

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

причина поширення в бароковому іконописі емблематики та символізму. Як зауважував професор Л.Ушкалов, на той час “малярський образ мислився ... рівним нарративному текстові: “картина есть книга н[е]мая”, річ, схожа на “ієрогліфи єгиптян”, “писаніє книжное” для неписьменних” [9, с.9].

Розглядаючи твори барокового іконопису, ми сприймаємо їх на декількох рівнях: з позиції сучасного художнього уявлення, де на перший план виходять різного роду деформації, зрушення, розломи в зображенні, відхилення від перспективи, різномасштабність фігур, умовний прийом у передачі простору, але поза ним ми розуміємо й особливу символічну мову давнього живопису, ту своєрідну систему передачі зображення, якою володів іконописець. “Зображення є символ... і образи мистецтв... відрізняються один від одного не тим, що одні – символічні, інші... натуралістичні, а тим, що, будучи однаково не натуралістичними, вони суть символи речі з різних боків, різного світосприйняття, різних ступенів синтетичності. Різні способи зображення відрізняються один від одного не так, як річ від її зображення, а – в площині символічній” [10, с.47].

Однією з найактуальніших проблем, що її вирішували іконописці того часу, була проблема передачі простору й часу, яка в іконописному мистецтві полягала у своєрідному ставленні до площини. Як зазначав О.В.Шило, “через свою метафізичну природу площина в середньовічному зображенні – елемент ритуалізованої дійсності. Вона матеріальна, речовинна й цим – символічна, знакова вже сама по собі, окрім нанесеного на неї зображення, яку ця символічність посилює... Подолання ілюзорності на цій площині – це включення себе в ритуалізовану дійсність, перехід певного кордону, що відділяє звичайну дійсність від ритуальної” [11, с.78].

Таку ритуалізовану дійсність ми спостерігаємо в іконі “Успіння” з м. Лебедин, що нині зберігається в НХМУ м. Київ, де події “священної історії” відтворюються в позачасовому просторі. Персонажі рухаються в сповільненому ритмі, вони вічні, належать не тільки минулому, теперішньому, але й майбутньому. Не випадково іконописець застосує колоподібну композицію, яка знизу окреслюється натовпом людей, а згори – аркоподібним форматом власне ікони. У цьому творі діє принцип безперервності, а сферична розгорнутість, що властива оповідним творам, акцентує розвиток дії в просторі.

Відомо, що православна церква підставами для уславлення Богородиці вважає кінець її життя, що сприймалося як друге Воскресіння. Отже, уже в самій композиції ікони розкривається сакральний зміст дійства й на перший план виходить ідея всесвітньої есхатології – вічного коловороту. Марія в цьому творі постає як символ мікрокосмосу й посередника між Богом та людьми. Вона через свою зустріч з Христом, що являє себе їй на смертному одрі, заповітно вже має есхатологічне “нове життя”.

В іконописному творі все підпорядковано законам “динаміки глядацького погляду” [7, с.82], коли фіксується зміщення певних образотворчих проєкцій і стадій. Перед іконописцем поставало складне завдання передати реальний три- або чотиримірний простір на двомірну площину картини, і з ним він блискуче впорався. Він показав рух персонажів у певному часовому відтинку, поєднавши для цього профільне й фасове зображення, що фіксує різні стадії руху. Звернімося, передусім, до сюжету з Афонієм, відтвореного митцем на передньому плані. Ноги й груди Афонія відображені у фас, голова – у профіль, а руки при цьому показані в положенні три чверті. Сюжетний і образотворчий аспекти зміщення проєкцій площин опиняються циклічно замкнутими в просторі певним безперервним рухом “глядацького погляду”. Так, на іконі з м. Лебедин цей простір замикають архітектурні споруди, подібні до фантастичних декоративних куліс. Своїми формами вони підкреслюють містичний характер дійства й показують зіткнення земного світу з небесним, божественним. Іконописець, відокремлюючи небо від землі, розкриває в такий спосіб пафос відстані.

У загальній основі композиції лежить подвійний хрест, завдяки якому рух картини підноситься вгору, що надає іконі повного утихомирення, легкості. Чуттєво-зримим, центром композиції стає стовп світла, що відіграє роль відчинених дверей у Божественний світ. Бароковою людиною він сприймається як світоутворюючий початок, і саме він допомагає усвідомити сакральний характер задуму митця, ставить головний акцент на виявленні містичної сутності богослужбного дійства.

При спогляданні ікони глядач послідовно аналізує характерні риси зображення, відтворює в часовому просторі образи, поступово складає своєрідну мозаїку окремих найбільш значних для нього моментів, які не можуть залишити його байдужим, викликають емоційне піднесення, душевний трепет, що, власне, і свідчить про те, що художник досягнув своєї мети.

Дух козацької епохи в іконі “Успіння”, ідеали національно-визвольної боротьби з її героїкою та демократизмом органічно пов’язані в сюжетній канві ікони. Так, серед присутніх, хто прийшов уклонитися й проститися з Богородицею, ми бачимо представників козацтва. Подібні прояви героїко-патріотичної теми в слобожанському бароковому іконописі, як і в цілому в іконописі України, можна оцінити як певну його специфіку, що пов’язана не тільки з духовним кліматом епохи Гетьманської держави, а й із героїко-стоїстичними рисами українського менталітету. Історичний час у цьому творі тісно переплівся з вічним, божественним, тому спрямованість часу має певною мірою суперечливий характер. Почуття історичного моменту змушує свідомість жити в минулому, а скерованість християнина до вічного спасіння веде в майбутнє, причому не так у формі нових сюжетів, як у формі постійного повторення того, що було. Про цю особливість іконопису згадував Г.К.Вагнер [1, с.61].

Боротьба світів – буття й пекла, небесної сфери й безодні – одна з провідних ідей барокового іконопису. Тож саме в цей час на Слобожанщині поширюються образи архістратиґа Михаїла, Юрія Змієборця, який, до речі, у московській іконографії більш відомий як Георгій Переможець. В іконах з Юрієм Змієборцем не стільки притягує його образ священномученика, скільки зображення святого на коні, що в людській свідомості фіксується як символ народного захисника.

Як відомо, тривалий час героїчний образ Юрія Змієборця (Георгія Переможця) перебував під забороною офіційної церкви, бо не відповідав пропагованими нею довготерпінню, смиренню й послуху. Лише починаючи з XV століття, поширення набуває варіант, коли герой перемагає змія не своєю моральною силою, а силою зброї й це робить в ім’я боротьби зі злом. Цей варіант утримується приблизно до середини XVIII століття [3, с.109].

У традиційному умовно-іконному трактуванні вершника, що показує бойову сутичку героя з нечистою силою, зображено Змієборця на іконах з Миколаївської церкви м. Конотоп та Преображенської церкви с. Кролевець на Сумщині в НХМУ. Обидві звертають на себе увагу романтизованим характером образу.

Попри однаковий сюжет в іконах з Юрієм Змієборцем кожна з них є продуктом індивідуальної творчості. На іконі з м. Конотоп Сумської області перше, що впадає в око, – незвичний ракурс Змієборця та активна динаміка зображення. Змієборець сидить на сніжно-білому коні, його ліва рука з широким розмахом відкинута назад. Діагонально спрямований спис у пашу дракона, підняті від швидкої їзди в протилежний бік бганки плаща створюють враження надзвичайної напруги, драматизму – саме такий характер образотворчого письма був характерний для іконопису бароко.

Лівою рукою Юрій Змієборець із силою утримує баского коня: повіддя натягнуті, голова вершника в сильному русі й наче притиснута до плеча. У такому варіанті зображення образу вершника на коні сприймається як емблема народного апофеозу, у ньому відчувається щось геральдичне, позаісторичне.

На другій іконі з Преображенської церкви с. Кролевець уже менше емоційної напруги, а основним композиційним засобом у її відтворенні обрано складний ракурс коня, що став на дуби.

Із середини XVIII століття в українському мистецтві нарівні з образом Юрія (Георгія) Змієборця плідно розвивається образ архангела Михаїла, який православна церква взяла за символ церкви воюючої [5, с.37].

Поява безлічі ікон із зображенням архістратиґа Михаїла мала прямий зв’язок з активізацією національних сил і пробудженням патріотизму. Як зауважував П.Жолтовський, з другої половини XVII століття в цьому образі втілювалася ідея справедливої винагороди за добро й тому, окрім меча, архангел Михаїл часто тримав терези, на яких зважував людські діяння [2, с.97]. Нерідко можна побачити зображення архангела Михаїла на дияконських дверях іконостасів. Таким він постає у творі слобожанського майстра з Лебединського міського художнього музею. Його поза, вираз обличчя демонструють рішучість та готовність до опору.

У лівій руці він тримає спрямований вгору меч, правою стискає піхви. Його військові обладунки нагадують костюм воїна, який носили ще за римських часів, коли поширювалося християнство, хіба що сорочка довша. Утім, рослинний орнамент на латах нагадує декоративні мотиви Слобожанщини.

Ідею захисника, поборника віри втілював і образ Іоанна-воїна. Він так само зображувався в одязі римських воїнів зі списом у правій і хрестом у лівій руці. Одна з таких ікон із Конотопського району 1790 року нині знаходиться в художньому музеї м. Суми. Іоанн-воїн привертає увагу своєю емоційною виразністю. Жест піднятої лівої руки з хрестом, видовженість пропорцій, непевність пози передають стан внутрішньої напруги. Зв'язок із бароко підтверджується введенням пейзажного тла з його оконтуренням внизу хвилястими примхливими лініями й поєднанням яскравих і приглушених тонів – червоних і золотисто-жовто-рожевих із зелено-вохристими.

У розглянутих іконах архангела Михаїла й Іоанна-воїна є елементи спокою, нерухомості. Тут слід згадати кн. Е.Трубецького, який вважав, що “нерухомість у... іконах є ознакою понадлюдського..., божественного змісту... спокою Божественного життя. І, навпаки, людина в стані безблагодатному або доблагодатному, людина, яка не “заспокоїлася” у Бозі або просто не досягнула мети свого життєвого шляху, часом зображувалася на іконах занадто рухливою” [6, с.232].

Покажемо щодо цього є ікони Преображення з Харківського художнього та історичного музеїв, де Спаситель, Мойсей, Ілля – нерухомі, а апостоли натомість зображені долілиць, із властивим простим смертним афектом страху перед чудом небесним. Деколи на багатьох слобожанських іконах їх малювали буквально вниз головою.

А що може бути більш нерухомим ніж лик Спаса Нерукотворного з його просвітленою одухотвореністю. “Не тільки загальнолюдське, але й національне таким чином вводить у нерухомий спокій Творця й зберігається в прославленому вигляді на цій граничній висоті релігійної творчості” [6, с.232].

Таким чином, слобожанський бароковий іконопис, як і в цілому сакральне малярство в Україні, багато в чому спирався на естетичний досвід Ренесансу, продовжуючи славити особистість у контексті всеосяжної релігійності. Образи на слобожанських іконах відбивали стан душі й “богомислення” людини доби бароко.

**Висновки.** Аналіз художньо-образної системи слобожанського іконопису показав, що поширення бароко в регіоні, як і в цілому в Україні, зумовлене особливостями духовного життя епохи, його секуляризацією. Зростаюча потреба у відтворенні безпосередніх життєвих вражень в іконописі Слобожанщини супроводжувалася специфічними рисами в трактуванні простору, форм і пропорцій людини, достовірності рухів, поширенням конкретності та портретності в зображенні персонажів священної історії та емоційної багатогранності їхніх характерів, змінами в кольоровій системі.

Прикметною рисою поетики бароко в слобожанському іконописі було поширення ікон алегорично-символічного змісту, у яких не тільки актуалізувалася давня символіка, а й розширявся їх знаковий зміст.

1. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1987. – 288 с.
2. Жолтовський П. М. Український живопис XVII – XVIII століття / П. Жолтовський. – К. : Наукова думка, 1978. – 327 с.
3. Пропп В. Змеєборство Георгія в світлі фольклору / В. Пропп // Фольклор. Литература. Історія : збірник творів / В. Пропп. – М. : Лабиринт, 2002. – С. 92–114.
4. Сковорода Г. Симфонія, наречена книга Асхань, о познанні сама-го себе / Г. С. Сковорода // Твори у двох томах : проповіді, діалоги, трактати, притчі / Г. С. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1961. – 536 с.
5. Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу / В. Стасенко. – К. : Видавничий центр “Друк”, 2003. – 333 с.
6. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни / Е. Н. Трубецкой. – М. : Республика, 1994. – 432 с.
7. Успенский Б. А. К исследованию языка древней живописи / Б. А. Успенский // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения : условность древнего искусства. – М. : Искусство, 1970. – С. 4–34.

8. Успенский Б. А. О семиотике иконы / Б. А. Успенский // Труды по знаковым системам : уч. записки Тартусского гос. ун-та. – Тарту : Изд-во Тарт. ГУ, 1971. – Т. 5. – С. 178–222.
9. Ушкалов Л. В. Світ українського бароко. Філологічні етюди / Л. В. Ушкалов. – Х. : Око, 1994. – 112 с.
10. Флоренский П. Избранные труды по искусству / П. Флоренский. – М. : Изобразительное искусство, 1996. – 333 с.
11. Шило А. В. Канон и пластическое мышление в искусстве средних веков / А. В. Шило. – Х. : Новое слово, 2006. – 286 с.

*В статье раскрывается проблема становления эстетики барокко в иконописи Слобжанщины и сочетание как византийских, так и западноевропейских влияний в местных произведениях. Автор намечает характерные иконописные особенности, распространение эмблематичности и символичности в сюжетах.*

**Ключевые слова:** иконопись, символичность, барокко, Слобжанщина.

*This article lightens up the problem of formation of Baroque's aesthetics in Slobozanshina's icon-painting and combination of both Byzantine and West-European influence in the local icon-painting. The author outlines characteristic icon-paintings peculiar, tigs increasing of emblematics and symbolism at icon-painting topics.*

**Key words:** Ukrainian art, icon-painting, Ukrainian Baroque, symbolism, Slobozanshina.

**УДК 726.52 (477.83)**  
**ББК 85.11**

*Михайло Сидор*

### **ГАЛИЦЬКІ ПРИДОРОЖНІ КАПЛИЦІ: ТИПОЛОГІЧНІ ГРУПИ ТА ФОРМОТВОРЧИЙ УСТРІЙ**

*У статті розкриваються особливості формотворення галицьких придорожніх каплиць як об'єктів матеріальної та духовної культури українського народу, висвітлюється багатогранність їх формотворчого устрою, проводиться аналіз внутрішнього простору каплиць з урахуванням його фактичного матеріального обмеження. Відзначається, що завдяки застосуванню різноманітних форм і матеріалів виникає розмаїття принципів їх формотворення. На цій підставі виводяться конкретні типологічні групи та типи таких споруд.*

**Ключові слова:** галицька придорожня каплиця, формотворчий устрій, принципи формотворення, внутрішній простір і його обмеження, форми простору, типологічні групи, типи.

Упродовж багатьох століть існують придорожні каплиці – об'єкти, у яких тісно переплелися лінії сакрального й мистецького, синтезувалися будівельна справа, різьбярство, малярство, ковальство та інші види художньої діяльності людини. Такі споруди з галицьких теренів, “...немов поетичні витвори” [3, с.11], стали справжнім надбанням народної творчості, виразною часткою прояву великого творчого досвіду нашого народу [5, с.4].

Однак фактичними реаліями сьогодення є те, що поступово, з різних причин, утрачаються ці пам'ятки народної творчості, а звідси зразки самобутньої народної культури. Стираються з пам'яті нащадків приклади оригінальних конструктивних рішень таких об'єктів, оздоблення їх фасадів, дахів, завершень, оформлення внутрішнього середовища тощо. На цій підставі логічною є думка, що ми назавжди можемо втратити не тільки зразки матеріальної народної культури, але й пам'ять про звичаї і традиції нашого народу, які безпосередньо пов'язані з ними. І це при тому, що об'єкти ці на сьогодні майже не вивчені й не досліджені.

За весь достатньо довготривалий період вивчення зразків українського сакрального мистецтва науковці та дослідники, які звертали увагу на придорожні каплиці і, зокрема, на ті, що мають “приписку” до галицьких земель, здебільшого констатували лише факти існування таких споруд, іноді подаючи їх стислий опис і характеристику планувальних рішень. Більш змістовними доробками в цьому плані можна вважати праці Данила Щербаківського [9] і Тадеуша й Малгожати Лопаткевичів [7].

У них, зокрема, у контексті розглянутої нами проблеми знаходимо таку інформацію. У Д.Щербаківського йдеться про чотири архітектурні типи галицьких придорожніх каплиць,