

- ¹ Вперше цю розвідку відомого українського вченого, письменника та перекладача було надруковано ще за життя автора. Див.: *Interpido Pastori*: Науковий збірник на честь Блаженнішого Патріарха Йосифа в честь 40-ліття вступлення на Галицький престіл 1.IX.1944. – Рим, 1984. – С. 153–188.
- ² *Франко І.* Зібр. Тв. У 50-ти томах. – К., 1981. – Т. 32. – С. 218.
- ³ *Возняк М.* Історія української літератури. – Львів, 1994. – Кн. 2. Видання друге, виправлене. – С. 302.
- ⁴ Про це також див.: *Медведик Ю.* “Богогласник” – найвидатніша пам’ятка української духовної лірики XVII–XVIII ст. // *Народна творчість та етнографія.* 1992, № 5–6. – С. 47–48.
- ⁵ *Возняк М.* “Два співаники половини й третьої четвертини XVIII ст. // *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка.* – Львів, 1922. – Т. 133. – С. 146.
- ⁶ *Щурат В.* Із студій над почаївським “Богогласником”. – Львів, 1908. – С. 38.
- ⁷ *Там же.* – С. 38.
- ⁸ *Там же.* – С. 38.
- ⁹ *Возняк М.* Матеріали до історії української пісні і вірші // *Українсько-руський архів.* – Львів, 1914. – Т. X. – С. 344.
- ¹⁰ У XIX ст. кант увійшов і до лірницького репертуару. Відомо також його майстерну обробку для хору Миколи Лисенка. Див. його “Хорові твори” (Дрогобич, 1992). Обробляли кант також М. Гайворонський, М. Тележинський та інші композитори.
- ¹¹ *Witkowski W.* Uwagi o poezji Ukraińców-unitów i o Bohohtasnyku z r. 1790 // *Zeszyty Naukowe KUL.* – Lublin, 1982. – N 2/4. – S. 212.
- ¹² *Возняк М.* Матеріали... – Т. 10. – С. 278.
- ¹³ *Гайворонський М.* Канти з почаївського Богогласника. – Жовква, 1938.
- ¹⁴ У “Богогласнику” редакторами вказано у примітці, що цей польський текст перекладено з українського, № 115. Однак, на думку В. Щурата, саме польський текст слугував зразком для українського перекладу, оскільки “*Rapna ogaz Matko*” було вперше опубліковано у збірнику “*Górga Roszaiowska...*” (Львів, 1757). Про це див. його працю “Із студій над почаївським Богогласником” (Львів, 1908. – С. 43–44).
- ¹⁵ *Возняк М.* Матеріали... – Т. 10.
- ¹⁶ *Гнатюк О.* Українська духовна барокова пісня. – Варшава–Київ, 1994. – С. 118.

Олексій Овчаренко

ВИСТАВКА НАРОДНОГО ІКОНОПИСУ В МУЗЕЇ ІВАНА ГОНЧАРА

У залах музею Івана Гончара розгорнута експозиція української народної ікони з приватної збірки Лідії Лихач. Ця виставка є другою ланкою концептуально єдиного проекту, присвяченого українському народному іконопису. Основна ідея авторів, як сказано у каталозі першої виставки, полягає у спробі “...розгорнути перед глядачем доволі широкий образний ряд іконописних творів, ...привернути увагу відвідувачів до розмаїття художнього втілення: його просторових і часових відмінностей, самобутності регіональних традицій, неповторності різних майстрів виконавців”¹, тобто акцентації еволюційно-стилістичних та сюжетно-типологічних ліній розвитку народного іконопису в Україні. Тим самим робиться ще один крок до аналізу і систематизації мистецького матеріалу, наукової розробки, охоплення якого ще далеко неповне. Зокрема, цікавою є можливість відчувати процес визрівання таких своєрідних явищ, як “ікона-картина”, або багатодільна “картина-іконостас”, експоновані зразки яких, при всій вимушеній фрагментарності виставки, все ж вибудовуються у певну еволюційну послідовність.

Більшість представлених творів – це “хатні ікони” кінця XVIII–XIX ст., що походять з сіл Чигиринщини, Черкащини, Полісся та Київщини, а також твори народного іконопису з інших регіонів України. Окрім образів з домашніх божниць, як поодинокі вкраплення в експонованій колекції, бачимо храмові ікони, що, вихоплені виром життя із ці-

лісного художнього комплексу іконостасу, зажили власним життям, інколи у химерно фрагментованому вигляді.

Виставка займає два невеликі зали. Твори в першому справляють враження більш суворе й архаїчне, хоча хронологічно і в стилістичному відношенні теж належать XVIII—XIX ст. Експозицію відкривають дві ікони з образом Михаїла-архангела – “Архангел Михаїл та св. Варвара” і “Архангел Михаїл”², що ніби є епіграфом до всієї виставки. Найбільш промовиста композиція другої з них, на якій бачимо юного архангела-лицаря зі здійсненим вгору вогненним мечем. Але не воїнська могутність є провідною темою твору, в ньому акцентовано на меморіальний аспект. Постать архангела фланкують з обох боків два миловидних ангели, за спинами яких, утворюючи композиційно домінуюче напівколо, зображені в кількох рядів ангели небесних сил, що супроводжують архистратига. Їх крила ледь помітні, або відсутні зовсім, тому ангели здаються звичайними людьми, і сприймаються як метафоричне уособлення минулих поколінь українського народу, наших предків, що у своїй духовній іпостасі дивляться на нас скрізь час, скрізь ту невидиму межу, яка відділяє плинне від вічності. Узагальненість зображення, єдиний тип обличчя не перешкоджає автору створювати емоційно виразні образи, оповиті елегійним сумом та задумливістю. В ряді зображень насамперед у зовнішності дівчинки, що стоїть перед ангелами ліворуч і вірогідно була дочкою замовника ікони, можна здогадуватися про наявність портретних рис. Стриманий сріблясто-вохристій колорит твору, трактування об'ємів, простору й деталей свідчить про академічний класицистичний вплив. Спрощені формальні засоби академічної школи, зберігаючи притаманну їм монументальність художнього вислову, набувають експресивності, наповнюються щирим почуттям, що створює враження безпосереднього контакту з сакральними персонажами ікони.

Промовисту послідовність складає ряд картин-ікон із загальним сюжетом “Недріманне око”, образне звучання яких дуже різноманітне – від підкресленої уваги до символічного значення чисельних предметів-атрибутів, що натякають на майбутні страсті Христа-немовляти та його воскресіння, до майже реалістичного зображення, сповненого безхитрисного замилювання сплячою дитиною, яку лише завдяки легко наміченому німбу та символічному червоному кольору ковдри можна ототожнити з маленьким Ісусом. Сон Спасителя зображується і як солодкий відпочинок серед ідилічного пейзажу, де зловісні хрести Голгофи вдалині замінені трьома стрункими українськими тополями, і як містичне явище сповнене смутку і скорботи. Майстер-автор народної ікони прагнув в одному творі зібрати всі дорогі його серцю образи святих заступників, до яких він міг звернутися з надією й проханням. На цьому ґрунті виникають нові оригінальні композиційні типи. Сталі іконографічні схеми поєднуються у межах одного картинного простору у вільних сполученнях і переосмисленні. Змістовним центром такого об'єднання стає у багатьох випадках сюжет “Недріманне око”. Поруч з Христом з'являються постаті Богоматері, Марії Магдалини, Бога Отця тощо. Отже, можемо спостерігати, як у композиції емблематичного типу поступово зростають елементи оповідності, а символіка деталей тяжіє до інспірованої реальними враженнями жанрової визначеності натюрморту. Яскраво втілена подібна тенденція в іконі-картині “Недріманне око” з села Медведівки.

Народна картина “Недріманне око” XIX ст. з Полісся представляє дещо інший напрям розвитку композицій цього типу. Всі деталі й подробиці потонули в ній у палахкотінні світло-червоного як полум'я кольору завіси та ковдри, якою частково вкрита тендітна фігурка Христа у золотавих строях. Над нею, на темно-зеленому просторовому тлі, сяють червоні квіти, що ніби зависли у повітрі. Їх символічне значення розчиняється у

потужному, майже самодостатньому декоративному ефекті, що містить у собі максимально широкий життєстверджуючий зміст.

Дуже цікавий іконографічний варіант “Недріманного ока” зустрічаємо в іконі початку ХІХ ст. з Київщини. Треба зауважити, що вона, безперечно, роботи професійного майстра, який органічно творить у руслі естетичних принципів образотворчого фольклору, що яскраво позначилося на типажі, композиційному вирішенні та інших формально-образних ознаках ікони, в якому разом з тим помітно відчутні традиції барокової доби. Що найбільше вражає в цій іконі, так це гранично контрастне співставлення масштабів. Сплячий хлопчик Христос лежить на тлі грандіозного поличчя Бога-Отця, погляд якого одночасно спрямований і на Христа і на глядача. Внаслідок цього враження від твору ускладнюється та посилюється. Співвіднесення глядача й дитини-Христа, Отця і Сина, людини і Творця робить образне звучання ікони надзвичайно об’ємним та багатогранним. Типово барокове, парадоксально-загострене поєднання конкретно-чуттєвого і ірреального закономірно посилює експресію зображення, надає йому підвищеної емоційності, чому сприяє і потужний колористичний акорд.

Чудовим зразком української народної ікони-картини є тридільна ікона з Уманщини. Це монументальний твір написаний на полотні олійними фарбами. Стилістично це народний примітив у його найкращому розумінні, в якому фольклорне світовідчуття гармонійно поєднується з надбаннями барокової доби в українському мистецтві. Вплив академізму, типовий для багатьох творів ХІХ ст., майже повністю тут відсутній. На центральній частині знаходиться зображення Успіння Богоматері, виділене з обох боків тонкими орнаментальними смугами. Бічні частини займають зображення святих Миколи та Варвари, Євдокії та Івана-воїна. Особливістю ікони є чорне тло, з якого ніби виринають більш світлі постаті святих та сцена Успіння. Воно одночасно є просторовим і площинним, на ньому, як зорі, виблискують яскравими фарбами жовто-рожеві квіти в оточенні соковитого зеленого листа. Декоративність у їх зображенні сполучається з невимушеністю та імпровізацією. Поряд з насиченими відтінками пурпурово-червоного, жовтогарячого, смарагдово-зеленого кольорів чорне виступає як активний чинник колористичної характеристики образу, що надає йому емоційної напруги. Тракткування тла свідчить про складний еволюційний шлях українського народного іконопису та різноманітні впливи, які він увібрав і асимілював у процесі свого розвитку.

Як відомо, тло канонічного іконопису переважно золоте. Сяйво золота є “абсолютною метафорою” світла божественної благодаті, є символом надчуттєвої сакральної сфери, образом вічного життя і нетління³. Приблизно з середини ХVІ ст. береги ковчегу ікони та її тло майстри починають вкривати тисненням або різьбленим орнаментом по левкасу. Переважали орнаменти типу бігунка, хрестиків, крапок, стилізованих квітів-розеток. З початку ХVІІ ст. помітне більш реалістичне трактування орнаментальних рослинних мотивів⁴. Одним з провідних джерел їх поповнення стають орнаменти зі східних тканин. У цей час по українських землях пролягали шляхи транзитної і прямої торгівлі. Орнаментальні варіації розширюються від екзотично-орієнтальних до навіяних спостереженнями місцевої флори⁵. Рослинно-квітковий декор стає майже неодмінним елементом у художньому вирішенні тла ікони.

В період формування українського барокового стилю, взаємозв’язок і вплив якого на народне мистецтво був дуже сильний, зростає питома вага світських жанрів і зокрема портрета, в формально-образній структурі якого більш активно і вільно, порівняно з традиційною сферою іконопису відбувається процес засвоєння досягнень західноєвропейського мистецт-



З експозицій виставки в Музеї Івана Гончара. Триділяна ікона з Уманьщини. Успіння Богородиці зі святыми. XIX ст. Полотно. I. Св. Микола і св. Варвара. II. Успіння Богородиці. III. Св. Євдокія і св. Іван-воїн.

ва. Зображення на бароковому портреті, як правило, вимальовується на темному просторовому тлі, що було локальним варіантом формальної системи тенебризму загальноприйнятої в європейському образотворчому мистецтві. Під впливом професійного “вченого” мистецтва вона поширюється у трансформованому вигляді на народний іконопис⁶. Отже, звертаючись до прийомів об’ємно-просторового трактування зображення, які склалися у вітчизняній бароковій традиції, народний майстер разом з тим прагне нагадати в усіх компонентах свого твору, що перед нами ікона. Тому, окрім зображення святих у німбах, він звертається до образу сяючих у темряві квітів, що є переосмисленим у дусі естетики фольклору символом вічного життя. Лише в центральній частині ікони темне тло має виразно просторовий характер і сприймається як темрява навколо яскравого світла від свічок біля труни Богоматері. Відповідно до цього квітковий орнамент заповнює верхні кути, а також місце поряд з фігурою Богоматері, підкреслюючи в такий спосіб її зв’язок з світом і після смерті.

Технічні прийоми живопису на темному тлі зумовлюють специфічні ефекти, що збагачують художньо-образне рішення твору. Форми частково ніби розчиняються у сутінках, виглядають напівпрозорими, або помітними лише завдяки яскравим спалахам бліків. Малюнок, хоча і умовний, відзначається гармонійністю і відсутністю значних деформацій, артистичною легкістю у зображенні деталей. Так, наприклад, привертають увагу орнаментовані німби, що вдало поєднуються з квітами на тлі тощо.

Узагальнено, але виразно окреслена вдача кожного із зображених. Св. Іван-воїн ледь помітно мрійливо усміхається; св. Євдокія, що має напрочуд лагідне й просвітлене обличчя, стоїть молитовно склавши руки; св. Варвара підносить свій євхаристичний келих, ніби нагадуючи про взаємозв’язок святості й страждання. Вираз обличчя св. Миколи контрастує з його коштовним вбранням архієрея, що виблискує всіма барвами яскравої палітри. Але всю силу свого хисту майстер ікони зосередив у центральному зображенні “Успіння Богоматері”, в образах юних ангелів, що як діти оточили матір в останню мить її земного життя. Тут майстер підбрав найінтенсивніші кольорові гармонії, найтонше опрацював розкішні квіткові орнаменти та досяг глибокого ліризму в змалюванні своїх героїв. Змістовним центром композиції, не зважаючи на назву, є однак не Богоматір. Зображена вона досить нейтрально, натомість вся увага сконцентрована на сяючому хресті у колі вінка з рослинних пагонів. Вінок є прикладом майстерного володіння ритмікою зображення. Плавні вигини й переплетіння ліній, які ніби пульсують, створюють враження повільного обертального руху навколо хреста. Фігури ангелів, що оточують вінок з усіх боків, при всій своїй емоційній виразності, виступають насамперед у ролі своєрідного обрамлення, що полегшує занурення у споглядання містичної таїни цього руху. Виникає глибокий космогонічний образ, де хрест, як модифікований варіант світового дерева, є центром кругообігу

життя⁷, джерелом енергії, що підтримує цілісність світобудови. Цікаво, що такі імперсональні образи-символи замінили у даній іконі-картині канонічні фігуративні зображення Христа з душею померлої Марії на руках. Відповідь на це питання вірогідно слід шукати у глибинах народної орнаментальної культури, що складалась як найдавніша система осягнення структурних закономірностей Всесвіту⁸.

Певний інтерес також становлять й інші ікони, експоновані у першому залі, зокрема, “Св. Катерина і Параскева”. Вони зображені в костюмах львівських патриціанок з пишними комірами жабо. Кілька ікон присвячені св. Юрію Змієборцю, їх стилістичний діапазон від наївного примітиву до імпазантної ідеалізації класицизуючого академізму. Привертають увагу рідкісні образи св. Устиніана, а також святих – покровителів селянського господарства св. Власія, Флора та Лавра.

Іконопис у другому залі справляє в цілому враження більш мажорне. Домінує Богородична тематика у різноманітних типах з певними синхростадіальними стилістичними відмінами. Простежуються достатньо компактні групи творів, присвячені образам Ісуса Христа, св. Варвари та Параскеви, св. Миколая тощо. У підборі сюжетів представлений практично весь празничний ряд, а також сцени “Розп’яття” і символічні композиції. Експозиція залу відкривається двома храмовими іконами із зображенням царя Соломона та євангеліста Іоана, що походять з Львівщини і відповідно датуються XVIII, XVII ст. Образ Соломона, написаний на опуклій поверхні невеликого дерев’яного тондо, що колись було складовою частиною пророчого ряду іконостаса, привертає увагу делікатністю живописної манери, витонченістю колористичного вирішення. “Євангеліст Іоан” — це, навпаки, твір монументального звучання, розрахований на узагальнене сприйняття в цілісному комплексі живописного оздоблення храму.

Поряд з ними знаходиться прекрасний зразок українського барокового символіко-алегоричного живопису полотна із зображенням пелікана (Полтавщина. Серед. XVIII ст.), що, на жаль, збереглося у дуже пошкодженому стані. Але й нечисленні вцілілі фрагменти свідчать про твір високого мистецького рівня. Образ чадолюбного пелікана, що не шкодує для пташенят власної крові, стає у емблематичній мові барокового мистецтва улюбленим символом спасительної жертви Христа. Сила враження від твору зумовлена тонким експресивним малюнком, контрастним освітленням пелікана, що ніби світиться фосфоруючим зеленкуватим світлом на темно-брунатному тлі.

Богородичні ікони становлять кількісно чи не найбільшу частину експозиції. Цікаве поєднання архаїзованої форми і оновленого внутрішнього бачення образу зустрічаємо в іконі “Богородиця з дітям” (Лівобережна Україна. Поч. XVIII ст.). Зображення Богородиці типу Елеуси, в якому загалом витримана візантійська схема, занурене у глибокий ковчег. Живописний шар зберігся нерівномірно, головним чином у найтоншому підмальовку. Його численні дрібні втрати надають іконі дещо “імпресіоністичного” вигляду.

Яскравіше стилістичні ознаки, притаманні іконопису XVIII ст., знайшли втілення в іконі “Богородиця з дітям” із Канівщини. Вона предстає як велична цариця небесна. Іконографічний тип Одигітрії виступає вже у трансформованому вигляді. Пишний декор трону, зміна форм костюма вказують на вплив західноєвропейських зразків. Звертає увагу виразний український типаж обличчя Богоматері.

Значний інтерес становлять ікони “Печерської Богоматері”, що є свідченням незмінної популярності київських святинь. Усі вони спираються як на прототип на образ Свенської Печерської Богоматері⁹, але не походять від нього безпосередньо. Принаймні, для двох з них, “Печерської Богородиці” з Волині (XIX ст.) та “Печерської Богородиці” з Черка-

щини (XIX ст.) принципово важливою проміжною ланкою були ілюстрації з “Патерика Печерського” 1661 р., його наступних перевидань чи інших, більш пізніх, українських стародруків, де представлена похідна від “Патерика” іконографія. Як зазначає В. П. Откович: “Починаючи з XVII ст. посилюється вплив книжкової гравюри на іконопис”¹⁰. Так, зокрема, ікона з Волині, що поєднує в собі мотиви “Покрови” й “Печерської Богоматері”, має виразні паралелі з титульною гравюрою та фронтиспісом “Патерика Печерського” 1661 р. Мова йде, насамперед, про зображення Успенського собору, обабіч якого стоять преподобні Антоній і Феодосій. Треба зазначити, що наслідуються не сама гравюра, а лише композиційна схема і то частково. Собор зображується не таким, як його можна бачити на гравюрах XVII, початку XVIII ст., а в оновленому вигляді, після перебудов 1729 р., в якому він без істотних змін залишався протягом усього XIX ст.¹¹ Розглядуваний твір цікавий, насамперед, як елемент культурно-історичного середовища.

“Богоматір Печерська” з Черкащини більш вартісна з мистецького боку. Сріблясто-сірі, сизуваті лесировки в поєднанні з ніжно-рожевими і вохристими відтінками творять вишукану живописну тканину. Композиційно ікона досить близька до ілюстрації “Патерика Печерського”, хоча й не може розглядатися як пряме її повторення у кольорі. Проте близький до горизонталі формат, декор трону й, головне, наявність, окрім преп. Антонія і Феодосія, обабіч Богоматері фланкуючих постатей ангелів ясно вказує на іконографічне джерело, бо саме дереворіз в “Патерику” є найранішим відомим прикладом такої композиції. Її подальшу творчу інтерпретацію у народному українському іконописі можемо спостерігати на прикладі “Богоматері Печерської” з Чигиринщини (XIX ст.). В ній бачимо прагнення зібрати в межах однієї ікони весь пантеон улюблених народних святих. Поруч з Богоматір’ю з’являються постаті не тільки засновників Печерського монастиря, але й св. Катерини та архангела Михаїла. Преп. Антоній і Феодосій схилили перед Богоматір’ю коліна, а вона пригортає їх до себе. Діагоналі постатей преподобних урізноманітнюють і зміцнюють композицію, вона позбувається дещо нав’язливого вертикалізму, а у змістовному плані органічно включає в себе мотив покровительства київським святим. Вдале композиційне рішення неодноразово повторюється і в інших творах. Ікона сяє прозорими переливами жовто-зеленого й темно-рожевого кольорів, сповнена піднесено-святкового настрою.

З Уманщини походить велична ікона-картина з п’яти окремих клейм, що має розмір 62×238 см. На ній зібрані сюжети практично всього праздничного ряду. Гранично спрощений, стилізований живопис, побудований на сполученні білих фігур і зелено-блакитного тла, викликає асоціацію з легкими хмарами, що плінуть над зеленню лук. Бестілесно-казкові персонажі ікони разом з тим, якимось зворушливо серйозні. Емоційне звучання твору цікаве тим, що в ньому дуже тонко передана сутність релігійного свята — це не стільки радощі в їх звичайному розумінні, скільки врівноважене просвітлення духу, адже сакральна святкова подія невіддільна від випробувань і страстей. На жаль, тільки сцена “Хрещення” збереглася більш-менш задовільно, інша частина полотна суттєво пошкоджена.

Привертають увагу в загальному експозиційному ряду також ікони, присвячені Ісусу Христу. Найбільш виразні серед них образи “Христос-цар” (Чигиринщина, XIX ст.) та “Христос Виноградар” (Волинь. XVIII ст. 102×69 см). Перша ікона цікава живим виразом усміхненого обличчя Христа. З формального боку вона виконана дуже майстерно, деяку спрощеність можна помітити лише у відсутності тонких напівтонів у світлотіньовому моделюванні. Щира усмішка Христа мало відповідає його царственній іпостасі. На його голові немає царського вінця, одягнутий він не у

далматик, а туніку і плащ, з іншими інсигніями відбуваються взагалі майже комічні перетворення, зокрема, сфера держави у його руці плавно опливає, перетворюючись у щось подібне до пасхальної паляниці. Все це дає підстави припустити, що даний твір є вільною копією поки ще не з'ясованого оригіналу, дещо штучно пристосованою до образу Христа-царя. “Христос Виноградар” – масштабно задумана ікона-картина, пройнята евхаристичною символікою виноградної лози, що виростає з рани Ісуса. Полотно, однак, має певні прорахунки у живопису. Інтенсивний зелений колір винограду не знаходить у решті зображення підтримки чи врівноважуючих кольорових акцентів. Іконографія “Христа Виноградаря”, або “Христа – виноградної лози” своєю популярністю також завдячує гравюрі. Хоча ще Павло Алепський бачив її серед стінописів Братського монастиря у Києві, її поширення в Україні в епоху бароко відбулося за посередництвом ілюстрацій Никодима Зубрицького з “Службника” (Львів, 1691 р.)¹².

Надзвичайно цікавим експонатом виставки є ікона “Бог Отець Саваоф” (XIX ст.), що свідчить про різноманітні, часом несподівані іконографічні зв'язки українського іконопису. Твір засвідчує роботу професійного митця, що має ґрунтовний академічний вишкіл, але разом з тим трактує зображення підкреслено експресивно, загострюючи динаміку геометричного розчленування картинної площини. Центр займає обличчя Бога-Отця у трикутному німбі, сповнене водночас самозаглибленості й енергії. Воно займає не менше третини зображення. Стрімкі промені сяйва, що виходять від нього, пронизують увесь простір ікони. Значно менші за розміром голівки ангелів поруч з Саваофом трактовані не як стилізовані путті, а досить реалістично, хоча і узагальнено. Канонічна й певною мірою фольклорна українська іконописна традиція виступають у цьому творі в глибоко переосмисленому вигляді. Образ твориться як результат індивідуального мистецького пошуку, в якому відчувається віяння модерну. Досить інтригуючою є та обставина, що одним із основних іконографічних джерел цієї ікони були вірогідно біблійні ілюстрації У. Блейка – англійського митця, предтечі стилю модерн, що створив свій знаменитий цикл наприкінці XVIII – початку XIX ст. На його акварелі “Бог створює Адама” (1795 р.)¹³ обличчя Саваофа майже тотожне зображенню на розглядуваній іконі й має той самий нахил, окремі деталі тощо. Багато спільного є й у експресивному графізмі тла. Враховуючи те, що ці акварелі, швидше за все могли бути відомі майстрам, які працювали в Україні не раніше другої половини XIX ст., то відповідно конкретизується час створення нашої пам'ятки.


В кінці експозиції знаходиться досить цікаве полотно “Христос і св. Параскева” (Чигирин. XIX ст.) – фрагмент своєрідного деісусу, що побутує у нинішньому стані вже досить довгий період, про що свідчить автентична розписна рама. Зображення має загалом академізований характер, але асиметрична фрагментованість композиції та чисельні, хоча і незначні, деформації у малюнку і пропорційному ладі надають образам Христа й св. Параскеви фольклоризовано-маньєристичного вигляду. Живопис майже монохромний, побудований на тонких переходах оливково-брунатних тонів.

Завершується виставка іконами “Богоматері Неопалимої купини” (обидві з Черкащини, XIX ст.), що вшановувались як обереги від пожежі та образом св. Варвари (Київщина, XIX ст.). Остання ікона є прикладом впливу на фольклорну традицію модних ілюстрованих видань XIX ст.

Проблематика, пов'язана з співвіднесенням образотворчого фольклору і професійного мистецтва, примітиву і авангарду, вивченням народної сакральної культури й надалі залишається актуальною, бо відкриває шлях до осягнення провідних духовних тенденцій як в минулому, так і в сучасності.

- ¹ *Забашта Р.* Українська народна ікона. Переднє слово // Музей Івана Гончара. Каталог виставки з фондів музею. – К., 1999. – С. 2.
- ² Ікона опублікована у журналі “Родовід”. Див.: Родовід – 16. – К., 1999. – С. 1 обкл.
- ³ *Аверинцев С. С.* Золото в системі символів ранневизантийської культури // Візантія, Южні славяне і Древня Русь, Західна Європа. Искусство і культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. – М., 1973. – С. 46.
- ⁴ Див.: *Свенціцька В. І., Откович В. П.* Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом. – К., 1991.
- ⁵ *Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Л., 1981. – С. 108.
- ⁶ Див.: *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – С. 38.
- ⁷ *Топоров В. Н.* Крест // Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т. 2. – М., 1992. – С. 13.
- ⁸ Див.: *Найден О.* Цар-кокос, Лісовий цар: просторова міфологія примітиву та авангарду // Родовід – 16. – К., 1999. – С. 18.
- ⁹ Див.: Історія українського мистецтва в 6-ти томах. – Т. 1. – К., 1966. – С. 338.
- ¹⁰ *Откович В. П.* Народна течія в українському живопису XVII–XVIII ст. – К., 1990. – С. 28.
- ¹¹ *Титов Ф.* Краткое историческое описание Киево-Печерской Лавры и других святынь и достопримечательностей города Киева. – К., 1911. – С. 43–45.
- ¹² Див.: *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – С. 38.
- ¹³ Див.: Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т. 1. – М., 1992. – С. 41.

ГОМЕРИ УКРАЇНИ



Аед сліпий, аед старий*
Із лірою стоїть,
І чули спів про давній бій,
Про сиву даль століть.
Заснув співець, приліг на шлях,
Але звучать слова.
...Пливуть віки і в їх піснях
Душа співця жива.
Лунає спів. А по шляхах
Полинна куряве.
Віки пливуть. У їх піснях
Минуле ожива.
Вітри свистять у ковилі,
Летить сухе стебло,

А з ним гіркі людей жалі,
З ним те, що віджило.
Мелодія – не віджила,
І слово – на крилі.
У пісні вистачить тепла
Для всіх людей землі.
Зажури вистачить для всіх,
І світла радість є,
А зміна історичних віх
Новим життя стає.
Народну душу не спалить –
Не зійде нанівець.
З піснями вічно буде жить
Кобзар, – аед – співець.

Олекса Ющенко
(З книги “Гомери України”, К., 1997)

ДУМА ПРО КОБЗАРІВ

Наприкінці 1932 року, такого страшного для України, до Харкова було скликано всіх кобзарів землі Української. Доля їх невідома. А було їх понад двісті...

Чом замовкли, кобзи, кобзи голосисті?
Чом не чути, кобзи, рокіт ваших струн?
Заросли стежини гей у полі чистім,
І не пройде ними з кобзою співун.
Ой скажи ж ти, вітре, де білють кості
Довговусих, мудрих, сивих співунів?
Бо не знає ненька Україна й досі,
Де лягли у землю двісті кобзарів.
Ой скажіть, тополі, може, вам відомо
Те, що невідомо вітрам у степах?
З усіма гаями перемовтесь словом:
Де знайшов свій спокій кобзарів тих прах?
Ви, старі дідівські мовчазні могили,
Хоч на мить поруште давній супокій –
Мовте ж слово тільки, може б, ви відкрили
Те, що так сокрито в таємниці тій?

1981

Орле мій могутній, сизокрилий орле,
Ти літаєш, орле, попід небеса, –
Може, твій орлиний зір те все огорне,
Те, що невідомо вітрам і лісам?
Таїна. По світу бродить клята кривда,
Та у неї й чорта визнаєш поготів.
І ніхто не скаже, і ніхто не віда,
Де ж поділись, Боже, двісті кобзарів.
Ой заграйте, кобзи, кобзи дзвінкострунні,
Співуни кобзарські, думу заведіть,
Як у дні моєї голубої юні
Кобзарі України зникли в одну мить.
Є багато, звісно, таємниць на світі.
Та життя навіки збереже одну.
Заспівайте ж думу, кобзарі новітні,
Про страшну, як правда, чорну таїну.

Йосип Рафальський