

ДЗВОНАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В ІКОНАХ “СТРАШНОГО СУДУ”

Студії питання розповсюдження дзвонів і християнської традиції церковних дзвонів в Україні – *актуальна проблема* мистецтвознавства. Підґрунтям історичних і практичних досліджень у цьому напрямку є накопичення джерельної бази. Серед трьох основних груп джерел (писемних, археологічних і польовий матеріал) поважне місце в першій групі займають твори малярства. На жаль, вони ще не стали предметом спеціальних досліджень кампанологів. Навіть висвітлюючи свого часу основні етапи розвитку українського малярства XVI–XVIII ст. та відбиття явищ музичної культури в ньому, Віра Свенціцька, хоч і згадує про музичні інструменти в іконографії Страшного Суду, чомусь оминає церковні дзвони [1]. Не йдеться про дзвони в дослідженні цих малярських пам’яток і в праці Павла Жолтовського [2, с.112-115; 277-318], як і в інших істориків українського малярства: Володимира Овсійчука, Людмили Міляєвої, Володимира Александровича та інших. Тому *метою* нашої розвідки є привернення уваги до студій над іконографією Страшного Суду як одного з джерел до історії церковних дзвонів і дзвоніння в Україні. *Завдання* дослідження бачаться у вивченні відображеної тут традиції заклику на Богослуження за допомогою дзвонів, регіональних особливостей їхнього підвішування, способів дзвоніння, спеціальний одяг дзвонарів як свідчення певного соціального статусу тощо.

Чому українські малярі до канонічних сцен Страшних Судів вносили зображення дзвонів? Нагадаємо роль і місце дзвонів у церковній практиці. У старозавітних часах засобом повідомлення про початок богослуження були духові інструменти – сурми, труби. У книгах Старого Завіту є немало згадок про те, що саме Господь звелів Мойсееві скликати вірних за допомогою труби. У перші три століття Христової віри на богослуження скликали посланці або завчасно домовлялися про місце й час наступного. Згодом у монастирях св. Пахомія († 346) скликали монахів за допомогою сурми. Подібний звичай існував і на Синаї. У візантійських монастирях на нічні богослуження зазвичай скликали ударами молоточка у двері келії, а в жіночому монастирі Єрусалима одна з монахинь відвідувала всі келії та співом “Алилуя” будила й скликала черниць на спільну молитву [3, с.200]. З часом ченці для цього почали використовувати дерев’яне било, яке Феодор Студит образно називає голосом духовної труби [4, с.311]. Імовірно, тоді воно могло бути назвою узагальненого способу скликання монахів, а з кінця V – початку VI ст. зустрічаються прямі вказівки на застосування цього інструмента [4, с.300]. Поступово Церква

замість старозавітних труб і сурм¹ вводила в богослужбову практику било [6, с.15]. У храмах латинського Заходу з VI ст. почали використовувати великі дзвони [7, с.434; 8, с.277]. Візантійська Церква запозичила їх від римської в другій половині IX ст. Покликаючись на венеційську хроніку Іоана Діакона, твердять, що правитель Орсо прислав до Константинополя (877-879) 12 дзвонів для новозведеного храму св. Софії [4, с.304]. Але ця новація не прижилася на Сході в тому обсязі, як це було на Заході [9, с.722]. У Русі-Україні стало традиційним скликати вірних на богослуження не лише за допомогою бил, клепал, а й дзвонів. Із княжої доби всякі дзвоніння оповіщали радісну, сумну чи тривожну звістку. Під час Служби Божої дзвони не тільки підсилюють її прочистість, а й подають *благу вість*, позначають значущість читань богослужбових текстів, нагадують вірним про їхній обов’язок перед Богом і Церквою.

Оскільки у Візантії віддавали перевагу білам, то на іконах Страшного Суду, які набули “завершеного канонічного вигляду ще в ранньому середньовіччі у візантійсько-романському мистецькому середовищі” [2, с.112] і що перейняли давньоукраїнці [5, с.59-60], зображень дзвонів серед його сюжетів спершу могло й не бути (через значні пошкодження нині важко встановити, чи були ці церковні атрибути на розписах 50-70-х років XII ст. у нартексі Кирилівській церкві Києва, де знаходилося зображення Страшного Суду [10, с.919], а також відповідних фресках чернігівської малярської школи [10, с.921]; немає церковних дзвонів серед найголовніших елементів у “Страшносудній” композиції в Київському псалтирі Спиридонія з 1397 р. (найстарше зображення цього типу на наших землях) [2, с.112].

З розширенням парафіяльної мережі та потреби оснащення храмів творами сакрального малярства дзвони почали з’являтися в іконографії Останнього Суду серед деталей соціально-побутового змісту; уже з другої половини XV ст. монументальні композиції на теми Страшного Суду – невід’ємна складова частина ансамблю декорації інтер’єру кожної церкви [11, с.431], були вони й у лавничих залах міських ратуш [2, с.112]. Дзвони зображалися серед мотивів, що пояснювали причини, за які грішники попадають в пекло, оскільки, зберігаючи освячені традицією компоненти, майстри з народу доповнювали їх тими зображеннями, зміст яких ставав актуальним [12, с.85].

Тож у ряді зображених дзвонів і дзвонарів цінним джерелом є “дуже популярна в українському малярстві аж до кінця XVIII століття” іконографія Страшного Суду [13, с.231]. Ці багатосюжетні композиції вміщувалися на

¹ Водночас їхні звуки символічно тлумачили як голос Божий, що скликає всіх на Останній Суд, що знайшло своє відображення в його іконографії; тут не обходилося без зображених ангелів із цими інструментами (не випадково один з авторів Галицько-Волинського літопису в Похвалі князеві Володимирі Васильовичу († 1288) говорить: “идеже и моужественное твое тѣло лежить. жда труобы архангеловы”, тобто, Страшного Суду [5, стб. 922].

західних стінах храмів. До студій цих ікон в аспекті вивчення зображених там взірців дзвонарського мистецтва України закликають дослідження Володимира Александровича, Олега Сидора* [12]. Упорядкування подібного списку дає змогу краще вивчати не тільки різні способи й місця підвішування дзвонів, зображення необхідних при цьому механізмів, поширення різних способів дзвоніння, змалювання одягу паламарів і дзвонарів, а й звичаї українців тощо. Адже “крім художників високого професійного рівня працювали також малярі-ремісники та прості майстри самоучки з народу... Майстри – вихідці з народу – дуже гостро підмічали типові явища в повсякденному житті, надаючи їм при відтворенні часто ідкого сатиричного соціального звучання” [13, с.212]. Важливе значення у студіях дзвонарського мистецтва, зокрема його регіональних відмінностей, мають нововведення, розширення репертуару зображальних мотивів у кожному окремому творі іконописців, “які внаслідок специфіки церковної історії на українських землях менше відчували тиск регламентаційних приписів” [12, с.86].

Серед ікон Страшного Суду в колекції Національного музею у Львові привертає увагу робота другої третини XVI ст. з Багноватого. З-поміж мотивів цієї пам’ятки є той, що “окреслюється написом: “Сей чоловік спить, а піп до церкви звонить, дияволи його присипляють” (напис на пізнішій іконі з Плав’я сповіщає, що “чоловік лінивий спить, коли до церкви дзвонять, а диявол йому очі замазує”))” [12, с.87]. Порівнюючи вирази “звонить” і “дзвонять”, маємо можливість точніше вивчати дзвонарську термінологію, що є також актуальною проблемою української кампанології.

У Львівському музеї історії релігії зберігається ікона Страшного Суду кінця XVI – початку XVII ст., намальована на дереві (збереглася тільки права частина). Ліворуч внизу, над пеклом, зображено церкву, а на її середній вежі підвішено дзвін, що розгойдується дзвонарем (див. ілюстрацію**). Він хоч і тримає у обох руках шнур, правою сильніше тягне за нього. Можна розгледіти, що мотузок прив’язаний не до язика дзвона, а, як це частіше було та є в Галичині, на Закарпатті й у деяких інших регіонах України, до важеля (у цьому випадку язик б’є в одні й ті ж самі протилежні місця на плащі й при цьому не завжди вдається добре диференціювати дзвоніння). Із зовнішнього вигляду того, хто дзвонить (це міг бути паламар, спеціальний дзвонар чи церковний сторож), бачимо, що він, як узвичаєно це робиться під час дзвоніння, без шапки. Хоч узутий у сап’янці (?), але одягнутий не як вельможа чи багач. Дзвін і той, хто приводить його до звучання, на цій іконі розміщені трохи на віддалі від парафіянина. У момент заклику святих дзвонів на Богослуження

* Автор висловлює сердечну подяку цим дослідникам за консультації в пошуках ікон Страшного Суду із зображенням дзвонів.

** Матеріальну допомогу для виготовлення кольорових ілюстрацій надано Володимиром Швадчаком, за що автор висловлює вдячність.



Фрагмент ікони Страшного Суду кінця XVI початку XVII ст.
Львівський музей історії релігій.



Фрагмент ікони Страшного Суду (XVII ст. ?).
Із старої церкви с. Розтока Міжгірського району Закарпатської області.

він зображений сплячим (трохи вище справа). Із дещо нерозбірливого напису довідуємося про причину його гріха: “Засіяю во неділю” (?) (див. ілюстрацію).

На іконі Страшного Суду, яку датують XVII ст. (із старої церкви с. Розтока Міжгірського району Закарпатської області*), зображено у лівій вежі храму великий дзвін, що розхитується дзвонарем. Він обома руками (права вверху) тягне за шнур, який теж прикріплений до важеля. Дзвонар у жовтих чоботях, одягнутий у синього кольору штани, довгу білу сорочку, підперезаний поясом, кінці якого звисають. Дещо позаду сидить священик і слухає сповідь парафіянина, якого чорт відраджує від каяття (див. ілюстрацію).

З Перемишльщини дійшло до нас зображення дзвонаря на іконі Страшного Суду кінця XVII ст. із церкви с. Нова Седлиця. Великий дзвін, який підвішений до осі, теж розгойдують за допомогою важеля. Прив’язаний до нього шнур дзвонар тягне обома руками [14, с.202].



Фрагмент ікони Страшного Суду кінця XVII ст. з церкви с. Нова Седлиця на Перемишльщині.

Нині О.Сидором створено зведений Реєстр ікон Страшного Суду в колекції Національного музею у Львові. Немало таких ікон зберігається в церквах, різних зібраннях, зокрема на Буковині, Закарпатті, Галичині, Перемишльщині. Докладне їхнє вивчення сприятиме розв’язанню багатьох проблем української кампанології.

Дослідники слушно підкреслюють “важливу пізнавально-виховну функцію ікон у давній церкві. Їх регулярно бачило багато людей, і вкладені малярем в образи своїх персонажів думки й почуття активно сприймалися парафіянами, впливали на їхнє світосприйняття та життєву поведінку” [15, с.26]. Це особливо стосується панорамних композицій Страшного Суду, які в зримих образах відбивали норми християнської моралі, гуманістичні ідеї, що мало неабияке значення у вихованні всіх верств населення, зокрема сприяли дотриманню звичаю вчасно приходити в храм на благовісні удари дзвона чи дові-

* Автор висловлює щирі вдячність Михайлу Приймичу за надану можливість скористатися світлиною фрагмента ікони.

дуватися про найурочистіші місця Богослуження тощо. Адже сцени цих малярських побудов, як зазначає Павло Жолтовський, “своїм ідейним змістом, в якому подані категоричні відповіді на основні етичні, моральні й соціальні питання епохи” [2, с.112], відігравали особливу роль у культурному житті суспільства.

У кінці XVIII – на початку XIX століть Церква забороняла соціальні й побутові мотиви в сценах Страшних Судів, оскільки драма вищої справедливості під пензлем народних майстрів перетворювалася на віддзеркалення життя суспільства. Як дослідив Василь Откович, “у візитаціях церковного майна зустрічаються записи, які стосуються настінних розписів із зображеннями “Страшного Суду” і де вимагається “затирати”, “забілювати” ці “різні страшидли” [16, с.56]. Як думається, сюжети із зображеннями дзвонів, дзвонарів до цього переліку могли й не належати.

Отже, на іконах Страшного Суду вже в добу Київської Русі й Галицько-Волинського князівства могли появлятися зображення дзвонів і дзвонарів серед мотивів, що пояснювали причини, за які грішники попадають в пекло. Значне розповсюдження ці зображення отримали в пізніші часи. Вивчення змальованої тут традиції заклику на Богослуження за допомогою дзвонів дало можливість побачити регіональні особливості їхнього підвішування, способи приведення їх до звучання, зокрема відсутність у цей час у дзвонарів шапок, своєрідність їхнього верхнього одягу як свідчення певного соціального статусу тощо. На часі ретельні студії всіх збережених пам’яток Страшного Суду, адже подальше системне дослідження цих джерел разом з іншими сприятиме наступному ґрунтовному вивченню особливостей дзвонарського мистецтва України.

1. Свенціцька В. Основні етапи розвитку українського малярства XVI-XVIII ст. та відбиття явищ музичної культури в малярських творах // Українське музикознавство / Упоряд. та вступ. стат. О. Шреєр-Ткаченко. – К.: Муз. Україна, 1971. – №6. – С.216-227.
2. Жолтовський П. Український живопис XVII-XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1978. – 328 с.
3. Катрій Ю. Наша християнська традиція. – Нью-Йорк-Рим: Вид-во ОО. Васіялян, 1988.
4. Казанский П. О призыве к богослужению в Восточной Церкви // Труды Первого археологического съезда в Москве, 1869. – М., 1871. Т.1. – С.300-318.
5. Полное собрание русских летописей, Т. 2, Ипатьевская летопись. – Санкт-Петербург, 1908. – 938 стб. + 87 с.
6. Макарова С. Трубы, била и колокола как сакральные музыкальные инструменты (К символическому истолкованию “трубного гласа” и “звона”) // Музыка колоколов: Сб. исслед. и материал / Отв. ред. и сост. А.Никаноров. – С.-Пб., 1999 (Серия “Традиционная инструментальная музыка Европы и Азии”. Вып. 2). – С.11-31.
7. Price P. Bell // The New Grove dictionary of music and musicians. – London, 1980. – V.2. – P.424-437.
8. Mahrenholz Ch. Glocken. B. Abendland: Mittelalter und Neuzeit // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. – München, 1989. – Bd.5. – S.276-291.
9. Б-въ Н. Колокола // Брокгауз Ф. и Ефрон И. Энциклопедический словарь. – Санкт-Петербург, 1895. – Т.XV. – С.722-723.
10. Логвин Г. Монументальне мистецтво, іконопис, книжкова мініатюра // Історія української

- культури: У 5-ти т. Т.1.: Історія культури давнього населення України. Ю.Асєєв, В.Баран, І.Баранов та ін. – К.: Наук. думка, 2001. – С.884-921.
11. Александрович В. Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5-ти т. Т.2: Українська культура XIII – першої половини XVII століть. Ред. кол. тому Я.Ісаєвич, Ю.Ясіновський, Л.Войтович та інші. – К.: Наук. думка, 2001. – С.425-446.
12. Сидор О. Ікона Страшного Суду з Вільшаниці: 3 матеріалів до зведеного каталога збірок НМЛІ // Літопис Національного музею у Львові. – 2001. – №2. – С.79-96.
13. Свенціцька В. Живопис XIV – XVI століть // Історія українського мистецтва: У 6 т. Т.2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – К.: Гол. ред. укр. радян. енциклоп. АН УРСР, 1967. – С.208-274.
14. Kruk M. Motyw kościoła na tle ikon Świętego Złożenia do grobu z terenów diecezji Przemyskiej // Польща – Україна. 1000 років сусідства, т. 5: Місце та роль греко-католицької Церкви у Вселенській Церкві / За ред. Станіслава Стемпця, Перемишль, 2000 / Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa, t. 5: Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym / Pod red. Stanisława Stepnia, Przemyśl, 2000. – S.191-208.
15. Сидор О. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII-XVIII століть // Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків: Українське малярство XIV-XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – С.208-274.
16. Откович В. Народна течія в українському живопису XVII-XVIII століть / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Рильського. Львівське відділення. Відп. ред. М.Моздир. – К.: Наук. думка, 1990. – 96 с.

It's the first time in the Ukrainian musicology when the information about the church bells and bell ringers in the icons of "The Judgement Day" has been collected. The traditions of call to the Religious service by means of bells, regional peculiarities of their hanging up, ways of ringing, clothes of bell ringers as a proof of a certain social status are studied here.

Ігор Глібовицький

ПОЛІКУЛЬТУРНА ПАЛІТРА МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ЧЕРНІВЦІВ СЕРЕДИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Одним із пріоритетних напрямків українського музикознавства є дослідження міжнаціональних зв'язків, що дає можливість об'єктивно визначити місце та особливості національної музичної культури у загальноєвропейському контексті. Унікальним прикладом поліетнічного середовища XIX – початку XX століття стала Буковина, характерною рисою якої є багатонаціональний склад населення та співіснування різних релігійних конфесій. Останнім часом значно зріс інтерес до проблем активізації суспільно-політичних та національно-культурологічних тенденцій у середовищі етнічних груп на Буковині. Про це свідчить ряд наукових досліджень і статей¹.

¹ Див., наприклад: Осадчук С. Німці Буковини. Історія товариського руху (друга половина XIX – початок XX ст.) – Чернівці: Золоті литаври, 2002. – 228 с.