

УКРАЇНСЬКЕ САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Володимир Грабик
Івано-Франківська теологічна академія

Особливості іконопису у ранній Київській церкві

За тисячолітній період християнства український народ досяг вершини церковної архітектури, малярства, орнаментальної та об'ємної пластики, вітражного мистецтва, церковного спорядження. Отримавши свій високий розвиток у часи визвольної доби, церковне мистецтво в часи лихоліть було чи не єдиним вогнищем культури нашого народу. У храмі зосереджувався увесь синтез мистецтва. Це мистецтво творили талановиті люди у монастирських келіях, іконописних майстернях.

Канонічне пошанування ікони поставило її після VII Вселенського Собору нарівні з Євангелією. Отець Сергій Булгаков (1871-1944) уважав, що ікона сама в собі є чимось більшим, аніж лише святим зображенням, вона є місцем присутності благодаті, місцем об'явлень Ісуса Христа (Матері Божої і усіх постатей, зображуваних на іконі) для посилення до них молитов. Це об'явлення Ісуса Христа в Своєму образі для вислухання спрямованої до Нього молитви не веде до преображення ікони в тіло Христа, що довершується лише під час Тайни Євхаристії. Щоб зрозуміти сенс ікони, потрібно вийти від факту втілення слова та пригадати те, що вже існувало при сотворенні людини. Людина, як така, сотворена за образом Божим, є живою іконою Бога. Вона перестала, однак, бути такою іконою внаслідок первородного гріха, але ця її первісна іконічність була повернена силою втілення. Людське ество стає зримим як ікона Бога, відколи об'явилося у Христі.

На особливу увагу заслуговує ікона Київської доби, що була частиною образотворчого мистецтва, яке також зароджувалось, по суті, заново разом із християнізацією. Літопис свідчить, що перші ікони потрапили до схристиянізованого Києва не з Візантії, а з Криму. Для Десятинної церкви необхідне начиння, в тому числі й ікони, привезли з Корсуня (Херсонеса Кримського). Візантійський посібник для іконописців «Корпус Ласонайшкун» став одним з основних джерел для київських малярів. Русичі навчалися іконописному мистецтву у візантійських майстрів і виробляли власні акценти.

1. Київський іконопис XI століття

1.1. Характерні ознаки розвитку іконографії у Київській Русі

Першими іконами на українських землях були ікони грецького походження. У літописі згадується, що фундатор церкви св. Богородиці (Десятинної) у Києві князь Володимир Великий прикрасив ту святиню «іконами, які привіз із Корсуня». З прийняттям християнства, як дар княгині Анни (дружини Володимира-Хрестителя і сестри візантійського цесаря), в Київську Русь привезено дві дуже важливі ікони – Матері Божої Переможної, яку українці шанувували протягом століть до 1945 року, коли її було перенесено до костюлу св. Миколи в Гданську, а також Матері Божої Холмської, яка знаходиться постійно у святині Різдва Матері Божої в Холмі [19, с. 28].

Ікона доповнювала літургійно-художній ансамбль храму, а також використовувалася для житла. Попит на неї був величезний. На початках багато ікон привозилося з Візантії. Те, що на митрополичій кафедрі в Києві частіше були греки, красномовно пояснює джерела надходження ікон та появу грецьких майстрів. Крім того, чимало русів відвідували міста Візантії, особливо Константинополь, де навіть існував густо заселений руський квартал, та приблизно з 1016 р. на Афоні постав руський монастир св. Пантелеймона, який з Києвом завжди мав пошвавлені відносини. Цілеспрямовано здійснювалися також подорожі іноків Печерського монастиря до Константинополя. Цілком можливо, що появою на Русі великих іконописних візантійських шедеврів слід завдячувати печерським монахам [13, с. 47].

У запрошуваних грецьких майстрів (зодчих, живописців) вчилися, працюючи поруч, місцеві художники. Напевно, так було у Софії Київській та Михайлівському Золотоверхому соборі. З Царгорода, з Влахернського кварталу столиці походили майстри, які для печерських монахів будували Успенський собор.

«Киево-Печерський патерик» розповідає про чорноризця Еразма, який прикрасив іконами Печерський монастир, і про легендарного іконописця Алімпія, якого батьки віддали «на ученіє иконогона писанія». Він вчився у грецьких майстрів, одночасно допомагаючи їм при розмальовуванні Печерської церкви, так що невдовзі «добрі извыкъ хытрости иконныи, иконы писати хытръ бѣ зъло», «игумену и всеи братіи писаше иконы». Алімпій також «обътъшавша иконы обновивъ, поставляше на своихъ мѣстьхъ», працював пильно і з посвятою, «не дадѣше собѣ покоя по вся дньи», «праедна же николи же бяше видѣти его». Сам князь Володимир Мономах шанував художника і захоплювався його творіннями, наче «написашася божіимъ мановеніемъ», тож замовив «едину икону святую Богородицю, и посла в град Ростовъ, в тамо сущую церковь». Оповіді про блаженного Алімпія

пересипані різноманітними історіями, в яких реальність і фантастика тісно переплетені. Очевидно одне: його ікони видавалися сучасникам сповненими чудодійної сили. Уже перед смертю, важко хворий, художник розповідав ігумену, що замовлену ікону не він малював, а «аггель есть, рече, написавый ю, и се предстоит пояти мя хотя». Хоча жодного твору Алімпія не збереглося (можливо, не вдалося встановити його авторства з тих ікон, що належать до періоду Київської Русі), ім'я іконописця залишилося свідченням високого художньо-естетичного рівня цього виду малярства, що почало розвиватися на Русі. За пошаною і захопленням до його картин прирівнювалися (за згадками літописів) лише великі візантійські шедеври, ікони Богоматері Пирогощі, Вишгородської (Володимирської) [там само].

Київська ікона була бажаною усюди як зразок, близький до грецьких прототипів правильного іконописного втілення, що надовго зберігало за Києвом значення найвищого духовного центру. Тому чимало ікон тут спеціально замовляли і вивозили в інші міста Русі. Про князя Володимира Мономаха, який замовив ікону в Алімпія для церкви Богородиці в Ростові, вже згадувалося. Мстислав тут також замовляв ікони для Новгороду, а ще більше їх вивозили в часи розбрату та після монгольського погрому [11, с. 50].

Багато ікон вивіз до міста Володимира Андрій Боголюбський, але грабіжницьким способом. Суздальський князь Андрій Юрійович Боголюбський, онук Володимира Мономаха, прикрасив храм Різдва Богородиці в спорудженому ним місті Боголюбові «іконами многоцінними, золотом і камінням дорогим, і перлами великими безцінними, і причепурив він її різними прикрасами...». Літописний запис датується 1175 роком. Проте попередня подія 1169 року розкриває джерела збагачень за рахунок церковних прикрас, вивезення ікон з численних північних вотчин не тільки Суздальським князем, а й іншими правителями. Ось як це подає літописець. Весною 1169 року «узятий же був Київ місяця березня у дванадцятий [день], у середу другої неділі посту. І грабували вони два дні увесь город — Подоляя, і Гору, і монастирі, і Софію, і Десятинну Богородицю. І не було помилювання нікому і нізвідки: церкви горіли, християн убивали, а других в'язали, жінок вели в полон, силоміць розлучаючи із мужами їхніми, діти ридали, дивлячись на матерів своїх. І взяли вони майна безліч, і церкви оголили од ікон, і книг, і риз, і дзвони познімали всі [ці] смольняни, і суздальці, і чернігівці, і Олегова дружина, — і всі святині було забрано. Запалений був навіть монастир Печерський святої Богородиці поганими, але Бог молитвами святої Богородиці оберіг його од такої біди» [13, с. 50].

Напевно, й наступникам залишилося щось вивозити з Києва, бо «наче б спростовуючи усталений погляд, — пише В. Лазарєв, — що Київ занепав після взяття його військами Андрія Боголюбського в 1169 році, київські надра відкривають

цілу скарбницю руського мистецтва останніх десятиліть перед татарським розгромом». Тож, поряд з іншими не менш заповзятливим був Галицький князь Данило Романович, який у 1259 році прикрасив церкву Іоанна в Холмі «камінням дорогим, бісером і золотом також ікони, які він приніс із Києва, і образ Спаса і пресвятої Богородиці, що їх йому сестра Феодора дала з [київського] монастиря [святого] Феодора; приніс він також ікону Стрітєння з [города] Вручого од отця його [Мстислава Мстиславича]. Диву подібні [були образи сі], що погоріли в церкві святого Іоанна; один [архангел] Михаїл зостався [з] чудових тих ікон» [13, с. 52].

Такі ікони, як «Богоматір Велика Панагія» чи «Дмитро Солунський», становлять феномен своєї епохи, з відходом якої жодна ікона згодом не повторить ту величаву епічність, силу мужнього терпіння і спротиву та виняткової цілності характерів. В ідеальних образах Київська Русь відбила свій зримий і духовний портрет з такою повнотою, як це не могла відтворити Візантія ні за Комненів, ні за Палеологів. У київській іконі передані свіжість почуттів і краса пробудженого творення, як і незрівнянна поетична образність в епічному «Слові о полку Ігоревім». Це явища одного генія, одного феноменального культурного шару, що став для наступних поколінь духовною опорою, своїм, руським античним світом. Мистецтво того часу ще не зовсім умовне й абстрактне, яким воно буде децю згодом [13, с. 55].

1.2. Ікона «Оранта (Богоматір Велика Панагія)»

Спорідненість ікони з монументальним мистецтвом очевидна. Ряд образів запозичено із мозаїк, та більше з ікон, привезених на Русь з Візантії, одна з яких — Вишгородська (Володимирська) Богоматір — викличе згодом могутній творчий відгомін. Тема Елеуси і поряд з нею тема Оранти стануть глибоко народними й близькими для втілення притаманих русам етнічних та морально-людських рис. Давні ікони, що збереглися, не багатofігурні (крім «Успіння»). Вся увага зосереджена на обличчі, на виразі очей, частіше на верхній частині тіла людини, яка за сакральними поглядами пов'язана з мікrokосмосом. Згідно з візантійськими приписами, колір вживався глибоким і чистим. Красу кольору надає світло — «цариця барв», за висловом Аврелія Августина. Бог є абсолютною красою, з якої походить все прекрасне. Без сумніву, образ Оранти, один з найвеличніших у тогочасному іконописі, навіяний мозаїчними Орантами і, найвірогідніше, Орантою Михайлівського Золотоверхого собору. Причина такого шанування була в тому, що культ Богоматері Оранти-Знамення, або Воплочення, підтримувався великокнязівською владою і був запозичений з Візантії, де користувався сильним покровительством імператорів, особливо після перенесення імператорського палацу у Влахерни.



*Оранта (Богоматір Велика Панагія)
Кінець XI ст. – початок XII ст.
Третьяковська галерея, Москва*

Проте точно невідомо, яке зображення Богоматері шанувалося під назвою Влахерниміси і саме яку ікону привезли з Влахерн грецькі іконописці до Печерського монастиря. «Богоматір Велика Панагія» вважалася палладієм великокнязівського дому та захисницею Києва, його непорушною стіною. Й інші князівства, наслідуючи столий Київ, задля престижу також прагнули мати цей священний образ як знак своєї незалежності й сили. Хоча у деяких князівствах були власні палладії: у Смоленську – «Одигітрія», в Ростові – «Богоматір Володимирська», у Новгороді – «Богоматір-Знамення» [там само, с. 56]. Однак композиція «Оранта-Знамення» знаходила поширення на півдні та півночі Русі, вона була відомою як у Києві, так і в Новгороді, у Смоленську – в рельєфах собору Юр'єва Польського. Тип зображення в різних варіантах (на повен зріст і поясне) поставав у настінному малярстві (фреска церкви Спаса-Нередиці у Новгороді), ікони (поясна «Оранта-Знамення», що була учасницею оборони Новгороду від військ Андрія Боголюбського в 1159 р.), була митрополитів та єпископів, панагіях на фелонах, печатях. Все ж ікона «Богоматір Велика Панагія» залишається неповторною за виконанням (у ній збережені засади монументального мистецтва – рисункова (голкою), граф'я, золоті пробіли на драперіях мозаїчного характеру), за образним втіленням, бо саме в образі помітний відхід від візантійського канону зображення на користь складання типу руської Богородиці. І в тому особливому почерку, в якому ще відчутна невиробленість чітких іконописних засад, що досягне своєрідного рівня лише згодом (тут лише засвідчуються початки становлення принципів іконопису), та в тому розумінні декоративного вирішення великими кольоровими масами, безсумнівно вихованого під впливом кийвських мозаїк, і, нарешті, в тій духовній наповненості, епічній широті душевного почуття, величавому спокої та неповторній, згодом поетичній, проникливості – в усьому відчутний подих столічного града Києва. А тодішня Руська держава була однією з найперевіших у середньовічній Європі [1, с. 89].

1.3. Ікона «Георгій-воїн»

Колористична спільність, пластично-лінійне вирішення образів та ряд технічних засад споріднюють ікону «Богоматір Велика Панагія» з іконою «Георгій-воїн». Вони близькі за часом появи, хоча намальовані різними майстрами, в них застосовані різні образотворчі системи. «Георгій-воїн», очевидно, був створений для Георгіївського собору як храмова святиня (ікона величезних розмірів). Такі собори були в Києві – патрональний храм Ярослава Мудрого, освячений митрополитом Іларіоном 1051 року, та в Новгороді, закладений князем Всеволодом у 1119 році. Проте в іконі відбита поетична образність Києва XI ст., його емоційний світ і притаманний часу просвітлений величаво-мужній характер мистецтва [13, с. 59].

Образ Георгія-воїна позначений глибшими і тоншими рисами та вишуканішою технікою виконання. Проте ікон із зображенням святого є дві, друга подає воїна на повний зріст. Обидві наче походять із Новгородського храму, і хоча вони спільні за призначенням як храмові ікони, за образним втіленням військової доблесті та непохитної стійкості відбивають культ святих патронів князівської влади. Християнське ім'я Ярослава Мудрого – Георгій, і в храмі Софії був приділ святого та неподалік собор святого Георгія з монастирем. Культ Георгія і тип його зображення складався у Візантії протягом X-XI ст. і використовувався для зміцнення влади імператора. Його зображували у вигляді воїна зі списом у правій руці, ліва лежить на рукояті меча або на піхві чи щиті. Обличчя молоде, овальної форми з тонкими бровами, що динамічними дугами здіймаються над широко відкритими очима, з продовгуватим носом і повними вустами. Характерною ознакою у візантійських зображеннях святого є шапка кучерявого волосся, яке на голові розміщується однаковими закрутками в три ряди [8, с. 73].

Великий розмір ікон міг бути викликаний двома причинами: спеціальне храмове призначення і винятковість подій, які таким чином відзначалися. До останніх належала кількарічна міжусобна боротьба між братами Святополком та Ярославом, в яку були втягнуті орди печенігів, варяги, поляки. Ця війна велася



*Георгій. XI ст.
Успенський собор
в Московському Кремлі*

після смерті батька, Київського князя Володимира. Взагалі боротьба Ярослава з Святополком справила сильне враження на сучасників і була предметом різних поетичних і легендарних оброблень. В духовних сферах, завдяки канонізації Бориса і Гліба, ця боротьба набула побожного характеру і прикрашувалась подробицями релігійної легенди: Ярослав виступає месником за братів і кличе до Бога на Альті, щоб помстився Святополку, як і Каїну [там само, с. 62].

За словами літописця, у рік 1037 «заложив Ярослав город — великий Кнів, а в города сього ворота є Золоті... потім церкву на Золотих воротах, кам'яну, Благовіщення святої Богородиці... Після цього [він звів] монастир святого Георгія [Побідоносця] і [монастир] святої Орини». Таким чином, храм святого Георгія перебував під патрональним наглядом князя й оздоблювався тоді, коли й Софія Київська, що, безперечно, могло знайти відбиток на його поліхромії, бо до ряду образів мозаїк і фресок (архангелів і молодих святих) стилістично близька ікона, однак у датуванні не слід її відносити до початку XII ст., де вже епічність, величава монументальність, масивність, статичність постаті не змогли б уживатися з тогочасними змінами в мистецтві. Не лише архангел з купола Святої Софії, «Архангел Гавриїл» та фрескові архангели з південних хорів і ряд невідомих святих, а також Георгій з конхи присвяченого йому уділу, де був похований Ярослав Мудрий, і там же під час реставрації виявлений гризайлевий начерк голови Георгія, подібний до ікони, — все це визначає органічне середовище, в якому створювався образ ікони. Як у храмі, так і в іконі впроваджувалися високі ідеї, притаманні тогочасним духовним процесам: мудрості і духовної зразковості, милосердя і військової доблесті, софійного початку буття і втілення грядущого ідеалу справедливості. Духовна глибина двох пам'яток тамує в собі глибокі патріотичні ідеї Іларіона, що стали вираженням загального народно-патріотичного піднесення і першими культурними успіхами на Русі, відобразившись у його «Слові про Закон і Благодать». Ось тому і Георгій в іконі поданий не мучеником, а ідеальним воїном, стоїчним, сповненим впевненого оптимізму, а правильніше, наче молодим княжичем «з роду Володимира Святославича — родича Бориса і Гліба...», а ці князі, за пізнішою ідеальною характеристикою, «лицем красні, очима світлі, поглядом грізні, понад міру хоробрі, серцем легкі.., ратній справі вельми вишколені.. мужній розум мають, в правді-істині перебувають, чистоту душевну і тілесну без пороку дотримують». Князь втілює могутність і гідність своєї країни. І тому храмова ікона Георгія життєствердна і життєрадісна. На думку М. Нікольського, «за Володимира і за його сина Ярослава руське християнство було просякнуте світлим і величавим оптимізмом світової релігії». Образ Георгія наче став емблемою князювання Ярослава і світлою надією на майбутнє руського народу. Органічний монументалізм ікони був вислідом тодішньої впевненості в силі держави, що засвідчувалось у таких монументальних храмах, як Софія в Києві, церква Спаса в

Чернігові, Софія в Новгороді, найбільших і найкращих державних спорудах до XIX ст. [8, с. 75-78].

1.4. Ікона «Устюзьке Благовіщення»

Такою самою синтетичною цілісністю позначений ще один монументальний твір того часу, який увійшов в історію мистецтва під назвою «Устюзьке Благовіщення». За усними переказами, ікона знаходилася в місті Великий Устюг, але була за Івана Грозного привезена в Москву з Новгорода, з Юр'євого монастиря, що й дало підставу В. Лазареву віднести ікону до мистецтва Новгорода, як, між іншим, майже все станкове домонгольське малярство. Проте варто навести судження дякона Олександра Салтикова з посилання на каталог Третьяковської галереї. Однією з дивовижних домонгольських ікон є «Устюзьке Благовіщення»... За історичними відомостями, в Москву ця святиня привезена з Георгіївського собору Юр'євого монастиря в Новгороді [13, с. 63-64].



*Устюзьке Благовіщення
XI ст.*

Третьяковська галерея, Москва

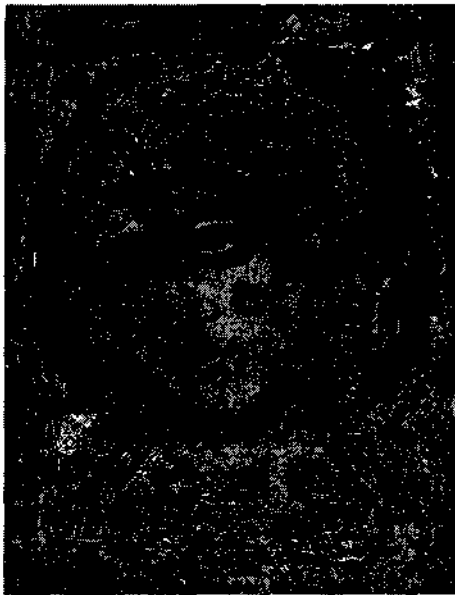
Увесь лад обох постатей з характерним розміщенням у просторі тіла і стриманим рухом рук та особливе відтворення атмосфери середовища і часу, що відбивається величавим спокоем, уподібнюючись за духом до монументальних храмових споруд, свідчать про глибокозмістовний і зосереджено-величний спосіб образного уявлення. У постатях та сама фундаментальність і глибока органічність принципів «візантізму» (найбільш виразної відточеності його стилю, що з такою силою втілюється ще в кількох творах: «Спас золоте волосся», «Апостоли Петро і Павло», «Успіння», «Деїсус»), що й у згаданих мозаїках, сповнених найвищого духовного насичення. Канон, що формується в цей час як у архітектурі, так і в живописі, згодом відповідатиме найвищим духовним вимогам за класичною зразковістю стилю і за образною глибиною, а в іконографії це очищення від випадковості, з набуттям символічної концентрованості й художньої виразності. Іконописне зображення мало відповідати літургійному змістові, втілюючи чітко християнську символіку. Тому «Устюзьке Благовіщення» відступає від розповідної описовості подібних

сцен, а постає в рідкісному іконографічному вираженні непорочного зачаття з Христом у лоні Марії [19, с. 30].

Не кажучи про Русь, таке зображення було винятково поодиноким і для Візантії. Ще в XI ст. у Києві в період формування теологічної думки подібна догма могла існувати як наочна ілюстрація до літургії з пізнавальною метою [21, с. 103].

Як і в попередньо розглянутих творах, в іконі «Устюзьке Благовіщення» образи просякнуті глибокою одухотвореністю. Вони мужньо стримані, ясні, у своїх діях урочисто демонстративні, як на виду перед усім світом. Безумовно, в іконі присутнє символічне тлумачення церкви Благовіщення на Золотих Воротах Іларіоном у його «Слові», бо за задумом автора те, що є у звертанні архангела Гавриїла до діви Марії «радуйся, Благодатная, Господь з Тобою», наче через цей собор передається Києву: «Радуйся, град православний, Господь с тобою». Таким чином, доля міста закладена у «Благовіщенні»: князь Ярослав Володимирович Мудрий «предал народ... и град святой в (покровительство)... Пресвятой и Преславной Богородице». Отже, ця ікона є наслідком перетворень духовного життя на Русі, бо всім своїм духовнообразним і структурним ладом тісно пов'язана з культурою епохи Ярослава, стильово споріднюючись із тогочасним живописом, архітектурою, політикою, літературою [8, с. 81].

1.5. Ікона «Ангел Золоте Волосся»



*Ангел Золоте Волосся
XI ст.*

Російський музей, Санкт-Петербург

Образи цієї ікони, як і колористичне вирішення, ще відгукнуться в київському живописі того часу. Це надзвичайно близьке до архангела зображення «Ангела Золоте Волосся», що, напевно, колись становило частину деісусного чину. Високу оцінку іконі дає В. Лазарев: «Важко знайти в усьому стародавньоруському мистецтві більш одухотворений образ, в якому б так своєрідно поєднувалися чуттєва чарівність з глибокою печаллю. Це робота видатного майстра, який органічно засвоїв усі тонкощі візантійського живопису» [8, с. 83].

Зображення ангела поплічне, тому голова займає майже весь простір тла. Світло заливає прегарну голову, світлом пронизаний душевний світ юного ества – такого

торжества світла не досягло й візантійське мистецтво. Тут легко зіткнулися прадавній слов'янський, глибоко пантеїстичний за своєю суттю міфологічний світ з його обожнюванням явищ природи, сповнених животворним духом, з новим спіритуалістичним світоглядом, за яким все у природі більшою чи меншою мірою божественне, а глибше — визнання за християнством протилежності земного і небесного і переборення цієї суперечності переходом від земного до неземного. Земне і небесне змішувалося в ангелі — світло і червоний одяг [13, с. 66].

1.6. Ікона «Святий Микола»

За глибиною змісту близькою до «Ангела Золоте Волосся» є чудотворна ікона св. Миколи. Тут також головна увага зосереджена на обличчі, і ця обставина спонукає зробити висновок про неухильний еволюційний розвиток київського іконопису, що відбувався напрочуд природно і логічно: від монументальних, тісно пов'язаних з високим розквітом храмового, мозаїко-фрескового мистецтва XI ст. до укрупненоголових, наче портретних зображень початку XII ст., з настійним прагненням глибокого розкриття внутрішнього змісту [21, с. 113].

Без перебільшення, визначальну роль тут відіграла агіографічна та житійна література, що активізувалась в останній чверті XI-XII ст. На трактуванні образу відбилосся також зростання авторитету Києво-Печерського монастиря, зокрема його ігумена, найвидатнішого церковного ідеолога Київської Русі Феодосія. Він був для свого часу колоритною постаттю. У монастирському житті — стоїк, запровадив, як на Афонському монастирі, суворі правила за Студійським статутом, отже, спирався на містично-аскетичні побудови візантійського монашества з властивим йому пригніченням земного, гріховного, плотського ества, щоб душа людини повністю віддавалася через терпіння, страждання і любов служінню Богу. Разом з тим, Феодосій був також активним учасником політичних подій 60-70-х років XI ст. (помер 3 травня 1074 р.). Під час гострої боротьби за київський престол він рішуче підтримував Ізяслава, як і пізніше примирився зі Святославом.



Св. Микола
Друга половина XI ст.
Третьяковська галерея, Москва

Теорія аскези спонукала уважніше розкрити можливості душі людини, бо спастися може лише аскет, подвижник. Тому ця лінія панувала в монастирі і прославляла обитель [1, с. 127].

Згодом Феодосій був канонізований, і за ініціативою князя Святополка Ізяславовича, сина підтриманого Феодосієм князя, ім'я ігумена, як святого, було записане в 1108 р. у синодик для згадування. Таким чином, монастир став совістю суспільства, а його проводирі – духовними наставниками. Аскетичність очищала і викликала пошану – дух панував над плоттю [13, с. 68].

Ікона св. Миколи розкриває програми аскетизму, відтворюючи образ, ще не відомий в руській іконографії духовного подвижництва. Життя і діяльність Феодосія Печерського були великим прикладом для сучасників і залишилися священними для послідовників. За життєписом Нестора, визріває його характер: «Ревний, побожний, працьовитий, лагідний, смиренний, простий, милосердний, строгий аскет». Ікона відбиває істинну сутність аскези: самозаглиблення, нехтування фізичним станом, ідеал моральної сили. Образ сповнений мужності й фанатичної відданості обраному шляху. У ньому відзвучує винятковість живого прототипу, бо про портретне наближення не може бути й мови, проте асоціативна паралель активно спрощується. Тому виникає думка, що на іконі зображений не св. Микола (в іконографії святого таке зображення із слідами обітниць та підкресленням витонченого інтелекту було б рідкісним, притому напис «О. А. Николае» нанесений в XVI ст.), а, можливо, один із святих, досить популярних на той час. До речі, Феодосій часто цитує Йоана Золотоустого, Василя Великого й особливо св. Теодора Студита. Закладені в образі й у всьому зображенні монументальність, фрескова шляхетна стриманість, динамічна лінійна підкресленість та живописна широта споріднюють цю ікону з часом розквіту київського монументального мистецтва, і лише експресивність, психологічна загостреність образу уточнюють час зближення з поліхромією Михайлівського Золотоверхого собору [8, с. 85-89].

1.7. Ікона «Богоматір Печерська (Свенська) з преподобним Антонієм та Феодосієм Печерськими»

Про популярність ікони свідчать численні пізніші відтворення. Незадовільне збереження та живописні втручання послабили художній рівень твору, що викликало думку про копійність збереженого примірника.

Більшість російських дослідників співвідносять створення ікони з подією, що описана в рукописі XVI-XVII ст. Свенського монастиря. У ній розповідається історія «чудесного прозріння князя» Романа, сина Михайла Чернігівського, коли за його проханням була принесена в 1288 р. ікона «Богоматір Печерська» з Києво-Печерського монастиря на місце в «п'яти поприщах от града» Брянська

з метою побудови там Свенського (від річки Свині) монастиря, – такою була умова для позбавлення від сліпоти. Отже, датування ікони пов'язують із записом події, хоча з її драматичної ситуації чітко простежується висновок: на той час ікона існувала в Києві, була прославлена «чудами» [6, с. 66].

Іван Грабар сприйняв ікону близькою до мозаїк XI ст., а за характером живопису відніс її до епохи Алімпія, бо, аналізуючи живописний стиль, відзначає, що «...голови трактовані в широкій живописній манері, яка не має жодних аналогій ні в Новгороді, ні в Суздалі, ні серед стародавніх пам'яток московського Успенського собору, розкритих до цього часу». Продовженням цієї слушної думки є судження про духовну атмосферу, в якій створювалася ікона і яка вже не властива художнім пам'яткам XIII-XIV ст., бо «розумна і вільна техніка живопису розкриває твір мистецтва тієї епохи, коли споглядання ще зберігало радість відкриття. Ці художні відкриття в силу їхнього містичного призначення негайно ж набирали форми усвідомленого знака, але відбиток завченості ще не торкнувся живопису ікони. Так звана «грубість» і свобода письма тільки підкреслюють глибину і трепетність почуття, видають ту поспішність, з якою творяться справжні відвертості, що не потребують технічної обробки». Далі автор відзначає, що «в цьому вільному живописі немає жодного затверділого іконописного штамп, що й спонукує дослідників вважати її дещо примітивною. Однак така свобода виконання до XIII століття зникає з іконопису остаточно...». На той час формуються інші художні засади іконопису – обов'язкова каліграфічність форм та іконописна ретельність.

Характер живопису, виражений в написанні цієї ікони, залишається поки що поодиноким, не знаходячи підтверджень серед тогочасних ікон [8, с. 90-92].

Протилежної думки дотримується В. Лазарев: «Намальована в досить широкій і сміливій манері, ікона несе на собі відбиток прискороного виконання. Вірогідно, братія Печерського монастиря, не бажаючи, природно, розлучатися зі своїм прославленим образом, послала князю Роману Михайловичу нашвидку виконану копію». На цей роздум (бо він спирається лише на суб'єктивне смакове



*Богоматір Печерська (Свенська)
з преподобним Антонієм та Феодосієм
Печерськими. XI ст.
Третьяковська галерея, Москва*

сприймання) можна було б зауважити, що живопис XIII ст., до якого В. Лазарев відносить ікону, уже набрав каліграфічно усталених норм і не відзначався такою свободою. І виникає закономірне запитання: чи широта письма і сміливість манери є ознакою поспішності? Очевидно, деколи так буває, й тоді не відкидається можливість копії (однак в даному випадку лише теоретично, але не з гуманно-людських позицій) [11, с. 56].

У цій іконі повторено (після Трійського псалтиря) іконографічний тип Богоматері, який був надзвичайно поширений у візантійському монументальному живописі й який греки називали платитера, а М. Кондаков — «Кіпрським», в Київській Русі його називали «Печерським». Ця ікона стала святинею київських, а згодом і московських митрополитів, її мозаїчне зображення знаходилося у вівтарі Києво-Печерської церкви і прославилось з часу своєї появи (1083—1089 рр.). Про її давнє в Києві існування свідчить опис святинь Софії Константинопольської, вміщений в «Беседі о святнях Цареграда», що відноситься до кінця XIII або початку XIV ст. [8, с. 93].

2. Особливість іконописання XII — початку XIII століть

2.1. Історичні передумови

XII ст. — важкий час для Русі: продовження розпочатого Ярославичами ще в попередньому столітті роздроблення держави. Розподіл супроводжувався міжусобними війнами. Політичну руїну недавно ще єдиної держави зафіксував княжий з'їзд 1097 р. у Любечі, на якому було вирішено, що кожен хай держить вотчину свою, а це не що інше, як визнання розподілу на незалежні держави. Цю правду, на з'їзді були висловлені грікі роздуми: «Пощо ми губимо Руську землю, самі проти себе зваду маючи?». Там цілували хреста і запевняли в дружбі. Проте клятва порушувалась і руїна продовжувалася, бо й під кінець XII ст. знову скликалися на раду князі в справі припинення руїни. «Вклав Бог у серце Мстиславу Ізяславичу добру мисль про Руську землю, бо він їй хотів добра усім серцем. І скликав він братів своїх і став думати з ними, кажучи їм так: «Браття! Поклопочіться про Руську землю і про свою отчизну і дідизну, бо ведуть (погані) християн кожного року у вежі свої, а з нами присягу приймаючи (і) завше переступаючи. І вже вони в нас і Грецький шлях однімають, і Соляний, і Залозний» [там само, с. 83].

Не було єдності в церковних справах, де спостерігалася боротьба прогреських і прозахідних настроїв. До Візантії тяжіли ієрархи церкви, проти них виступало монашество Києво-Печерського монастиря. Не було єдності і між кочовими сусідами, турками та куманами (половцями), що також ворогували між собою.

За Володимира Мономаха прозахідна орієнтація припинилася, розбиті були половці, які згодом назавжди втратили свою войовничість [8, с. 103].

Київська Русь на короткий час зазнала затишшя й єдності земель за Володимира Мономаха та його сина Мстислава Великого (1113-1132 рр.). Після них держава стала швидко розпадатися. Відокремилися Ростово-Суздальська земля, Північно-Східна Русь, південно-західні землі (Волинь, Київщина і Галичина), самостійну роль відігравали Чернігівське, Смоленське та Турово-Пінське князівства. Повну незалежність здобув Новгород. Між відокремленими землями руйнувалося почуття етнічної єдності, що яскраво підтверджує вчинок князя Андрія Боголюбського, який у «1169 році, захопивши Київ, віддав місто на триденний грабіж своїм ратникам. До того часу на Русі було прийнято аналогічно поводитися лише з чужоземними містами». Київ на той час втратив авторитет столиці, і в кінці XII ст. Русь, поділена на окремі князівства, яким відповідали «різні етноси і субетноси», вступала в нову фазу етногенезу — обскурацію. XIII ст. — час трагічної загибелі Київської Русі [21, с. 75].

Київ ще раз до вторгнення монголо-татарської орди зазнав страшного погрому, вчиненого смоленським князем Рюриком Ростиславичем (1203 р.). Місто було спалене, зруйновані Десятинна і Києво-Печерська церкви, проте Київ ще залишався найбільшим містом Русі, важливим економічним, політичним і культурним центром. Значною подією в житті Русі до вторгнення кочовиків стала битва на ріці Калці (1223 р.) — перше зіткнення із завойовниками, яке було програє через неузгодженість дій князів: тут були зібрані київські, чернігівські, смоленські, галицькі й волинські полки. Перевірка сили Русі закінчилася жорстокою поразкою. Ця битва була початком періоду «плачу і тути», бо «сталася перемога над усіма князями руськими, якої ото не бувало ніколи». Величезні втрати серйозно відбилися на військовому та економічному потенціалі, проте Київ у 1240 р. був захоплений військом Батия лише після довготривалої облоги [13, с. 85].

XII ст. не було для мистецтва сприятливим. Час монументального будівництва, як і монументального мистецтва, минув. Ця доба, за винятком початку століття — поліхромія Михайлівського Золотоверхого собору, не знає мозаїки. Ікона залишається основним живописним об'єктом, де продовжуються традиції великого монументального мистецтва, але в іконі з'являються і нові явища: виразніша психологізація, драматизація, динамічність руху і багата колористична нюансність, що зумовлює особливу витонченість фактури, філігранність виконання. Значно виразніше, порівняно з попереднім століттям, виявляється колір, програма якого вже закладена в мозаїчній «Євхаристії» Михайлівського Золотоверхого собору і розвинена впродовж наступного періоду, до монгольського нашестя [8, с. 98].

Цікаве зауваження подає Д. Лихачов, розмірковуючи над літературою феодального періоду, яка «найтісніше пов'язана з життям — з потребами і вимогами

феодалного суспільства». Він пише, що «література в основному знала лише дві фарби — чорну і білу; визначення того, якою фарбою писати ту чи іншу дійову особу, належало реальній політичній дійсності й місцю в ній самого автора». Звісно, що літописець, як піддана людина, оперта на розвинутий сюзеренітет-вассалітет, описував противників темною фарбою, прибічників — світлою. Князю належало почесне місце, і літературні портрети князів XII-XIII ст. такі ж ідеально велічаві, як їхні живописні прототипи, реальною ознакою яких є «краса воїна — зброя» (за збірником Святослава 1076 р.). Парадне й офіційне становище князя відповідало монументальній іконі — так для XI ст. є св. Георгій, для XII ст. — Дмитро Солунський. Ці два твори наче відображають ідеал мужньої краси, яким він сформувався в кожному зі століть з супутніми якостями: героїзмом особи, могутністю, поняттям честі й водночас церемоніальністю, що зближує зображених святих воїнів із земними справами. На їхніх образах помітна та зміна, яка увійшла в суспільне життя, — політична і духовна. Вона засвідчена з такою яскравою очевидністю, відбиваючись на багатьох чинниках, що мимоволі стала ознакою невідворотного руху часу, наповненого глобальними подіями, єдинокорством суперечливих світоглядів, ідей, уявлень, супроводжуючись людськими емоціями, пошуками істини, заміною одних естетичних норм на інші [21, с. 77].

Художній твір, якого б він не був призначення, став у культурі Київської Русі, як надалі в інших політичних умовах, унікальним чинником духовного життя суспільства. Отже, ікона й поступове іконографічне збагачення не лише відображають теологічні ідеї, а й на найвищому рівні є носіями філософських ідей, бо, спираючись на цілком справедливий вислів о. М. Берже, що «до деякої міри ікона є історією краю і народу», виступають не замкненими літургійними ілюстраціями, а макрокосмом і мікркосмом зі всіма їхніми мінливими колізіями. Тим важливіше через ікону зрозуміти тяжке для історії Русі XII століття, яке було одним «з великих конструктивних періодів європейської історії», а для Русі суворим осягненням власної долі [13, с. 86].

Цей час ідеально розкриває іконний живопис — в ньому відсутня попередня велич духу, проте з'являються нові якості, які поглиблюються, не змінюючись у кардинальній спрямованості, з появою на Русі кількох візантійських шедеврів. Передовсім це дві ікони Богородиці — Пирогощська та Вишгородська (Володимирська), які стали реліквіями. Також у Києві на цей час були відомі зразки західноєвропейського мистецтва і не тільки в мініатюрах, — згадати б добірно ілюмінований «Кодекс Гертруди» та взагалі тісні матримоніальні зв'язки Ярославичів з європейськими королівськими родинами, що зав'язувались і надалі. Активну орієнтацію на Захід очолював Ізяслав Ярославич, який під час своїх втеч мав контакти з поляками, німецьким імператором Генріхом IV з Франконської династії та, врешті, з папою римським Григорієм VII, а для папи «Русь була в тих

часах, зокрема, важним тереном під політичним і церковним оглядом». І київський князь Всеволод примикав до союзу з імператором Генріхом IV, скріпивши зв'язок династичним подружжям імператора зі своєю дочкою Євпраксією (в Німеччині імператриця Адельгейда) [там само, с. 86-87].

Ці події вказують, що Русь не була відгородженою від Європи, що особливо слушно підтверджує мистецтво Галицької землі. У ньому мусили відбитися культурно-господарські зв'язки, які через фінансово-торговельні зносини та вже згадані особливо важливі матримоніальні стосунки виявилися в обміні цінними предметами побуту, зброєю, тканинами тощо. І «Кодекс Гертруди» міг бути не поодиноким мистецьким твором, відомим у Києві, а головню при цьому виявилися обміни морально-етичними цінностями, які відбивалися в естетичних смаках, манері поведінки, в утвердженні характерів та їхньому опосередкованому втіленні в художніх зображеннях [8, с. 100].

2.2. Ікона «Дмитро Солунський»

Так з'являється рідкісний мотив ікони Дмитра Солунського, що сидить на троні, відтворюючи позою, владним виглядом, войовничим жестом неприборканий характер руського князя. Сидячий святий воїн – явище справді неабияке, та ще й покровитель ратної справи. Такий мотив мусив би мати своє виправдання і не стільки в сидячих позах Влахернської Богоматері або Спаса Пантократора в мандорлі, скільки в ближчих аналогіях за своєю світською суттю. Відома лише одна кам'яна іконка (XI-XII ст.) із сидячим на троні Дмитром, який тримає в руках меч, з жестом, близьким до живописного прототипу. Іконографічний вид цього зображення був відомий у Візантії, де відбився в рельєфних образах святих Георгія і Дмитра з фасаду святого Марка у Венеції [13, с. 88].

Дмитрівський собор у Володимирі будувався в 1193-1197 рр., присвячений патрону Всеволода і, напевно, відразу був розмальований, в чому зафіксована участь константинопольського живописця. Збережені фрагменти фресок (сцени з композиції «Страшний суд») можуть бути використані як порівняльний матеріал з живописом ікони. Але потрібно відразу категорично заперечити: ні в часі, ні в образному ладі, отже, в характері живопису між ними немає нічого спільного. Вони несуть протилежні духовні й естетичні цінності, бо не лише належать до духовних середовищ, розділених кардинально суперечливими мистецькими орієнтирами, а й створені в різний час – між ними часова відстань близько століття. Появу ікони слід віднести не до кінця, а до початку XII ст., вона містить художню міру, притаманну естетичним нормам того часу, за масштабним розгортанням образу відповідаючи ще традиціям XI ст., проте композиційно-живописні нововведення відбивають всю складність художніх ідей початку XII ст.



*Дмитро Солунський (фрагмент)
Кінець XI – початок XII ст.
Третьяковська галерея, Москва*

Отже, цей образ справді творився для храму св. Дмитра, що був збудований у Києві, і таки мав на увазі живого прототипа — київського князя Ізяслава (Дмитра). Такий живописний панегірик, як і літописний, міг з'явитися за правління князів Всеволода (1078-1093) та Святополка-Михайла (1093-1113) — в іконі був відтворений лицарський образ князя, наче доволіно повторений з мозаїчного зображення, повніше відповідаючи літописному опису: «Був же Ізяслав на вигляд гарний, тілом великий, незлобивий норовом, кривду ненавидів, любив правду. Хитрощів же в нім не було, ні лукавства, а (був) він прямий умом, не воздаючи злом на зло» [8, с. 102-103].

В іконі відтворений стан готовності постояти за справедливість проти зла, що немов відповідає літописній оповіді братньої любові, бо «задля любові мученики пролили

кров свою, задля любові ж і сей князь пролив кров свою за свого, здійснюючи заповідь господню». Тому благословіння Христа тут спеціально обумовлювалося, бо той, хто «пробуває в любові, у Бозі пробуває, і Бог у ньому пробуває». Така духовна програма змістовно доповнювала художню, що, як виявляється, на той час також програмувалася і виглядала ще складнішою через зіткнення в ній кількох різнорідних і досить суперечливих мистецьких явищ [13, с. 90].

Ікона «Дмитро Солунський», безсумнівно, призначалася для храму зі спеціальною поминальною місією як ідеальний образ трагічно загиблого князя Ізяслава. У цій ролі ікона в тодішньому Києві виступала, можливо, вперше, проте в романському мистецтві Західної Європи такого характеру святе зображення нерідко практикувалося, і подібна традиція, очевидно, торкнулася Києва, де на той час для цього були підготовлені умови. Найвірогіднішим ініціатором замовлення та інтерпретатором образу могла виступити Гертруда, дружина князя, яка після його смерті ще прожила багато років (померла 1107 або 1108 р.). У своїх заходах вона, можливо, мала повну підтримку як з боку князя Всеволода, так згодом князя Святополка-Михайла, свого сина (якого, до речі, не любила). Не безслідно минуло вбивство сина Ярополка (1087), також віроломне, як перед тим чоловіка, князя Ізяслава. «Кодекс Егберта» і п'ять мініатюр «Кодексу Гертруди», можливо, зумовили створення ікони. Мініатюри кодексу продиктували позу, трон і характер виконання — загальнопіднесене маєстатичне зображення відзначається мініатюрною

делікатністю і крихкістю. В ньому відсутня фольклорна образність, і порівняно з Георгієм у «Дмитрі Солунському» втілений протилежний до калокагатійного ідеал краси, позначений суб'єктивною особливістю. Можливо, в цьому приховується схилення до портретності (обожнюваний образ чоловіка), зважаючи на вимоги замовника та опис літописця. Закладена в іконі інша стильова орієнтація і світський характер зображення відсторонили її від провізантійського спрямування. Проте в тому часі така ікона анахронізмом або якимось винятком не була, враховуючи активні дипломатичні і родинні зв'язки з Європою, які послалилися за Всеволода, князя високої освіченості. Всеволод шанував брата Ізяслава і в церковних справах був толерантним, підтримував зв'язки і з Візантією, і з Римом, бо «стосунки між Києвом і папами не припинялися протягом 40 років після поділу церков» [21, с. 81].

2.3. Ікона «Спас Нерукотворний»

У кольоровому ладі ікон XII ст. спостерігаються дві взаємовиключні засади: багатоколірність, намічена в «Дмитрі Солунському», та монохромна стриманість. Очевидно, під впливом ікони (близькою до неї є ікона «Спас Нерукотворний» (початок XII ст.) з «гостро напруженим обличчям, зі спрямованими в безмежність очима під динамічно піднесеними бровами) творився мозаїчний образ Дмитра Солунського в соборі Михайлівського Золотоверхого монастиря [13, с. 93].

В іконі «Спас Нерукотворний» панує лінія, колір стриманий і лаконічний. По суті, одна голова на білій хрестовині, вписаній у вохристе коло, з симетрично спадаючим і прорисованим золотистими лініями волоссям, однак видовжене обличчя, вохристо тепле, майже повністю залите світлом. На ньому виділяються виразні очі та рожеві вуста. Духовна глибінь виразу і шляхетність вигляду виходять з уже складених у минулому столітті художніх традицій, що формувалися в єдиному річищі монументального мистецтва, покликаного виразити божественне — безмежне й велике [1, с. 98].



*Спас Нерукотворний
XII ст.
Третьяковська галерея, Москва*

2.4. Період повернення до грецької іконописної традиції

Новий етап неминуче був пов'язаний з активізацією наступу візантійства, що посилювався після смерті Святополка, — час митрополитування грека Никифора та його наступників, Микити і Михайла, протягом сорока років (1103-1144). Основним їхнім завданням було зміцнити форми візантійського християнського життя, передовсім заповнити владичі престולי здебільшого греками, встановити жорсткий контроль над монастирями, перешкодити зв'язкам із католицьким Заходом, боротися проти церковно-національних течій в Києві, насамперед з дисидентством Печерського монастиря. Дещо цьому сприяли князювання Володимира Мономаха та його нова церковна політика — князь, родинно пов'язаний із західним католицьким світом і так само тісно з візантійською духовною культурою, все ж сприяв митрополитові Никифору. Однак влаштоване ним грандіозне свято 1115 р. з нагоди перенесення мощів святих Бориса і Гліба із старої дерев'яної церкви до нової мурованої у Вишгороді розраховувалося на сприйняття його як свята Руської землі, яке могло б зручно прикрити ряд прикростей, котрих морально зазнали Печерський монастир та духовні сили Русі, які боролися за найширшу церковну автономію. Цю подію широко описано в «Повісті минулих літ»: «І було зібрання велике народу, зійшлися люди з усіх кінців — митрополит Никифор з усіма єпископами, єпископом Никитою Білогородським і з Данилом Гургівським, і з ігуменами: з Прохором Печерським, і з Селівестром святого Михайла, і Сава святого Спаса, і Григорій святого Андрія, Петро Кловський і інші ігумени. І святити церкву кам'яну... і було велике частування і годували вбогих і подорожніх протягом трьох днів. А коли настав ранок (2 травня), митрополит, єпископи, ігумени облачилися у святительські ризи, запалили свічки і кадила благовонні, і прийшли до рак святих, і взяли раку Борисову, і поставили її на возила, князі й бояри взялися за гужі і поволокли. Попереду ішли ченці із свічками, за ними попи, а також ігумени, єпископи перед ракою, а князі йшли за ракою поміж воринням, і не можна було везти через силу-силенну народу, поламали вориння, а інші вкрили городські стіни і помости, аж страшно було дивитися на таку силу народу... Перенесено ж було святих мучеників із дерев'яної церкви у кам'яну другого травня в Вишгороді. І це — похвала князям нашим і заступникам землі Руської... Володимир же окував раки сріблом і золотом і оздобив гроби їхні, а також і склепіння окував сріблом і золотом» [13, с. 94].

Можна сподіватися, що нову церкву було відповідно прикрашено іконами, серед яких, заради великої okazji, могли з'явитися два твори — «Вишгородська Богородиця» і храмова ікона «Борис і Гліб», що нас цікавлять. Візантійський шедевр, святість якого розуміли в тому часі і грецьке духовенство, і широка руська

громадськість, міг з'явитися за ініціативою Никифора для зміцнення візантійської ортодоксії, яка в XII ст. пустить глибоке коріння. Вплив ікони розтягнувся на довгі століття і мав формууючо-образний та поглиблено психологічний характер, — тема Елеуси (Розчулення) на Русі-Україні виявилася як тема національна, тамуючи за опечаленим виразом Богородиці сумну долю рідної землі. Головне в кольорово стриманій іконі — благородно одухотворене обличчя Богородиці із незвичним проникливим поглядом скорботних очей, що знаходив відгук у кожного глядача. Контакт виявлявся тісним і тривалим: образ глибоко западав у душу, і глядач без допоміжних обставин входив у безмежну глибину страждальної душі Богородиці, кожного разу переосмислюючи і наближаючи до своїх проблем її печаль [8, с. 110].

2.5. Ікона-портрет «Борис і Гліб»

«Борис і Гліб» — унікальна ікона тим, що, по суті, є іконою-портретом і продовжує портретну традицію, розпочату зображеннями сім'ї Ярослава в Софії Київській. Меморіальний характер ікони очевидний — вона створювалася з конкретною метою: вшанування святих воїнів-князів. Без сумніву, це «одне із найстародавніших зображень... можливо, передає ще індивідуальність їх вигляду, що був відбитий сучасниками князів на перших київських іконах, про які нагадують автори літопису».

У популярному творі початку XII ст. «Сказаніє про Бориса і Гліба» з пізніше доданого опису зовнішності Бориса постає його вигляд. В цьому творі ідеалізований опис зовнішності Гліба відсутній, але в його обличчі відмічають красу грецького типу, що має аналогії в багатьох пам'ятках домонгольського часу. Автор цього твору спирався на киево-володимирські традиції живопису. Колись ікону прикрашало велике дорогоцінне каміння, від якого залишилися сліди в левкасі: на рукоятях мечів, фібулах плащів, на німбах святих (по три камені), срібні узорні в вигляді стилізованого дерева і кринума покривають плащі князів. Таке оздоблення відповідало заходам Володимира Мономаха у вишгородській церкві Бориса і Гліба, де все об'єднувалося у суцільний ансамбль пишною та коштовною декорацією. Можливо, сам Мономах був замовником ікони, в якій би, за його розумінням, був втілений образ руського князя, що відповідав тодішньому ідеалу й описаний в його «Повчанні...» Перенесення мощей було приурочене до сотої річниці з дня трагічної загибелі князів і в іконі продумано повернення до художніх традицій, виражених у портретах сім'ї Ярослава Мудрого на стінах Софії Київської. Тому наче свідомо перенесені з життя реальні деталі: фізична пружність молодих постатей, матеріальна вагомість одягу, обшиті хутром шапки, мечі в червоних піхвах, індивідуалізовані обличчя братів, ще не нівельовані стилізацією, — саме в цьому сходилися параметри



Борис і Гліб. XII ст.

Музей російського мистецтва, Київ

ікони-портрета. Справді, їхній урочистий, як під час ритуалу, стан, ясна відкритість вигляду з притаманними кожному цілком життєво окресленими рисами характерів, у чому відчутна актуальна змістовність пізніших ікон, а також замкнена цілісність постатей, органічне відчуття монументальності, ритмічна заспокоєність форми, гармонія притихлих, однак глибоких кольорів, духовна наповненість — усе це в часи Мономаха звучало дещо архаїчно, проте історично виправдано. Даний твір виявився б прикладом свідомого навернення до національних традицій, свого роду стилізацією, яка згодом стане притаманною виразу національного ідеалу, — гетьманські портрети на стінах Успенського собору Печерської лаври, барокові козацькі портрети XVII ст., епітафійні портрети XVII-XVIII ст. Ікона «Борис і Гліб» виконана в художніх і естетичних принципах, властивих київському монументально-станковому

мистецтву початку XII ст. [13, с. 96-98].

Надзвичайно показово, що в цій іконі образи святих воїнів рішуче відмежовано від поширеного візантійського воїнського ідеалу, загальне уявлення про який ще дотримано в мозаїчному Дмитрі Солунському. Тут започатковано руську версію таких зображень, яка буде надалі продовжена. Проте на той час вона стала досить актуальною. Тривала боротьба зі степовими ордами 1103, 1109, 1111 рр. завершилася триумфальною перемогою Русі — «рідко коли політика князів такою мірою відповідала бажанням суспільності ... Душею сього героїчного періоду був Мономах... Мономах знищив половців, загнав хана Отрока в край Обезів (Грузію), за залізні ворота (Кавказькі гори)...». Проте найважливішою суттю діяльності Мономаха була упорядкованість державного життя Київської Русі на основі заклик до єдності і припинення міжкнязівських чвар. Одним із заходів у цьому напрямі стало свято всієї Руської землі — свято братнього миролюбства. Запрограмована тема ікони наче визрівала зі сторінок Мономахового «Повчання...». Вислів: «Що краще і прекрасніше, ніж жити братам у згоді!» відповідав тодішньому політичному прагненню. Культ Бориса і Гліба виявився ідеологічним засобом для піднесення «братерства» князів. Недаремно в іконі Борис і Гліб поставали не в ореолі ідеальних римських воїнів, що у візантійській

іконографії вважалося як зразок для зображень святих воїнів-мучеників, а наближені до реальності, з дотриманням портретності, як визнання цінності людської особистості (за Мономахом). І влаштоване свято, і ікона були пов'язані з утвердженням нового політичного ладу, пропонуваного Мономахом. Тому ікона вражала енергією, душевною теплотою і моральною чистотою, зовнішньою скромністю, незважаючи на коштовні вкrapлення. Однак занурена в образах поетично-елегійна нота, навіяна народною лірикою, поглиблювала образну виразність і сприяла появі нового естетичного ідеалу порівняно зі Святим Георгієм або Дмитром Солунським XI століття [8, с. 110-111]

Висновки

Завдяки представленим зразкам ікон ми змогли осмислити усю палітру перипетій історичної епохи, в якій писались ці неперевершені зразки всього малярства Київської Русі.

Ікона Київської Русі уникає зайвої площинності й декоративності, образ своєрідно «матеріалізований» і неначе наближений до глядача, хоча світлотінню київські малярі користувалися обмежено (наприклад, виділення деталі тощо). Вона не така строга за лініями, як візантійська; тут менше геометризованих композицій.

Формування місцевої малярської школи починається за Феодосія Печерського (1062-1074). До цього ікони привозили з Криму, Балкан чи Візантії. Феодосій же вперше прикрасив лаврські церкви іконами, намальованими в Києві. Від цього бере початок знаменита київська лаврська ікономалярська школа, яка ~~закладена~~ у наступні століття на становлення ікономалярства у всьому східному й південному слов'янському світі — від Адріатики до Білого моря, а також на ікономалювання Румунії (Волицини) та Молдови. Іконописці з усієї Київської держави навчалися у столиці, а також запрошували київських майстрів до себе.

Прекрасним зразком образотворчого мистецтва київських часів може служити ікона Георгія-Побідоносця, виконана в традиціях античного живопису: святого зображено юним і прекрасним, із кучерявим волоссям; він зодягнений у лати, але не піднесена героїка, а суто людська привабливість й світла одухотвореність святого визначають ауру твору; цьому немало сприяє й запозичене у візантійців золоте тло.

Відомим живописцем був також чернець Києво-Печерського монастиря Алімпій. Про нього розповідає Печерський Патерик. Йому приписують авторство розпису значної частини Собору Успіння Богородиці в Печерській Лаврі. Подібно, він орієнтувався на західноєвропейську традицію більше, ніж на візантійську. З ім'ям Алімпія пов'язують ікони Печерської Богородиці і так званої Великої Панагії. В іконі Богоматір Велика Панагія, яка вважалася знаменням велико-

князівського дому та захисницею Києва, збережено основні засади монументального мистецтва: узагальненість силуету, яскраву насиченість барв.

Загалом у руському іконописі XII ст. яскраво виявилася тенденція до монументалізації. Це стимулювалося величию нових духовних обривів, а зовнішньо — великими масштабами фресок та мозаїк як провідного жанру образотворчого мистецтва. При цьому велику увагу приділяли й психологічній характеристиці.

Справді, київська ікона, як і київські мозаїки (хоча відомо, що їх виконували візантійські майстри), тамує в собі світ, уже не відомий втомленій Візантії, в якому ще на повну силу бив струмінь безпосереднього захоплення природою, степовим сходом, з його напружено пульсуючим змаганням життя і смерті, принад і розкошів, а також пробудженим потягом до духовних вершин, сповнених світлої печалі й бездонної ясності. У ній міцніше відчувається відбиток емпіричного світу, ніж прагнення до зображення трансцендентальних подій — давні ікони на теми «Розп'яття», «Покладення у гріб», спасіння, таємниць світобудови. Живі спостереження, захоплення красою юності, відвагою ратних мужів, мудрістю старості, стриманою шляхетністю жінки поряд зі свіжою релігійною ідеєю творять на цьому позбавленому суперечностей симбіозі величаві образи. Така ікона була близькою тогочасній людині зверненням до емоційного світу, до її душі і тим самим глибоко вкарбовувалась у свідомість. Підносячись до духовних висот і відчуваючи єдність з Богом, людина переживала хвилюючий катарсис. Образи в іконах були близькими їй, оскільки вона в них бачила і фізично й духовно відчувала свою органічну сутність і свій час.

Список використаних джерел

1. Абрамович С. Церковне мистецтво: [навчальний посібник] / С.Д. Абрамович. — Київ: Кондор, 2005. — 205 с.
2. Аверинцев С. Софія-Логос / С. С. Аверинцев. — Київ: Дух і літера, 1999. — 459 с.
3. Александрович В. Найдавніша Київська ікона «Богородиця із святим Антонієм та Феодосієм Печерськими» / В. Александрович // Історія в школах України. — 2000. — № 4. — С. 53-56.
4. Богуш Т. Історія релігій в Україні. Науковий щорічник / Т. Богуш. — Львів, 2007. — Кн. 2. — 508 с.
5. Гребенюк В. Іконостас / В. Гребенюк // Наша віра. — № 12. — С. 7-9.
6. Козак Н. Ікона «Печерської Богоматері» та образ ченця у мистецтві княжої доби / Н. Козак // Київська Церква. — 2000. — № 5(11). — С. 66-73.

7. Кримський С. Ікона та світло софійності / С. Кримський // Філософська думка. — 2007. — № 3. — С. 119-128.

8. Лепакін В. Ікона та іконічність / Пер. з рос. Т. Тимо / В. Лепакін. — Львів: Свічадо, 2001. — 288 с.

9. Мичко С. Дослідник і хоронитель чудес, або Навіщо плачуть ікони / С. Мичко // Україна молода. — 2007. — 12 травня. — С. 8-11.

10. Мокрий В. Іконостас як вікно у небо / В. Мокрий // Церква в житті українців. — Львів—Краків—Париж, 1993. — С. 18-25.

11. Мороз М. Українська ікона: християнське мистецтво XI—XV ст. / М. Мороз // Пам'ятки України. — 1990. — № 3. — С. 48-57.

12. Нікітенко Н. Головний іконостас Софії Київської як історико-культурний феномен / Н. Нікітенко // Пам'ятки України. — 2007. — № 1. — С. 22-45.

13. Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору: [наукове видання Інституту народознавства НАН України] / В. А. Овсійчук. — Львів, 1996. — 479 с.

14. Пархоменко І. Христос — лоза виноградна (іконопис) / І. Пархоменко // Людина і світ. — 1995. — № 1-2. — С. 29-30.

15. Пархоменко І. Українська Богородиця: образ Божої Матері в українському іконописі / І. Пархоменко // Слово і час. — 1993. — № 6. — С. 66-69.

16. Пуцко В. «Недріманне око» — українська іконографічна тема до XVIII ст. / В. Пуцко // Людина і світ. — 1995. — № 11. — С. 34-36.

17. Пуцко В. Чигиринська знахідка: кам'яні ікони та іконки з кісток / В. Пуцко // Людина і світ. — 1997. — № 7. — С. 45-47.

18. Сидор О. Чи відчуваємо тривожний дзвін? (про українську ікону) / О. Сидор // Дзвін. — 1991. — № 4. — С. 137-141.

19. Степовик Д. Ікона як місце благодаті / Д. Степовик // Українська культура. — 1995. — № 3. — С. 23-34.

20. Степовик Д. Іконологія й іконографія / Д. Степовик. — Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. — 312 с. / + кольорова вкладка — 62 с.

21. Степовик Д. Історія української ікони X—XX століть / Д. Степовик. — Київ: Либідь, 1996. — 436 с.

22. Степовик Д. Українська ікона крізь віки / Д. Степовик // Українська культура. — 1994. — № 1. — С. 18.

23. Степовик Д. Життя духу і життя людини / Д. Степовик // Київська старовина. — 1992. — № 2. — С. 121-128.

24. Фурдій Р. Таємниці православних ікон / Р. Фурдій. — Київ, 1992. — № 5. — С. 146-151.

25. Чорна М. Ікона як система символів і один із методів формування моральної особистості / М. Чорна // Наука. Релігія. Суспільство. – 2008. – № 4. – С. 159-162.

26. Шпідлік Т. Про що розповідає ікона / Пер. з італ. М. Прокопович / Т. Шпідлік, М. І. Рупнік. – Львів: Свічадо, 1999. – 128 с.

Рукопис наукової статті надійшов до редакції «Доброго Пастиря» 26.10.2010 р.