

ПАМ'ЯТКИ МИСТЕЦТВА

Дмитро СТЕПОВИК
(Київ)

Іконопис козацької доби

Як трактувати образи пишних, життєрадісних, розкішно вбраних пророків, апостолів, святих на іконах XVII й, особливо, XVIII ст.? Адже вони, як правило, тяжко страждали за вірність Богові: не один поклав життя за віру... Може, багатії й можновладці, сутяжники і грішники тодішньої Російської імперії дійсно підмінили собою святих? Ні, таке трактування – а воно виразно проступало в недавньому «радянському» іконознавстві – абсолютно неправильне і ставить усе з ніг на голову.

В епоху бароко зростає увага віруючих до есхатологічних питань, тобто до біблійного вчення про кінцеву долю людства і Всесвіту та пов'язаного з цим ученням буття праведників і грішників. Учитування в пророчі книги Старого заповіту, в Одкровення Іоанна Богослова про рай, у якому праведники будуть «зодягнуті в білу одежу, а в їхніх руках буде пальмове віття» [Одкровення, гл.7:9], давало несподівані плоди в церковному малярстві. Митці (очевидно не без благословення церковних ієрархів) спробували дати візуальний образ того раю і становища в ньому святих. Рай був постійною темою проповідей у церквах, предметом досліджень учених богословів, змістом театральних вистав, вертепів і т.зв. шкільних драм. Досі тільки ікони на тему Страшного суду відгукувалися на есхатологічні видіння. Епоха бароко спонукала митців візуально уявити і репрезентувати в іконі райське життя святих.

Ось як пише апостол Павло: «Чого око не бачило й вухо не чуло, і що на серце людині не впало, то Бог приготував був тим, хто любить Його» [1-ше коринф'янам, гл.2:9]. Отже, найбільша людська уява про красу блідніє перед дійсністю райського життя, яке Бог приготував праведникам. Зауважмо, що малювання райського побуту святих не було грою фантазії іконописців, а мало на меті дати моральні уроки людям, захопити їх до життєвих чеснот. Колись візантійські майстри ікон давали свої видіння «того світу», де все було і подібне, і не подібне до земного; використовували різні деформації, зворотні перспективи тощо. Українська богословська ментальність,

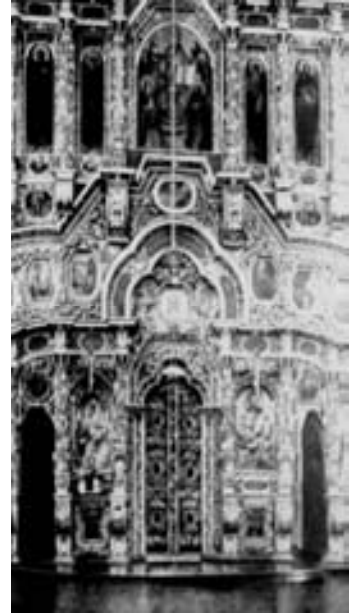
наша релігійна естетика були зорієнтовані на земні критерії прекрасного. Тому майстри використовували найдосконаліші орнаменти, найніжніші кольори, щоб спробувати земними мірками – але в найвищих формах – дати бодай приблизне уявлення про красу майбутнього раю.

Отже, метою іконописців Сорочинського (Преображенська церква), Ніжинського (Миколаївський собор), Березнинського (Вознесенська церква), Конотопського іконостасів, де святі змальовані у великій пишноті й славі, було не наслідувати земне, а показати небесне. І всілякі сьгоднішні шукання в цих образах «портретних» рис царів і цариць, гетьманів і гетьманш – неправомірні ні з богословського, ні з мистецького поглядів. Це – ікони дуже своєрідного спрямування, вищий вияв українського малярства бароко, творчість певного кола майстрів, які одержали професійну освіту, найвірогідніше, в іконописній школі при Києво-Печерській лаврі.

Загалом, стиль бароко в українському малярстві виявився в помірних, стриманих формах, із дотриманням гармонійності, яка неначе перейшла зі стилю ренесансу. Але в групі ікон й іконостасів XVIII ст. з Київщини, Переяславщини, Чернігівщини й Полтавщини помітні ознаки пишного бароко – з розвиненою, витонченою декоративністю одягу святих, урочистими пафосними жестами, переданням почуттів радості й інших позитивних і бурхливих переживань, якими майстри наділяли образи святих.

Повною мірою пишне бароко виявилось в Сорочинському іконостасі. Головна храмова ікона «Преображення Господнє» виконана в ключі містичного апофеозу, де люди і природа, золоте сяйво *мандорли* (променистого овалу довкола постаті Христа) і біла хмарка перебувають у невпинному русі, навіюючи відчуття містичності. Три апостоли біля підніжжя гори Фавор перебувають у повному замішанні. Попадавши від несподіваного видіння Вчителя серед сліпучого світла і у товаристві пророків Мойсея й Іллі, посланих із неба, Петро, Яків та Іоанн не можуть споглядати цієї блискавичної сцени: закривають очі, опустивши голови, заплутавшись у широких яскраво-червоних і синіх одягах. Подібні екстатичні (тобто надзвичайні, бурхливі) переживання передає майстер в образах апостолів із апостольського ярусу цього іконостаса: мучениці Уляни і пророка Даниїла з намісного ярусу, персонажів святко-вих ікон «Уведення Марії до храму», «Воскресіння Христове» («Зішестя до пекла»).

Майстер сміливо вводить українські елементи в ікону, наприклад, одягає Марііно-



Іконостас Миколаївського собору в Ніжині
Фото початку XX ст.



Святий Миколай із іконостасу
Миколаївського собору в
Ніжині. Фото початку XX ст.

го батька Іоакима в українській святковий одяг, а подруг Марії – у криноліни й віночки, старших жінок – в одяг, який носили заможні міські люди в XVIII ст. Усі багато-персонажні сцени Сорочинського іконостасу трактовані в дусі урочистих процесій, на які було багате українське життя того часу. До речі, подібна урочистість характерна і для настінного малярства Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври («Богородиця на чолі святих дів-мучениць», «Лик святих царів», «Лик святих цнотливих», «Лик святих пророків», «Лик превелебних отців», «Перший Вселенський Собор», які виконувалися одночасно з іконами Сорочинського іконостаса, – наприкінці 20-х і 30-х років XVIII ст.).

У такому ж стилі виконаний іконостас для Миколаївського собору в м. Ніжині на Чернігівщині, про що свідчать збережені ікони горішнього ярусу (нижні яруси, на



Грузинська ікона Божої Матері з іконостасу Миколаївського собору в Ніжині. Фото початку

жаль, були грубо перемальовані). Автором ікон Ніжинського іконостасу, як свідчить джерело, був вихованець Києво-Печерської іконописної майстерні Василь Реклінський, котрий малював згаданий іконостас у 1734 р. Оскільки його твори дуже близькі за стилем пишного бароко до сорочинських ікон цього часу та дещо пізніших у церквах Березни й Конотопа (вони за традицією анонімні), то можемо з великого відсотком певності говорити, що пишне бароко Наддніпрянщини й Лівобережної України сформувалося в стінах Києво-Печерської іконописної майстерні, де упродовж першої половини й середини XVIII ст. працювали такі видатні педагоги, як Олександр Тарасевич (у чернецтві Антоній), Стефан Лубенський, Іван Максимович, Феоктист Павловський, Алімпій Галик, Захарій Голубовський та інші. Вони виховали кілька поколінь талановитих малярів і графіків, які визначили високий рівень українського барокового мистецтва центральних і лівобережних регіонів України.

У навчальних альбомах учнів і помічників цих майстрів збереглися сотні малюнків (із т.зв. кужбушків), що з незаперечною очевидністю посвідчує ідентичність

їх стилю з іконописом у храмах Наддніпрянщини й Лівобережжя. Найкращі праці в альбомах-кужбушках виконали вже згаданий Василь Реклінський, Семен Галик (мабуть, родич Алімпія), Грицько Маляренко, Опанас Ірклівський, Федір Пострига-Островерхий, Федір Бальцеровський, Данило Красовський, Грицько Тесленко, Яків Рачковський, Іван Тривога, Семен Малій, Грицько Ктиторенко, Федір Уманський, Єрмолай Федоров, Йосип Сербин, Зінько Попович, Іван Попович. Гарні орнаментальні композиції підписані іменами Василя Мартияновича, Андрія Соховського, Пилипа Федорова. Очевидно, в майстерні опрацьовували системи малярства та проекти різьби іконостасів, бо в ескізах багато натяків на такі проекти, але самі проекти були, здається, направлені на чернігівські, полтавські, слобожанські міста, містечка і села; подальша доля їх невідома.

З іконостасів та ікон пишного бароко збереглося мало пам'яток. Більшість знищено тими, хто ненавидів український стиль ікон – предстоятелями, єпископами, свяще-

никами РПЦ у ХІХ ст., коли вони повністю взяли контроль над Українською православною церквою (Київською митрополією). Донищували безцінні пам'ятки комунобільшовики й атеїсти вже у ХХ ст. Тільки поодинокі ікони з цих величезних, пишних іконостасів удалося врятувати працівникам музеїв, ученим, зокрема, фундаторові нинішньої збірки ікон Національного музею українського образотворчого мистецтва в Києві академікові Миколі Біляшівському. Але, навіть, ці залишки (масштабністю композиції, колоритом, декоративністю, майстерністю малярства) свідчать про особливий світ української барокової ікони, даючи можливість з фрагментів реставрувати в уяві цілість.

Іконостас у Березні на Чернігівщині має багато спільних рис із іконостасом у Великих Сорочинцях. Вознесенська церква в Березні побудована 1761 р., тобто коли Лаврська майстерня в Києві ще діяла, а її найбільш обдаровані учні, головним чином, вихованці Алімпія Галика 1740-1750-х років, роз'їхалися по Україні виконувати різні замовлення. Отже, нема нічого дивного в тому, що хоч між Сорочинським і Березнянським іконостасами різниця майже в три десятиліття, але стиль зберігся, хіба з різницею в нюансах, у манері письма. Березнянські ікони («Христос і Богородиця» з намісного ярусу, «Архангели Михаїл і Гавриїл» на дияконських дверях, «Чин Моління») виконані олійними фарбами з частим застосуванням лесування. В колориті домінують класичні барви – золоте, червоне й синє, – але маляр досягає найбільшої вишуканості у сполученні золота з червінню. За таким поєднанням побудоване царсь-ке вбрання Господа Ісуса як ієрея в «Чині Моління». Прекрасний золотавий сакос на Ісусові береться на згинах червоними, малиновими, рожевими чи пурпуровими бганками, що створює ілюзію сяяння постаті, променювання якоїсь теплої енергії.

Особливістю березнянських ікон є їх орнаментация, де відчутна тенденція до народного розпису. Орнаменти, що прикрашають одяг Христа, Богородиці, архангелів, виключно рослинних мотивів. Стебла, листки, квіти намальовані в розрідженому ритмі, з великими просвітами: квіти – великі, листочки – дрібні, нанесені тонкими шарами фарб і здаються напівпрозорими. Але вони достатньо контрастні супроти тла, щоб їх можна було добре бачити і з далекої відстані. Орнаменти ж на сорочинських іконах не мали прямих аналогій із народними розписами, бо рослинні мотиви там стилізовані на кшталт виткого й тужавого аканту, з вибагливими кривизнами і невластивими народному малярству формами.

З другої половини ХVІІІ ст. у пишне бароко церковного малярства Наддніпрянської та Лівобережної України вплітаються елементи нових стилів, що набирали силу, – рококо й класицизму. Можна погодитися з думкою, що «березнянський іконостас є лебединою піснею того стилю в українському малярстві, який склався в другій половині ХVІІ ст., зі щедрою декоративністю, ясним і чистим світловідчуттям». Бароко втрачало чистоту за таким же «сценарієм», як візантинізм на зламі ХV-ХVІ ст. і ренесанс на зламі ХVІ-ХVІІ ст. і в першій половині ХVІІ ст., – тобто поступовим, «дифузним» переходом до наступного мистецького стилю, розчиненням в ньому і зрощенням із ним. Тому світові мистецькі стилі в українському іконописі одержали не тільки оригінальну інтерпретацію, а й оригінальний механізм переходів, змін. Від кожного попереднього стилю щось залишалося в кожному наступному. Це забезпечувало сталість традиції, що йшла від великого мистецтва середньовічної України – Київської Русі, – але одночасно виключало стильовий застій, консервативне повторення нав'язаних візантійських еталонів форми в іконі.