

3. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть / Дмитро Власович Степовик. – К. : Либідь, 2003. – 440 с.
4. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / Михайло Євстахійович Станкевич. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2002. – 479 с.
5. Галишич Р. Я. Монументально-декоративне мистецтво українських церков зарубіжжя ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.06 “Декоративно-прикладне мистецтво” / Р. Я. Галишич. – Л., 2002. – 19 с.
6. Водотика О. Ю. Архітектурно-типологічні основи формування православних храмів України (на прикладі Центрального регіону) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архіт. : спец. 18.00.01. “Архітектура будівель і споруд” / О. Ю. Водотика. – К., 2004. – 19 с.
7. Плахотна Н. А. Принципи формування архітектури православного парафіяльного храму південно-західного регіону України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архіт. : спец. 18.00.01 “Архітектура будівель і споруд” / Н. А. Плахотна. – К., 2005. – 19 с.
8. Яців М. Б. Архітектурно-просторова організація світлового середовища української церкви : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архіт. : спец. 18.00.01 “Архітектура будівель і споруд” / М. Б. Яців. – Л., 2002. – 19 с.
9. Гнідець Р. Б. Вплив конструктивних факторів на архітектуру українських баневих церков : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архіт. : спец. 18.00.01 “Архітектура будівель і споруд” / Р. Б. Гнідець. – Л., 2002. – 18 с.
10. Проценко В. В. Феномен православного храму в соціокультурному просторі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / В. В. Проценко. – Сімферополь, 2000. – 19 с.
11. Рыжов Ю. В. Ignoto Deo: новая религиозность в культуре и искусстве / Юрий Владимирович Рыжов. – М. : Смысл, 2006. – 328 с.
12. Рыжов Ю. В. Новая религиозность как социокультурный феномен / Юрий Владимирович Рыжов. – М. : Смысл, 2005. – 124 с.
13. Багдасаров Р. В. За порогом : статьи, очерки, эссе / Р. В. Багдасаров. – М. : ЮС-Б, 2003. – 280 с.
14. Современная православная монументальная живопись : альбом / [авт.-сост.: А. Л. Чукина, А. Чашкин, С. Марзоев]. – М. : Камерань, 2009. – 268 с.
15. Современная иконопись. – М. : Камерань, 2006. – 160 с.
16. Современная православная икона. – М. : Троица, Знаки, 2007. – 288 с.
17. Русская религиозная живопись. 1970–1990 годы. Из частных собраний. – М. : Ключ, 1995. – 176 с.

В статье рассматриваются актуальные задания и цели исследования украинского религиозного искусства последней трети XX – начала XXI ст. Основное внимание уделено проблемам возрождения и трансформации отечественной религиозной культуры и искусства.

Ключевые слова: религиозное искусство, религиозная культура, проблемы, трансформация, возрождение.

In the article the actual tasks and problems of research of the Ukrainian religious art of the last third are lighted XX – beginning of a XXI item Basic attention is spared to the problems of revival and transformation of domestic religious culture and art.

Key words: religious art, religious culture, problems, transformation, revival.

УДК 75.046.3 (477) “19/20”

ББК 85.100.02

Тарас Лесів

УКРАЇНСЬКЕ САКРАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО: МІЖ ЕСТЕТИКОЮ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті аналізується розвиток українського сакрального мистецтва ХХ ст. у контексті художньої парадигми модернізму та постмодернізму. В інтерпретації теми застосована “теорія повторень” у викладі італійського теоретика мистецтва Умберто Еко.

Ключові слова: сакральне малярство, іконопис, традиція, новаторство, повторення.

Метою статті є аналіз специфіки розвитку українського сакрального малярства в контексті художньої парадигми модернізму та постмодернізму. Ми формуємо мету саме таким чином, оскільки вважаємо, що не існує протистояння між культурною ситуацією часу й практикою цього консервативного мистецтва. Головне завдання, яке ми переслідуюмо, полягає у виявленні естетичних устремлінь іконопису ХХ – поч. ХХІ століття.

Серед багатьох питань, які активно дискутуються в посткласичній естетиці й теорії мистецтва, важливу роль відведено проблемі повторення в художній творчості. Особливого значення поняття “повторення” набуває при аналізі мистецтва модернізму й постмодернізму. Але часто цим терміном (у буквальному його розумінні) дослідники позначають і практику новітнього іконопису. Якщо середньовічна естетика акцентує увагу на розкритті високих ідейних сутностей, а класична обґрунтовує необхідність прогресу в мистецтві, “то сучасне світовідчуття орієнтоване на повернення, повтор, анамнезіс” [1, с.58–59]. У різноманітті теоретичних концепцій, пов’язаних із цією проблемою, для нас важливими є ідеї відомого італійського вченого Умберто Еко. Зупинимось на деяких з них.

Так, У.Еко вважає, що художнім критерієм модерністського твору¹ є новизна та високий ступінь інформації. “Приємне повторення відомого мотиву, – констатує вчений, – розглядалося модерністськими теоріями мистецтва як щось характерне для ремісництва – не для мистецтва, а для промисловості” [2, с.52]. В одній зі своїх статей із теорії постмодернізму “Інновація і повторення. Між естетикою модерну і постмодерну” (1994) У.Еко розкриває залежність постмодерністського мистецтва від масової культури, при цьому характеризуючи ознаки, що відрізняють мистецтво минулого й мистецтво сучасне. Дослідник вважає, що для модерного суспільства (ХVІ – перша половина ХХ ст.) характерні нормативність і жорстка регламентація всіх сфер соціального життя, відповідно до якої час проходив спокійно, без потрясінь. Саме тому засади художньої творчості провокували в мистецтві створення такої ситуації, при якій глядач, читач отримують естетичну насолоду від “розриву”, а в ширшому розумінні від потрясіння сюжетною лінією. Натомість для сучасного індустріального суспільства характерні стреси, кризи, розриви, а звідси виникає природна потреба в забутті, відпочинку. Адекватно цьому художня практика намагається постійно обігрувати відомі сюжети, повторювати їх, інтерпретувати тощо. І саме це сприяє створенню в суспільстві ілюзії стабільності, розслабленості, стійкості.

Нашу сучасну епоху У.Еко називає епохою повторень, виділяючи в мистецтві ряд типів, а саме: **retake** (повторна зйомка)²; **remake** (перетворення)³; **серія**⁴; **сага**⁵; **інтертекстуальний діалог**⁶. Кожен із цих типів повторення, переконаний У.Еко, характерний для всіх художньо-літературних традицій. У певному значенні, вважає дослідник, “мистецтво було й залишається таким, що “повторюється” [2, с.68].

Теорія повторень у викладі У.Еко видається досить плідною для інтерпретації нашої теми дослідження. Її апробація на практиці дозволяє розширити погляд на сакральне мистецтво минулого століття й сьогодення. Спробуємо застосувати теорію повторень у викладі У.Еко на практиці.

¹ Терміном “модерністський твір” автор позначає всі відомі йому теорії, які з’вилися одночасно з маньєризмом, розвинулися в романтизмі, а потім в авангардизмі на початку ХХ століття.

² У викладі У.Еко **retake** (повторна зйомка) – це пригоди, що продовжуються. Маючи успіх у минулому, з плином часу вони знову актуалізуються. Характерним прикладом дослідник називає твір О.Дюма “Двадцять років потому”. Популярність відомого сюжету провокує автора розвивати його надалі.

³ Терміном “**remake**” (перетворення) учений позначає історії, що вже колись мали успіх. Прикладом для нього служать усі твори Шекспіра, які є рімейками попередніх історій, при тому відомих у суспільстві.

⁴ Серія – різноманітні варіанти обігрування однієї і тієї ж ситуації з незмінними героями. Прикладом у цьому випадку можуть служити телевізійні серіали.

⁵ Сага – відрізняється від серії тим, що в ній простежується еволюція героя (чи героїв) у певному історичному періоді часу. Як приклад, серія романів Оноре де Бальзака “Людська комедія”.

⁶ Інтертекстуальний діалог – різноманітні цитати з літератури й мистецтва, що покликані вирішити новий комплекс завдань. Естетичне задоволення глядач, читач повинні отримувати з усвідомлення того, як зроблений текст, від пізнання знайомих мотивів, від вибудовування інтертекстуальних зв’язків.

“Retake” (повторення) у сакральному малярстві

Терміном “retake” (повторна зйомка) у контексті нашої теми можна позначити наслідування сакральної спадщини минулого.

Сьогодні багато дослідників вважають, що між іконою і творами авангардного мистецтва є чимало спільних зовнішніх прикмет¹. Серед найбільш характерних – площинність зображення, сміливе поєднання яскравих локальних кольорів, вільне поводження з формами предметів тощо. Також можна спостерігати спільні принципи поєднання кількох часових моментів в одному зображенні, різних ракурсів одного й того ж предмета (під різними кутами зору), деформацію предметів і людських фігур, обрамлення живописної поверхні накладанням на неї неживописних предметів (металів, дорогоцінних прикрас, шиття) і т. п. Чужа для класичного європейського мистецтва (XIV–XIX ст.) ідея використання золотих, срібних чи локальних кольорових фонів стає притаманною мистецьким пошукам ХХ ст. Таким чином, художні прийоми середньовічних іконописців виявляються показовими у творчості багатьох художників-авангардистів. Однак слід звернути увагу й на те, що духовно-естетична цінність як середньовічних ікон, так і авангардних творів – це чисте живописне рішення. Актуальним у цьому сенсі є спостереження Віктора Бичкова, який зазначає: “В іконі вона (духовно-естетична цінність. – *Т.Л.*) формується на основі традиційної канонічної сюжетної іконографії; у творах авангарду, як правило, у чистому вигляді – поза конкретним образотворчим елементом або при його другорядній ролі” [3, с.549].

Такий формотворчий принцип авангардного мистецтва реалізує свою програму й у другій половині ХХ ст., у мистецтві поставангарду, при цьому зміщуючи акценти. Якщо авангард у деяких своїх проявах черпав досвід з іконопису, то згодом досвід авангарду часто обігрується художниками у створенні сакрального твору, зокрема ікони. На прикладі творчості двох художників – Казимира Малевича і Юрія Новосільського, доля і характер творчості яких пов’язані з Україною, спробуємо узагальнити ці судження. Для цього порівняння ми візьмемо два твори цих художників, що доказово репрезентують ідею повторення. Розглянемо твір К.Малевича “Торс” (рис. 1) і фреску “Богородиця Втілення” пензля Ю.Новосільського (рис. 2).

Український художник і теоретик мистецтва Казимир Малевич неодноразово засвідчував, що на нього сильне враження справляли ікони та народне мистецтво. Зокрема, в автобіографії художник підкреслюватиме: “Я відчув якийсь зв’язок селянського мистецтва з іконним; іконописне мистецтво – форма найвищої культури селянського мистецтва. Я зрозумів селян через ікону, зрозумів їхню подобу не як святих, а простих людей”. І продовжує: “Я не пішов ані шляхом античним, ані Відродження, ані передвижництва. Я залишився на боці мистецтва селянського і почав малювати в примітивному дусі” [4, с.208]. Саме на основі ікони та народного мистецтва К.Малевич розробляє свою концепцію мистецтва – супрематизм. Міф супрематизму художник вибудовує на подоланні ікони як такої і замикає цей міф на відкритті “дійсного першоелемента” – каноні канонів – на “Чорному квадраті” [5]. Таким чином, теоретик й естет відкриває шлях для “нового мистецтва”. Новизна цього мистецтва, як вважає К.Малевич, полягає в тому, що воно “безпредметне, по суті, безлике й потворне” [6, с.206]. Це мистецтво відмовляється від зображення видимої форми предмета або людини, для того щоб проникати в зміст речей. А цього можна досягнути, на думку художника, за допомогою геометричних форм – квадрата, кола, трикутника, трапеції й т. д.

¹ Тут ми маємо на увазі цілий ряд наукових досліджень, що виводять концепцію авангарду в східнослов’янських країнах з наслідування естетики іконопису. Серед таких праць варто виділити: Бычков В.В. Икона и русский авангард начала XX века // Корневище О.Б. Книга неклассической эстетики. – М.: ИФ РАН, 1998. – С. 58–75; Горбачов Д. Духовные традиции украинского авангарда, или путешествие в космос воображение // Малевич. Классический авангард. Витебск / Под ред. Т. Котович. – Витебск, 2004. Вып. 7. – С. 95–104; Тарасов О.Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. – М.: Прогресс, Традиция, 1995. – 496 с.; Тарасов О.Ю. Икона в русском авангарде 1910–1920-х годов // Искусство. – 1992. – № 1. – М., 1992. – С. 49–53; Шевчук І.А. Вплив іконопису на художній авангард першої третини ХХ століття // Наукові записки. – Т.13. Теорія та історія культури / НУКМА. – К., 1999. – С. 64–68 та ін.



Рис. 1. Казимир Малевич. Торс. 1928–32 рр.
Холст, олія, 46x37 см. Санкт-Петербург,
Державний Російський музей



Рис. 2. Юрій Новосільський. Богородиця
Знамення. 80-ті рр. XX ст. Стінопис
ц. Воздвиження Чесного Хреста УГКЦ,
м. Гурово Ілавецькі (Польща)

Після геометричного періоду творчості К.Малевич на початку 30-х років несподівано застосовує естетичну ідею супрематизму й у зображенні людських фігур. Саме до цього періоду належить його твір “Торс”, який є об’єктом нашої уваги. Геометрична фігура людини на локальному світло-синьому тлі не стільки доповнює, скільки поглиблює ідею *без-лико́сті* й *без-образно́сті* мистецтва супрематизму. І при цьому пластична мова художника виразно демонструє його зв’язок з народним мистецтвом, зокрема іконою. Тут ми бачимо простий контурний рисунок, спрощений силует, деформацію, локальний колір з його символічною дією і т. д. Цікаво, що сьогодні в науковій літературі К.Малевич нерідко ототожнюється з “творцем ікони XX століття”, якщо терміном ікона позначати “вираження сутнісних (ейдичних) основ архетипу” [7, с.612].

Іконопис Ю.Новосільського – це “подолання чорного квадрата” [8, с.169] шляхом його трансформації зі світу чистих відчуттів у світ східнохристиянського символізму. Це – накладання формотворчого досвіду авангардного мистецтва на візантійську іконографічну схему. При цьому з позицій традиційного іконопису у творах Ю.Новосільського відсутній соборний досвід церковного малярства з його символізмом та образним смислом. Автор нав’язує нам свою індивідуальну програму ікони, у якій символізм – це контрастні поєднання кольорових плям (чорного й білого, червоного й чорного або ж нюанс одного кольорового тону, тощо), а образний зміст – це надмірна напруга, внутрішній надрив, боротьба духовних сил, яку глядач може пережити практично фізично.

Засвоєна К.Малевичем і Ю.Новосільським візантійська система осягнення дійсності стала рушійною силою у втіленні їхніх оригінальних естетичних концепцій: у першому випадку супрематизм, а в другому – неовізантизм, інтерпретований досвідом авангарду. І в одному, і в другому випадках повторення (retake) відіграє ключову роль, тільки в К.Малевича це повторення спрямоване на новаторство, а в Ю.Новосільського – це підсумок розвитку візантійської ікони й модерного мистецтва. Тобто, якщо теоретик супрематизму повторює іконографічну схему для підсилення художньої виразності супрематичного твору, то Ю.Новосільський досвід

авангардного мистецтва накладає на ікону. Це особливо показово при візуальному зіставленні вищезазначених та й багатьох інших творів цих художників.

“Remake” (перетворення) у східнохристиянській іконографії

Символічна знаковість іконографічного сюжету чи образу святого зазвичай має свою першооснову, свій “зразок”. У східнохристиянській іконографії цей принцип закріплений практично за всіма зображеннями. Канонічна структура ікони дозволяє передавати важливу інформацію на площину зображення без особливих творчих домагань іконописця. Не випадково древні іконописці повсякчас наслідують канонічні схеми. Приміром, композицію Вознесіння, що вперше зустрічається в Кодексі монаха Рабули¹ можна класифікувати як основу (взірець) для майбутніх *перетворень* (remakes), оскільки з інформативної точки зору в кожному новому творі ступінь новизни є невеликим або й узагалі відсутній. Такий принцип актуальний і при аналізі організації цілого храмового комплексу. Наприклад, тематику розписів Софії Київської можна вважати *перетворенням* відомої візантійської програми облаштування храму, що була запропонована патріархом Фотієм (†890) і втілена в церкві Теотокос Фарос у Константинополі.² Таким чином, суть *перетворення* (remake) в іконописі полягає в тому, щоб художніми засобами відтворити традиційний (канонічний) сюжет або образ святого, що є інформативно виразним і має важливе значення для християнської спільноти.

На прикладі творів двох українських художників Олекси Новаківського та Миколи Бідняка ми проілюструємо діалектичну єдність між традицією та новаторством у сакральному мистецтві. Для цього порівняємо два твори: у першому випадку “Мати Милосердя” (рис. 3), у другому – “Чорнобильську Богоматір” (рис. 4).

Запрестольний образ “Мати Милосердя” пензля О.Новаківського був замовлений для церкви св. Юра у Львові 1934 р. і мав слугувати культовим потребам релігійної громади. На відміну від цього ікона Миколи Бідняка “Чорнобильська Богоматір” 1992 р. не призначалася для храму – це глибоко-символічний твір, покликаний відобразити велику трагедію України. Проте в обох випадках ми маємо справу з творами, сакральна значимість яких не потребує доказових суджень.

Ми, звісно, усвідомлюємо, що перед цими художниками стояли різні завдання, що вони знаходилися в різних суспільно-культурних ситуаціях і мали різну творчу мотивацію тощо. Але свідомо опустимо ці формальні складові, а застосовуючи теорію У.Еко, узагальнимо тільки *художньо-естетичну спрямованість* згаданих творів, а вона полягає в: а) виразній скерованості на новаторство (відповідно до естетики модерну); б) повторенні відомих мотивів, які апелюють до національних чинників у мистецтві (візантизм)³; в) суспільному значенні й актуальності цих творів (завдяки двом вищезазначеним аспектам). Однак при спільній

¹ Кодекс Рабули, або Євангеліє Рабули – сирійський манускрипт VI століття, написаний на арамейській мові. Він є одним з кращих східних візантійських рукописів, що збереглися, і одним з найдавніших кодексів чотирьох Євангелій. Цей кодекс також містить зразки найбільш ранніх іконографій: Вознесіння, Зішестя Св. Духа, Розп’яття із сотником Лонгином (зв. вказівкою його імені) і Входу Господнього в Єрусалим.

² Згідно із цією програмою, центральним іконографічним зображенням храму є образ Христа Пантократора в оточенні небесних безтілесних сил. Його завжди зображають у найвищій точці – куполі. Образ Богородиці, як заступниці Людського роду і символ Земної церкви, знаходиться в апсиді. У барабані між вікнами зображають апостолів або пророків, паруса увінчуються чотирма євангелістами. Під апсидним зображенням Богородиці Оранти, відповідно, Євхаристія та Отці Церкви. Російський дослідник Віктор Лазарев вважає, що ця іконографічна система репрезентує класичний візантійський стиль після іконоборчого періоду. Вона знайшла свій ідейний розвиток, окрім Софії Київської, у церквах Хосіос Лукас, Неа Мони, Дафни та ін. (Лазарев В.Н. История Византийской живописи. – М.: Искусство, 1986. – С.62–64.)

³ Зокрема, Володимир Овсійчук у творі О.Новаківського “Мати Милосердя” відзначає його спрямованість на традиції українського іконопису (Овсійчук В.А. Олекса Новаківський. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1998. – С.304), а на стилістичну й образну мову ікони М.Бідняка “Чорнобильська Богоматір” простежує впливи Богородиці Панагії (XII ст.), Оранти (XI ст.), Покрови та Богородиці Милосердя (Овсійчук В. Микола Бідняк. Живопис. Графіка / Авт.-упоряд.: М. Бідняк, Т. Майчик, О. Майчик. – К.: Мистецтво, 2008. – С.63–64).

орієнтації на традицію та новаторство твори цих митців різняться індивідуальним (творчим) переосмисленням візантійської естетичної спадщини. Так, у творі “Мати Милосердя” О.Новаківського середньовічна художня практика поєднана з традиціями експресіонізму та символізму. Натомість в іконі “Чорнобильська Богородиця” М.Бідняка повторення принципів візантійської іконографії є засобом розкриття драматичної теми, що для ікони – скоріше виняток. Окрім цього, а вірніше, завдяки цьому, указані твори мають і відмінну наративну дію на глядача. В О.Новаківського новизна твору постає через перетворення форми, а в М.Бідняка – через інтерпретацію змісту.



Рис. 3. Олекса Новаківський. Мадонна Милосердя. 1935 р. Фанера, олія, 138x88 см. Музей Олекси Новаківського (Львів)



Рис. 4. Микола Бідняк. Чорнобильська Богородиця. 1992 р. Березова дошка, авторська техніка, позолота. Посвята дружині Марії (Львів)

Насправді в цьому стислому порівнянні ми переслідуюмо більш конкретну мету, а саме – характер відмінності ікони періоду модернізму й постмодернізму. Ця відмінність полягає в такому:

1. У модерному сакральному творі перетворення (remake) завжди спрямоване на інновацію, при умові наслідування традиції. Формально це наслідування може полягати в тому, щоб підпорядкувати зображення зворотній перспективі та надати йому виразних національних ознак через інтерпретацію архаїчних сакральних форм. Цей принцип помітний у творчості багатьох українських художників першої половини ХХ ст.: П.Холодного, І.Іжакевича, М.Сосенка, Ю.Буцманюка, М.Осінчука, П.Ковжуна та ін.

2. Для східнохристиянського сакрального малярства епохи постмодернізму характерне повторення (обігрування, інтерпретація) минулих мистецьких досвідів (від ранньохристиян-

ського мистецтва до іконографії модернізму). Інновація в цьому випадку є частковою умовою, натомість важливим чинником творчого процесу є те, що потенційно *перетворення* (remake) є безкінечним. У цьому разі прикладами можуть служити сакральні твори наших сучасників: М.Стороженка, Р.Василика, І.Крип'якевича, К.Марковича, В.Стефурака та ін.

“Серія” і українське церковне малярство останніх десятиліть

Згідно з теорією У.Еко, серія має створювати враження новизни, але при цьому не змінювати нарративну дію. Іншими словами, завдяки серії ми повинні насолоджуватися новизною, якої, по суті, немає, задовольнятися “поверненням до ідентичності” у маскарадному вбранні” [2, с.58]. Якщо перекласти це на мову мистецтва, притому сакрального, то маємо справу з практикою копіювання іконографічних творів. При цьому структура копій повинна лаконічно обігрувати художню мову оригіналу так, щоб мінімальні зміни вносили новизну й виразність. Стилістичне перетворення деяких елементів оригіналу (тло, колористичний лад, бганки складок, моделювання лику тощо) не повинні порушувати схожість нового образу зі своїм зразком. Окрім копії, серією можна позначити й реконструкцію. На це варто звернути особливу увагу, адже впродовж останніх десятиліть в Україні було реконструйовано чимало пам'яток сакрального мистецтва. Серед найбільш значимих для історії культури – це Успенський собор Києво-Печерської лаври, Михайлівський Золотоверхий собор, Одеський Спасо-Преображенський кафедральний собор та ін.

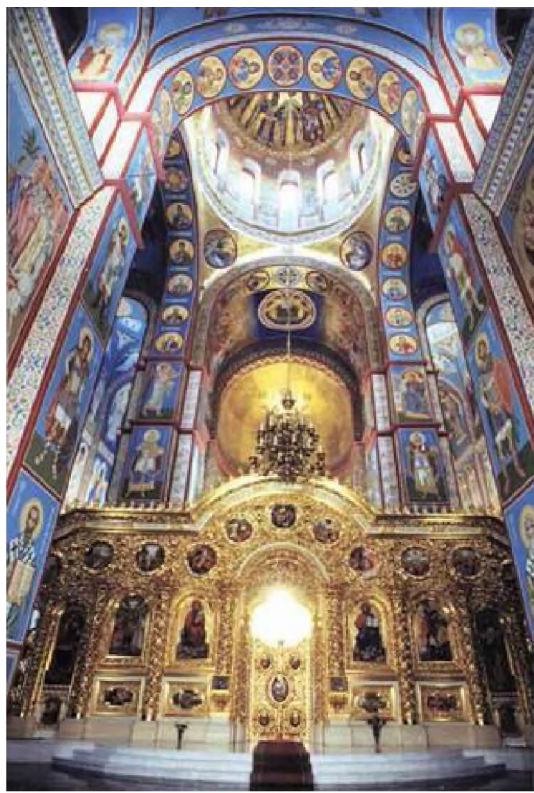


Рис. 5. Інтер'єр Михайлівського Золотоверхого собору. Реконструкція (Київ)

Щоб проілюструвати серію конкретним прикладом, звернемося до реконструкції інтер'єру Михайлівського Золотоверхого собору¹ в Києві (рис. 5). У цьому відновленому 1998 р. храмі можна віднайти відповідь на багато питань сучасної іконографічної практики. Реконструкція інтер'єру собору планувалася таким чином, щоб відтворити “втрачений ідеал храму”. Оскільки матеріали, які фіксували внутрішнє облаштування храму, були збережені фрагментарно, автори проекту створили своєрідну компіляцію з відомих їм сакральних артефактів. Центральне завдання, яке визначили митці, що здійснювали реконструкцію собору, вимагало в “оптимальному поєднанні (або розмежуванні), з одного боку, зони живопису “в давньоруській традиції”..., а з другого – зони відтворення живопису XVIII століття” [9]. Тобто в соборі слід було поєднати два естетичні ідеали української іконографії: традиції Київської Русі XII ст. і мистецтво бароко XVIII ст.

Цитатність і деконструкція – терміни постмодерного теоретичного дискурсу, але вони адекватно розкривають ідейний замисел інтер'єру Михайлівського Золотоверхого собору, який зітканий з великої кількості повторень (серій) пам'яток сакрального мистецтва. Це, зрештою, у своєму теоретичному обґрунтуванні підтверджують і самі автори:

¹ В історію української і світової культури Михайлівський Золотоверхий собор увійшов як пам'ятка архітектури й мистецтва XII ст. Собор побудований онуком Ярослава Мудрого київським князем Святополком Ізяславичем. Це хрестово-купольний шестистовпний храм з трьома нефами та одним позолоченим куполом (на початку XX ст. храм став семикупольним). У 1934–1936 рр. Михайлівський Золотоверхий собор, дзвіниця та частина інших споруд монастиря були знесені у зв'язку з проектом створення на цьому місці урядового центру. На початку незалежності України була створена ініціативна комісія, очолювана УПЦ КП, щодо реконструкції святині. 9 грудня 1995 р. указом Президента Леоніда Кучми відбудова монастирського комплексу набула загальнодержавного та пріоритетного значення. Собор було відкрито під час святкування Дня Києва 1998 року за участю патріарха Київського і всієї Русі-України Філарета.

“У центрі бані – медальйон з півпостаттю Христа-Вседержителя. Його оточують вісім постатей на повен зріст архангелів і ангелів (іконографічна основа їх – мозаїки апсиди Чезалу й бані Палатинської капели в Палермо). У простінках вікон підбанника – постаті дванадцяти апостолів на повен зріст. У пандативах традиційно розміщуються зображення Євангелістів (у медальйонах). У консі головного вітваря дається постать Богоматері-Оранти (прототип – Оранти з храму Софії Київської. – *Т.Л.*) ... У склепінні віми ... – сцена “Етимасія” – Престіл Уготований із чотирма архангелами попереду (іконографічна основа – мозаїка церкви Успіння в Нікеї)... Мозаїка середнього ярусу апсиди – “Євхаристія” – заціліла. Копія цієї композиції в мозаїці розміщується на первісному місці... Нижче поземного орнаменту під сценою “Євхаристія” розміщуються постаті Отців Церкви на повен зріст... Постаті Святителів дібрані з метою підкреслити вселенський характер Християнської Церкви (аналогії – в церкві Св. Софії в Охриді, в іконі Софії Київської “Сім Предстоятелів Патріаршеств” тощо). У реєстрі “Євхаристія” на внутрішніх поверхнях Триумфальної арки збереглися мозаїки “Св. Дмитрій Солунський” і “Св. Стефан”, копії яких переносяться до собору” [10].

Через те, що серія в східнохристиянській іконографії не передбачає новаторства, її затребуваність актуальна в тих релігійних громадах, які вирізняються консервативністю поглядів. У випадку з Михайлівським Золотоверхим собором замовником реконструкції була держава, при тому тільки на світанку своєї незалежності. А оскільки процес духовної і культурної ідентифікації молодій національній державі ще не відбувся, то й мови не може бути про новаторську концепцію відновлення одного із центральних храмів України. Саме тому художники й архітектори ідеалізують художні форми минулого, акцентуючи наслідування (тяглість) традицій. При цьому неперевірені часом форми в релігійних громадах сприймаються як щось підозріле, часто позначаються терміном неканонічні, а отже, шкідливі й не потрібні.

Варто підкреслити, що серія зовсім не претендує на стилістичний термін, а тільки визначає орієнтацію сучасних художників та їхнє постійне обігрування різних мистецьких досвідів, серед яких:

- візантійська традиція і мистецтво Київської Русі;
- галицький, грецький, а також російський іконопис XIV–XVI ст.;
- український іконопис XVII–XVIII століть, а також іконописні традиції XIX – початку XX століть.

“Сага” у східнохристиянському мистецтві

У випадку з дослідженням творів церковного мистецтва “сага” – доволі перспективна концепція для інтерпретації. Сагою У.Еко позначає твори мистецтва, що мають багато спільного із серією, однак еволюційно триваліші за часом. Сага – генеалогічна. У нашому випадку сага висновується із самої суті сакрального мистецтва. Сагою ми можемо називати численні списки (повторення) знайомого образу, який має важливе значення для конкретної християнської спільноти чи християнської церкви загалом. Приміром, сакральне значення Володимирівської (Вишгородської) ікони Божої Матері відоме, її списки простежуються впродовж усієї історії від появи на Русі у XII ст. до сьогодні (рис. 6–11).



Рис. 6. Вишгородська Богоматір
Візантійська ікона XII ст.



Рис. 7. Андрій Рубльов.
Богоматір Володимирівська
(Вишгородська). 1395 р.



Рис. 8. Симон Ушаков.
Богоматір Володимирівська
(Вишгородська). 1668



Рис. 9. Вишгородська Богоматір. XIX ст.



Рис. 10. Христина Дохват. Вишгородська Богоматір. 1969 р.



Рис. 11. Роман Василик. Вишгородська Богоматір. 2005 р.

“Інтертекстуальний діалог” і перспективи сакрального мистецтва

Термін “інтертекстуальність” уведений французьким теоретиком постструктуралізму Юлією Кристевою для позначення загальної властивості текстів, завдяки чому тексти (або їх частини) можуть багатьма різноманітними способами явно або неявно посилатися один на одного [11]. Саме в цьому значенні У.Еко розуміє прояви інтертекстуального діалогу в естетиці модернізму та постмодернізму, які подає в статті “Інновація і повторення. Між естетикою модерну і постмодерну”. Прийоми цитатності, на думку вченого, є особливою умовою для постмодерного твору, а тому глядачеві (читачу), щоб отримати естетичну насолоду, потрібно бути “підготовленим”. І хоч інтертекстуальність відома з незапам’ятних часів, однак найбільшого розвитку вона досягла саме в постмодернізмі. І чи не в першу чергу завдяки розвитку засобів масової інформації, технологізації, а відповідно, і загальної семіотизації суспільства.



Рис. 12. Микола Стороженко. Явлення (триптих) 1995 р. ДВП, авторська техніка. 57x59,5 см

Щоб проілюструвати інтертекстуальний діалог у новітньому сакральному мистецтві, розглянемо триптих “Явлення” (рис. 12), “Земний хрест” (рис. 13), “Воскресіння” (рис. 14) київського художника Миколи Стороженка. Світ сакральних образів цього художника – символічний, при цьому непіддатний для легкого дешифрування. Це проникливий світ у глибини християнського віровчення. Принципова позиція М.Стороженка щодо новітнього сакрального малярства в неприйнятті тези про те, що іконопис повинен неодмінно повторювати усталені прийоми й сюжети. Це митець неодноразово доводить на практиці. Так, це художник-новатор, але його новаторство також межує з усвідомленням того, що мистецтво – “...єдиний ланцюг у колообігу культури” [12, с.176].

Найперше, що дослідник сакрального мистецтва помічає при спогляданні згаданого триптиха М.Стороженка, – це художня фантазія художника, яка підпорядкована сакральній експресії бароко. Для нього стилістичні форми XVII–XVIII ст. ближчі, ніж візантійська іконографічна схема, і не тільки тому, що в першій психологічний зміст образу досягається реалістичними

прийомами. Художньо-виражальні засоби, які митець експлуатує для рішення цих композицій, звичайно, впливають на образне звучання творів, але аж ніяк не є домінантними. Те ж саме стосується і художньо-символічної мови бароко, якою користується автор триптиха. У цих творах важливо інше.



Рис. 13. Микола Стороженко. Земний хрест (триптих). 1994 р. ДВП, авторська техніка, 52x57 см

підпорядкована навіть людським стражданням. Мислитель відзначає, що тільки ідея Сина як триєдиного Бога в християнстві вилася в художній образ, і саме тому живописці найчастіше зображали Христа у вигляді немовляти, бо "...тільки в немовлячій невизначеності робиться вповні розгаданою проблема цієї унікальної – нероздільності *природи*, а саме – злиття божественної і людської" [13, с.149]. Неважко в цьому контексті простежити й культ Богородиці як у східній, так і західній християнській образотворчій традиції. "Богородиця з немовлям" – одна з найпоширеніших тем християнської іконографії. Нею захоплювались і розкривали впродовж усієї історії християнства, чого не можна сказати, приміром, про образ Христа (у зрілому віці). Ф.Шеллінг цьому явищу також дає пояснення. Він знаходить синтез протиріч в образі Христа. Перше з них криється в його людськості й божественності природи і, зокрема, у їх поєднанні. Друге – це сама особа

творак важливо інше.

Художник ненав'язливо пропонує нам осягнути тайни християнського віровчення, роблячи це зовсім у нетрадиційній формі. Замість звичних сюжетів, які б ілюстрували земне життя Спасителя ("Різдво", "Страсті", "Вознесіння"), перед нами символічні композиції, у яких дитяча безпосередність є шляхом до усвідомлення величі Христа. Нам видається, що не варто ставити питання в площину того, як художник розкриває сакральну тематику (які використовує прийоми, що символізує та чи інша атрибуція тощо), а чому обирає зовсім нехарактерний для цього спосіб. Якщо вибудувати інтертекстуальний діалог між художником і традиціями українського та світового мистецтва, ми зможемо наблизитися до розкриття задуму цього триптиха.

Ще в XIX ст. учений світ прийшов до синтезу, що Христос у своїй образності є "поетичною особою". Так, німецький філософ Фрідріх Шеллінг зауважує, що у своїй людськості Христос не є Богом, як грецькі боги, а істинною людиною, яка



Рис. 14. Микола Стороженко. Вознесіння (триптих). 1995 р. ДВП, авторська техніка, 60x60 см

Христа, який є антиподом античним богам в ідеї “добровільно страждаючого Бога”. Звідси для мислителя, страждання в чистому вигляді не може бути об’єктом мистецтва. Христос, навіть узятий як людина, усе ж ніколи не може бути переданий інакше, як страждаючий, оскільки його людські якості являють у ньому взятий на себе тягар.

Важко однозначно стверджувати, що саме ідеї Ф.Шеллінга стали для М.Стороженка джерелом натхнення при створенні триптиха, однак інтертекстуальний діалог між естетикою романтизму й художником показовий. Важливим аспектом прочитання цих творів є те, що художник відводить нас від ілюстративності подій земного життя Спасителя в позачасовий простір, у якому дитяча безпосередність є символом осягнення Його величі. Окрім цього, інтертекстуальний діалог у сучасному сакральному малярстві важливий ще й тому, що у творчості багатьох художників він однозначно претендує на роль традиції.

Висновки. Порівняльний аналіз естетики модернізму й постмодернізму у викладі У.Еко, а точніше їх взаємозв’язок з новітньою практикою іконопису, демонструє, що робота в цьому напрямку є не безпідставною і може пролити світло на стан новітнього іконопису. Якщо охарактеризувати цей стан одним словом, то термін “полістилізм”, який, окрім іншого, є наслідком феномену повторення, буде найбільш адекватним. Саме тому опрацювання проблеми “повторення” у сакральному малярстві неодмінно межує з такими поняттями, як “інтерпретація”, “стилізація”, “традиція” тощо. З позицій теорії У.Еко в новітньому українському іконописі можна віднайти щонайменше дві характерні особливості:

1. Формотворчі пошуки іконописців минулого століття і практиків мистецтва модернізму мають багато спільного. І найголовніше це те, що з інформативної точки зору і в першому, і в другому випадках твір мистецтва повинен бути максимально новаторським.
 2. Пластична мова й художні принципи середньовіччя, що були актуальні в мистецтві першої половини минулого століття, з плином часу не втрачаються, а переосмислюються в другій половині ХХ ст. Але в цьому разі ступінь новизни не є критерієм оцінки сакрального твору, натомість важливим є те, що повторення, інтерпретація, стилізація можуть бути безкінечними. Таким чином, принципова позиція естетичних пошуків у сакральному малярстві останніх десятиліть полягає не в новизні, а в деконструкції минулого, в одноразовому співіснуванні минулого й сьогодення, у постійному повторенні різних культурних досвідів.
1. Дианова В. М. Повторение как категория нетрадиционной эстетики / В. М. Дианова // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя : материалы науч. конф., 26–27 сентября 2000 г. : тезисы докладов и выступлений. – С. Пб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 58–60.
 2. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко // Философия эпохи постмодернизма : сб. обзоров и рефератов. – Мн. : Красико-принт, 1996. – С. 48–73.
 3. Бычков В. В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы ХХ века. / В. В. Бычков. – М. : Культурная революция, 2008. – Кн. 2.
 4. Найден О. Малевич Мужичький / О. Найден, Д. Горбачов // “Він та я були українці”. Малевич та Україна / Д. О. Горбачов. – К. : Сім студія, 2006. – С. 109–209.
 5. Тарасов О. Ю. Икона в русском авангарде 1910–1920-х годов / О. Ю. Тарасов // Искусство. – 1992. – № 1. – М., 1992. – С. 49–53.
 6. Малевич К. Черный квадрат / К. Малевич. – С. Пб. : Издательский дом “Азбука-классика”, 2008. – 288 с.
 7. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика / В. В. Бычков. – М. : Ладомир, 2007. – 743 с.
 8. Языкова И. “Се творю все новое (Икона в ХХ веке)” / И. Языкова. – Милан : La Casa di Matriona, 2002. – 202 с.
 9. Лосицький Ю. До проектів оздоблення інтер’єру [Електронний ресурс] / Ю. Лосицький // Пам’ятки України. – Веб-сайт журналу “Пам’ятки України: історія та культура”. – К. : Газетно-журнальне вид-во, 1999. – Режим доступу : <http://www.heritage.com.ua/>, вільний. – Загол. з екрана.
 10. Тоцька І. Програма мальовань інтер’єру Михайлівського собору [Електронний ресурс] / І. Тоцька // Пам’ятки України. – Веб-сайт журналу “Пам’ятки України: історія та культура”. – К. : Газетно-журнальне вид-во, 1999. – Режим доступу : <http://www.heritage.com.ua/>, вільний. – Загол. з екрана.
 11. Онлайн Энциклопедия “Кругосвет” [Электронный ресурс] / [глав. ред. Добровольский А. В.]. – Электрон. дан. – М. : Онлайн Энциклопедия “Кругосвет”, 2001–2009. – Режим доступа : <http://www.krugosvet.ru/>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.

12. Стороженко М. Єдиний ланцюг у колообігу культури / М. Стороженко // Альбом / М. Стороженко ; [авт. проекту В. Войтович]. – К. : Дніпро, 2008. – С.176–178.
13. Шеллинг Ф. Філософія мистецтва / Ф. Шеллинг ; [под общ. ред. М. Ф. Овсянникова ; пер. с нем. П. С. Попова]. – М. : Мысль, 1999. – 608 с. – (Классическая философская мысль).

В статті аналізується розвиток українського сакрального мистецтва ХХ ст. в контексті художественної парадигми модернізму та постмодернізму. В інтерпретації теми применена “теорія повторень” італійського теоретика мистецтва Умберто Екко.

Ключевые слова: сакральное искусство, иконопись, традиция, новаторство, повторение.

This article analyzes the development of Ukrainian sacred art of the 20th century in the context of modernist and post-modernist art paradigms. Italian art critic Umberto Eco's “theory of repetition” provides a theoretical framework for our interpretations.

Key words: sacred painting, iconography, tradition, innovation, repetition.

УДК 7.046.3:7.04

ББК 85.146.56

Тетяна Паньок

ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕДАЧІ ПРОСТОРУ І ЧАСУ В СЛОБОЖАНСЬКОМУ ІКОНОПИСІ

У статті висвітлюється проблема становлення естетики бароко в іконописі Слобожанщини. Окреслено поширення емблематичності та символічності в релігійних сюжетах. Як прояв регіональних особливостей розглядається поєднання візантійських і західноєвропейських впливів на місцевий іконопис.

Ключові слова: іконопис, символічність, бароко, Слобожанщина.

Слобожанські ікони, мальовані впродовж XVII – початку XIX століть, ілюструють складний і доволі неоднозначний період історії з його динамікою політичних і культурних змін. Посилена увага сучасних українських дослідників до періоду українського бароко, козацької державності тільки підтверджує важливість цього етапу, пройденого як українським мистецтвом, так і слобожанським регіоном.

Період українського бароко на Слобожанщині найбільш ґрунтовно висвітлено в працях С.Таранушенка. Інші сучасні українські мистецтвознавці (П.Жолтовський, П.Білецький, Г.Логвин, Л.Міляєва, В.Овсійчук, В.Откович) певною мірою приділяли увагу розвитку іконописного мистецтва в регіоні, але не ставили перед собою завдання детальнішого вивчення цього явища.

Мета дослідження – спираючись на вже напрацьований матеріал учених минулого та деякі доробки сучасних українських мистецтвознавців, твори старого слобожанського сакрального мистецтва, що дійшли до наших днів, відродити специфіку українського барокового світосприйняття, шляхи його формування й розвитку в зазначеному регіоні.

Традиція сама по собі не живе в історії культури нації, якщо не вбирає в себе дух самої епохи. Тож і митець, працюючи в руслі культурних традицій, не може не проінтися настроями й уподобаннями цієї епохи, бо хто, як не він, пропустивши відчуте крізь себе, відтворить її у своїх творах.

У межах статті нас, передусім, цікавить використання іконописцями періоду бароко попередніх художніх традицій і їх трансформація в новий тип мислення, бо, як відомо, їхня творчість дістала свій органічний розвиток на терені слобожанської культури.

Бароковий напрям у мистецтві слобожанського іконопису продовжує певні духовні надбання минулих століть. Від доби пізнього Середньовіччя залишається символічне бачення світу, а ренесансова ідея культу людини поєднується з просвітницькою ідеєю культу розуму. У результаті багатьох філософських і релігійних дискурсів народжується концепція “внутрішньої людини”. За словами Г.С.Сковороди, саме людина втілює в собі Бога, несе його всеприсутність, тобто абсолютний початок буття, і це є мікрокосмосом серця [4, с.115]. Людину підносили до символу, вона ставала емблемою, тінню абсолютної ідеї. Можливо, саме в цьому полягала