

З фонду Національного музею у Львові



Тайна Вечера. Клеймо ікони Страсті Христові поч. XV ст., з Здвижня (Житомирщина)



1. Оплакування Христа. XV ст. 2. Наруга над Христом. Клеймо ікони Страсті Христові XV ст., с. Трушівичі (Львівщина)

Вікторія БОЯРКО-ДОЛЖЕНКО

аспірантка ЛНАМ

ДРУГИЙ ПІВДЕННОСЛОВ'ЯНСЬКИЙ ВПЛИВ У ХРОНОТОПІ УКРАЇНСЬКОГО МАЛЯРСТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XV ст.

Анотація. У статті виявлено характерні особливості художнього часопростору, що був сформований у мистецтві “палеологівського відродження”. Проаналізовано хронотоп грецького й сербського живопису, позначеного пізньовізантійською стилістикою, проведено паралелі з українськими творами відповідного періоду. Досліджено форми інтерпретації палеологівського часопростору в пам'ятках західноукраїнського іконопису та монументального малярства.

Ключові слова: палеологівське відродження, художній часопростір, український живопис.

Категорії часу та простору належать до фундаментальних понять, що формують світобачення окремої особи та характеризують самобутність усієї культури. З'ясування їхньої специфіки доцільно проводити, зокрема, на основі пам'яток образотворчого мистецтва та літератури, у яких часопросторові уявлення епохи набувають яскравого виявлення. Дослідження художнього хронотопу українського середньовічного малярства створює умови не лише для повнішої реконструкції тогочасного світорозуміння. Виявлення внутрішніх законів сакрального живопису періоду його піднесення дає змогу коректно використовувати національну спадщину у творенні сучасного мистецтва, що набуло особливої актуальності в останні два десятиліття.

Згадаємо, що культурний злет у Візантії після повернення грекам Константинополя під проводом Михайла Палеолога та помітних змін у іконописі, що виникли в середовищі “витонченої гуманістичної та богословської еліти”, хронологічно збігається з тим періодом української історії, який згодом став взірцевим у контексті розвитку національної традиції в мистецтві — розквіту Галицько-Волинського князівства [1, 68-69]. Тому мистецьким впливам “палеологівського відродження” на

українське мистецтво надаємо особливої уваги.

Вивчення вказаного феномену зустрічаємо у працях більшості дослідників історії вітчизняного мистецтва середньовічної доби — В. Свенціцької і О. Сидора [2], Д. Степовика [3], В. Яреми [4], В. Овсійчука [5] та ін. У контексті цих досліджень знаходимо окремі звернення до художнього часопростору розглядуваних пам'яток, проблем його зв'язку з пізньовізантійською стилістикою. Проте спеціального аналізу хронотопу українського малярства XV ст. як такого, що сформувався в умовах синхронного розвитку із царгородським мистецтвом, досі проведено не було, що визначає наукову новизну пропонованого дослідження.

Як стверджує В. Бичков, уже до завоювання Константинополя турками у трьох напрямках візантійської естетики (святоотцівському, аскетичному та зверненому до античності) було широко розроблено її фундаментальні проблеми, зокрема, теорію знаку, символу, прекрасного і мистецтва та ін., що набули відображення в художній культурі Русі [6, 331]. Важливе місце тут належить мислителям Григорієві Синаїту, Григорієві Паламі, Миколаєві Кавасилі — теоретикам ісихазму, що обґрунтували вчення про красу матеріального світу як джерела знань про Бога та центральне становище людини у світоустрої.

Ствердження цінності емоційно-душевного світу людини зумовило можливість його відтворення в сакральному живописі. За словами Л. Успенського, “ця преображена емоційність — відображення найтонших порухів душі — є однією з характерних рис церковного мистецтва цього часу” [7]. Дослідник також вказує на характерну для мистецтва палеологівського відродження тенденцію до замкнення зображуваної дії, що досі трактувалася максимально відкритою для глядача. Візуальний контакт із святим образом перестає бути неодмінною складовою глядацького (молільного) сприйняття ікони, натомість розвитку зазнають внутрішні зв'язки персонажів між собою, а також із середовищем твору. Останнє набуває виразного просторового характеру, зумовленого тривимірними побудовами архітектурних декорацій, вільним розташуванням у просторі фігур і предметів їхнього оточення, розгортанням

лещадкового чи рослинного позему [7]. Тло, що тривалий час зберігало форму площинних декорацій, трактується як просторове середовище з багатоплановим краєвидом або складними архітектурними композиціями [8, 303]. Звернемо увагу на те, як у мозаїках Кахріє Джамі (1315-1320 рр., Стамбул), що зберігають канонічне золоте тло, позаду традиційного для ландшафтної сцени масиву лещадок розміщено об'ємно трактований мотив оточеного мурами міста (сцена “Втеча до Єрусалима”). Цілісну систему монументального живопису, характерну для попередніх століть, змінюють невеликі композиції сюжетних сцен, об'єднані в межах оздоблюваної площини, як у розписах 1303 р. притвору Св. Євфимія базиліки Св. Димитрія в Салоніках [8, 303] чи церкви Пантанаси в Містрі (1428 р.).

Уміле використання архітектурних куліс у якості просторового фактору демонструють фрески другої половини XIII ст. церкви Св. Трійці в Сопочанах (Сербія), сцени яких набувають підкреслено просторового характеру [8, 138]. Зразком ранньопалеологівської стилістики в монументальному живописі є розписи кінця XIII ст. церкви Богородиці Перивлепти в Охриді (Сербія) [8, 139]. Звернемо увагу на опанування живописцем внутрішнього простору обох планів фрески “Успіння Богородиці” на західній стіні храму. Якщо в більшості українських творів на цей сюжет спостерігаємо ізольоване трактування мало означеного в просторі сценічного майданчика першого плану й тривимірних архітектурних декорацій позаду нього, то вказана пам'ятка демонструє їхню просторову визначеність і єдність.

Звернемо увагу на протяжність внутрішнього простору фрески “Вхід до Єрусалима” церкви Пантанаси в Містрі. Традиційний для православного живопису неширокий майданчик з архітектурними декораціями в правій частині та природними — у лівій тут замінені на сповнений будівлями, постатями та рослинністю позем, який розгортається вглиб твору. Основне зображення розміщено на середньому плані, завдяки чому виявлено всецїлу приналежність фігур апостолів, Христа та городян створеному середовищу. Такий тип освоєння внутрішнього простору твору знаходимо в окремих сценах люблінської поліхромії. Особливо там, де автор розгортає

композицію на трьох, а в окремих випадках — і чотирьох планах. Проте більшість пам'яток українського живопису XV ст. демонструють обмеження одно- або двопланового сценічного майданчика дійства площинним тлом (часто — міський мур або фронтальне зображення фасаду) чи тривимірною архітектурною конструкцією.

Відображенням у пізньовізантійському мистецтві характеру сучасних історичних подій В. Полевой вважає особливий динамізм внутрішнього простору живописних творів, у яких “споруди то розбігаються, розмахуючи завісами, то купчаться, зіштовхуючись під неймовірними кутами, то шикуються за координатами ірреальних, нестійких вимірів” [8, 312]. Хоча українське мистецтво відповідного періоду не демонструє такої активності середовища, спостерігаємо низку прикладів “зіткнення” архітектурних форм, як у клеймі “Йосиф і Никодим у Пилата” ікони початку XV ст. “Страсті Христові” із м. Здвижня (НМЛ).

Звернення живописців до внутрішніх взаємозв'язків зображуваного світу виявляється, зокрема, в опрацюванні художньої взаємодії між персонажами сюжету та їхнім середовищем [8, 304]. Просторові архітектурні композиції у творах салонікійської школи як результат звернення до “елліністичних” зразків автор вважає виявом “літературної античності”, вивченої за посередницькими джерелами, чим стверджує повну приналежність цього мистецтва до художнього методу Середньовіччя, спростовуючи припущення щодо його зв'язку з ренесансними віяннями [8, 305].

Ідеї ісихазму набули поширення в українській філософії, літературі та образотворчому мистецтві в контексті другого південнослов'янського впливу, коли за посередництвом болгар на східнослов'янські землі було привнесено переклади та переписи творів Григорія Палами і Григорія Синаїта, а також писань, рекомендованих ними для прочитання. Хоча значного теоретичного опрацювання на українських територіях ці ідеї не зазнали, їхній вплив виразно простежується у практичному вимірі, зокрема, у художній мові літератури та живопису. “Плетіння слів” — емоційно-експресивний стиль українських житій, проповідей і похвальних слів від кінця XIV ст., якому

властива особлива увага до людської психології, емоційність і абстрагованість викладу [9, 316], знаходить відповідність художньо-стильових засобів і в сакральному мистецтві.

Посилення психологізму зображуваних осіб, з одного боку, поживало темпоральні характеристики творів, а з іншого — сприяло тіснішій взаємодії героїв сцен із середовищем і розгортанню простору. Через емоцію як швидкоплинну змінну людської душі художній час у живописі набуває рухливості, актуалізується поняття зупиненої миттєвості.

Завдяки цьому в сюжетних сценах посилюється оповідний характер, що передбачає послідовну змінність не лише просторових локусів і часових відтинків, але й носіїв сюжету. Виразна експресивність дієвих персонажів виявляється, окрім іншого, в інваріантності жестів, поз і ракурсів. Особливого значення тут надаємо профільному ракурсу та зображенню зі спини, що утверджують освоєння героєм навколишнього простору. Звідси виникає необхідність його опрацювання вглибину — відображуваний рух вимагає тривимірності середовища.

Звернемося до сцени “Тайна Вечеря” одного з клейм ікони початку XV ст. “Страсті Христові” зі м. Здвижня (НМЛ). Інтенсивність художнього часу тут організовано за допомогою різноманітності жестів і ракурсів апостолів, численними діалогічними зв'язками. Вертикальну симетрію композиції постатей порушує діагональ руки Юди, що акцентує ідею зради в момент пророкованого Христом взяття (вмочування) хліба. Площина столу тут прочитується розташованою в просторі завдяки чотирьом постатям ближнього плану. Тривимірні моделі архітектурного тла посилюють враження глибини, причому в наступній сцені — клеймі “Умивання ніг апостолам”, його втрачено: профільні ракурси фігур першого плану організують розгортання простору в боки.

Виразним зразком гіперболізованої емоційності є клейма ікони XV ст. “Страсті Христові” з с. Трушевич (НМЛ). Експресія крайньої сцени справа у горішньому ряді та драматизм центральної внизу створюють таку напругу кульмінаційного моменту, що є можливою лише в умовах активного художнього часу. Сповнене сюжетного руху клеймо “Наруги над Христом”, як і психологічно насичене “Оплакування Хрис-

та”, попри це, не володіють активно розгорнутим простором. Архітектурні куліси, як і мотив фланкованої лещадками ерусалимської стіни, зберігають функцію традиційного гла. Лише верхівки сланцевих гірок повторюють розпачливу динаміку жестів святих жон.

Оригінальним зразком поєднання умовного фону та осяжної глибини середовища є три вцілілі зображення євангелістів із царських врат другої чверті XV ст. [4, 232] з Балутянки (Сянік). Особистий простір довкола кожного з них організовано кутовим розташуванням стільця і столу з писарським приладдям. Разом з об'ємно потрактованим підніжком вони творять систему координатних ліній тривимірного простору, якого вимагають осяжні постаті Івана, Матвія та Луки. Зображення велуму на дальньому плані обмежує цей простір угорі, вибудовуючи враження інтер'єрності сцени не лише на знаковому, але й композиційному рівні.

Як відомо, другий південнослов'янський вплив не став визначальним для української літератури та мистецтва XIV — XV ст., проте привнесені ним ідеї ісихазму та новації візантійського мистецтва палеологівської доби вважаємо особливо вагомими в часопросторовій організації українського живопису кінця XIV — першої половини XV ст. Свідченням цьому є проаналізовані твори, що демонструють нове розуміння художнього хронотопу, тісно пов'язаного з дієвими персонажами відображуваних сцен.

Перспектива подальших досліджень у межах задекларованої проблематики полягає в порівняльному вивченні активності внутрішнього простору пізньовізантійського та українського живопису першої половини XV ст. і виявленні ролі ритму в темпоральній структурі творів.

1. Александрович В. Українське малярство XIII — XV ст. — Львів, 1995. — 200 с. 2. Свенціцька В., Сидор О. Спадщина віків: Українське малярство XIV — XVIII ст. у музейних колекціях Львова. — Львів: Камінь, 1990. — 72 с.: іл. 3. Степовик Д. Історія української ікони X — XX століть. — К.: Либідь, 1996. — 440 с. 4. Ярема, Патріарх Дмитрій. Іконопис Західної України XII — XV ст. — Львів: Друкарські куншти, 2005. — 505 с. 5. Овсійчук В. Українське малярство X — XVIII століть. Проблеми

кольору. — Львів: Ін-т народознавства НАН України: [Б. вид.], 1996. — 478 с. 6. Бычков В. Малая история византийской эстетики. — К.: Путь к истине, 1991. — 408 с. 7. Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. — СПб.: Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. [Ел. видання]. 8. Полевой В. Искусство Греции: В 2-х т. — М.: Сов. художник, 1984. — Т. 1. — 536 с. 9. Історія української культури: У 5 т. Т. 2. Українська культура XIII — першої половини XVII століть / Гол. ред. Ісаєвич Я. Д. — К.: Наук. думка, 2001. — 846 с.

Annotation

Boyarko-Dolzhenko Viktoria. The second South Slavic influence in Ukrainian painting chronotope of the first half of 15th century. The characteristic features of artistic time and space, formed in art of Palaeologus revival, are revealed in this article. We analyzed time and space imaging of Greek and Serbian painting, marked by late Byzantine style, and held parallel with the Ukrainian works of this period. The forms of Palaeologus chronotope interpretation in western Ukrainian iconography and monumental painting are investigated.

Keywords: *Palaeologus revival, Hesychasm, artistic time and space, Ukrainian painting of the late Middle Ages.*

Аннотация

Боярко-Долженко Виктория. Второе южнославянское влияние в хронотопе украинской живописи первой половины XV в. В статье выявлены характерные особенности художественного хронотопа, который был сформирован в искусстве палеологовского возрождения. Проанализированы хронотопы греческой и сербской живописи с элементами поздневизантийской стилистики, проведены параллели с украинскими произведениями соответствующего периода. Исследованы формы интерпретации палеологовского хронотопа в памятниках западноукраинской иконописи и монументальной живописи.

Ключевые слова: *палеологовское возрождение, художественный хронотоп, украинская живопись.*