005.
4. Гнідець Р. Архітектура українських церков. — Львів, 2007. — С. 29.
5. Всеобщая история искусств. — М., 1960. — Т. II. — С. 50.
6. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. — К., 1991. — С. 207.
7. Там само. — С. 162.
8. Там само. — С. 189.
9. Лихачёва В. Искусство Византии IV–XV веков. — М., 1981. — С. 145.
10. Запис бесіди з М. Стороженком 23.IV.2002.
11. Запис бесіди з М. Стороженком 13. IV.04.
12. Стороженко М. Думки під склепінням. — К., 2000. — С. 35.
13. Ортега-і-Гасет О. Бунт мас. — К., 1994.
14. Запис бесіди з М. Стороженком 26.VI.2005.
15. Там само.
16. Там само.
17. Там само.
18. Арихейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974. — С. 268–274.
19. Прокофьев. В. Н. О перцептивной перспективе и перспективах в живописи.— М., 1975. — С. 177–178.
20. Згадаймо для прикладу плафон Камери дель Спозі у виконанні Андреа Мантеньї.
21. Винятком з цього ряду, зберігаючи опосередковано давню традицію, є купол Ново-завітної Трійці надбрамної церкви Києво-Печерської лаври (1734 р.), де вся композиція зображена на умовному золотавому тлі.
22. Запис бесіди з М. Стороженком на риштованні 4.IX.1999.

23. Запис від 4.IV.2000.
24. *Стороженко М.* Думки під склепінням. — К., 2000. — С. 35–47
25. *Бычков В. В.* Малая история... — С. 259.
26. *Стороженко М.* Думки під склепінням. — С. 38.
27. Запис бесіди з М. Стороженком на риштованні 1.X.1999.
28. *Бычков В. В.* Малая история Византийской эстетики. — К., 1991. — С. 266.
29. Запис бесіди на риштованні 5.X.1999.
30. Запис бесіди з М. Стороженком 5.X.1999.
31. Запис бесіди від 8.VI.1999.
32. Запис бесіди з М. Стороженком 13.X.1999.
33. Запис бесіди від 31.VIII.1999.
34. *Стороженко М.* Думки під склепінням. — С. 43.

Анотація. Стаття присвячена еволюції семантики підбанного розпису православного храму у його півторатисячолітній традиції. Автор аналізує унікальний внесок видатного митця сучасності і педагога Миколи Стороженка у новітній сакральній традиції на прикладі розпису церкви Св. Миколи Притиска у Києві.

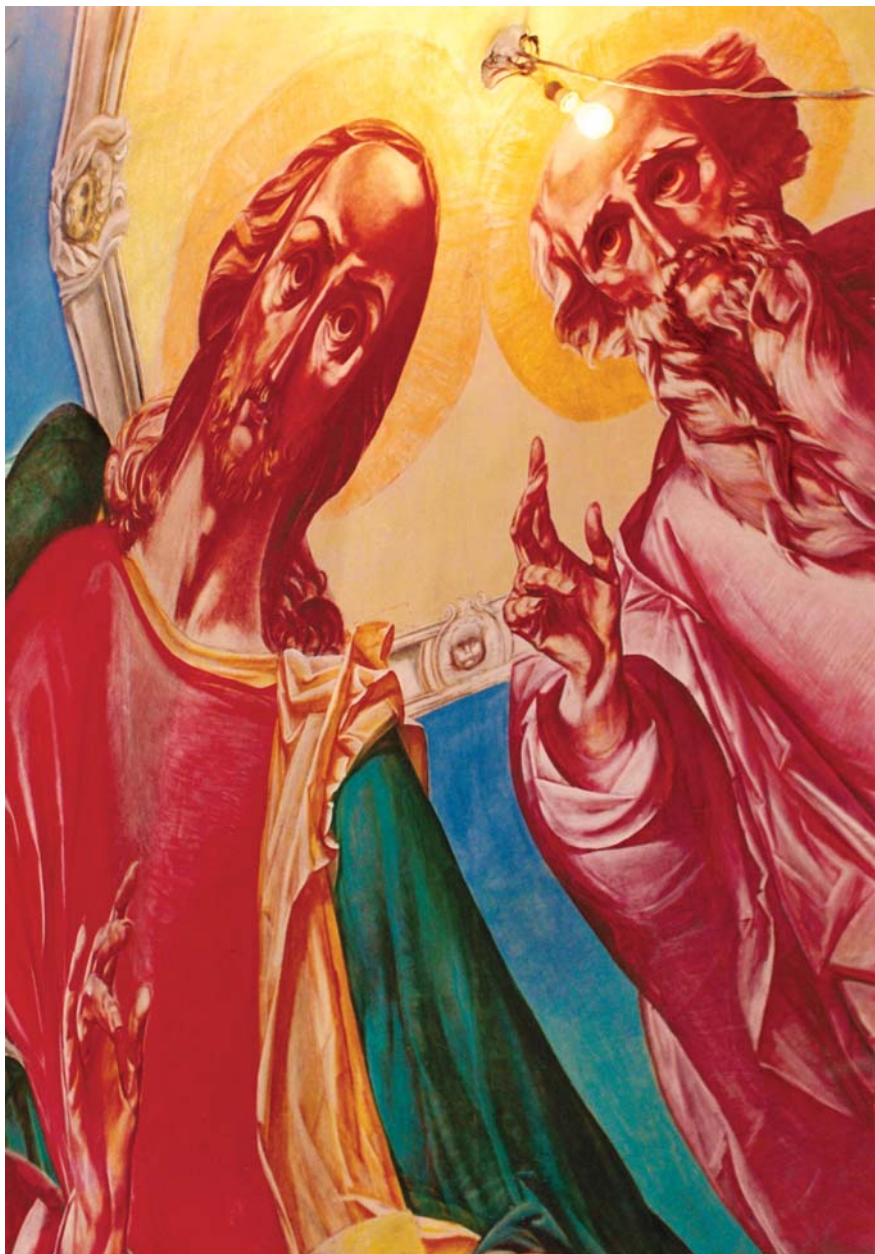
Ключові слова: сакральний простір, стиль, оптично-геометричне рішення, видіння, бароко, іконографія.

Аннотация. Статья посвящена традиции и развитию семантики купольного пространства православного храма на протяжении последних полутора тысячи лет. Автор анализирует уникальное открытие выдающегося художника и педагога Николая Андреевича Стороженко в современной сакральной традиции на примере монументальной живописи выполненной мастером в церкви Св. Николая Притиска в Киеве.

Ключевые слова: сакральное пространство, стиль, оптически-геометрическое решение, видение, барокко, иконография.

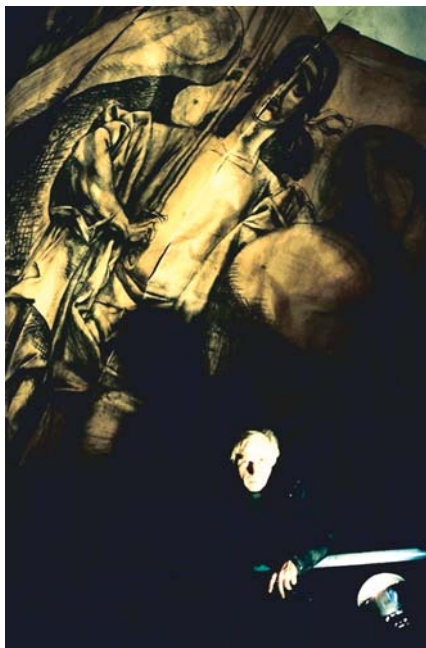
Summary. The article is devoted to an evolution of Orthodox Church domed space semantics of over the past one and a half thousand years. Author analyzes discovery of an outstanding artist and teacher Nikolai Storozhenko in contemporary sacred tradition on example of monumental painting in the church of St. Nicholas Pritiska in Kyiv.

Keywords: sacred space, style, optical-geometric solution, vision, Baroque, iconography.





Пантократор Господь Вседержитель



*М. Стороженко під куполом
з виском в руках (ліворуч).*

*М. Стороженко на фоні
картону (квітень 1998 р.)
(праворуч)*

