

Світлана Шевчук,

*кандидат філософських наук, доцент,
Житомирський національний агроекологічний університет*

ДВА ПОГЛЯДИ НА РОЗУМІННЯ ДАВНЬОРУСЬКОГО ІКОНОПІСУ

Зроблено спробу розкрити зміст давньоруського іконопису. З цією метою зіставляються дві позиції. Перша належить ученим, теоретикам мистецтва. Друга – намагається розкрити глибинний сакральний сенс релігійного мистецтва.

Ключові слова: *іконопис, сакральне мистецтво, духовне життя, церковний канон, аскетизм, фреска, соборність.*

Не один раз історія доводила думку про те, що саме в часи переломів та криз людина потребує і напружено шукає якісно нових мотивацій свого життя. В межах цих пошуків зростає зацікавленість людей духовним життям минулого та сучасного.

Так, зокрема, Микола Реріх вважав, що мистецтву належить місія підтримати людину і допомогти їй у дні випробувань. Він наголошував, що мистецтво – не розкіш, а "... молитва і подвиг духу... Люди моляться в найтяжчі хвилини, коли все єство зворушене і потребує твердої опори. Шукає мудрого рішення" [1, с. 3].

Сьогодні фіксується великий інтерес до релігійного живопису, що органічно поєднав у собі особливості мистецтва з глибоким духовним сенсом.

Донедавна наш сучасник бачив ікону скоріше в музеї, ніж у церкві, а там увагу екскурсантів звертали переважно на особливості “стилю”, “композиції” та “кольорових гам”. Однак очевидно, що явище давньоруської ікони багатогранніше і глибше. Сьогодні зростає число людей, які бачать у стародавніх ликах запит, звернений до них, або навіть заклик. Тому питання про те, як зрозуміти ікону, набуває все більшої актуальності та поширеності.

Намагаючись проторити шлях до такого розуміння, спробуємо зіставити та порівняти дві позиції, два погляди на проблему розуміння давньоруського іконопису. Першу позицію займають учені, теоретики мистецтва, які бачать ікону ніби “ззовні”, аналізуючи історичні умови створення та “техніку” живопису. Друга – аналізує зміст іконопису ніби “зсередини” того духовного контексту, якому він власне функціонально належить, і намагається розкрити його глибинний сенс.

Згідно з першим поглядом християнський іконопис брав свої початки від так званого фаюмського (за назвою єгипетського міста Фаюм) портрета. Цей жанр “заупокійного” мистецтва мав багатовікову традицію. Портрети відповідно до релігійних уявлень давніх єгиптян, були частиною поховального спорядження, ніби візитівкою померлого – на той випадок, коли душа прийде назад до тіла: щоб вона не помилилась, а відразу з’єдналась з ним.

Особливістю цих портретів було те, що обличчя на них зображувалось хоч і схожим на “модель”, але зовсім індуферентним за виразом: погляд був спрямований кудись удалечінь.

У підземному похованні ця далечінь трактувалась однозначно, не як просторова, а як часова. Це підкреслював і фон, на якому писали портрети: однотонно золотий, неприродний. який нічим не нагадував реального простору.

Широко розкриті очі спрямовані у вічність... Однак погляд цих очей, що дивляться прямо на вас, але нічого не помічають, з таким же успіхом міг бути витлумачений як такий, що йде не у вічність, а із вічності... Це вже ніби не обличчя, а якийсь лик, не портрет, а ікона.

Таким чином, запозичений християнами фаюмський портрет перетворився в зображення Бога, яке швидко стало поширюватись. “У своєму первісному вигляді. – відзначає з приводу фаюмського портрета В. М. Полевой, – це вже майже готова концепція ікони і взагалі ранньосередньовічного священного зображення, де поєднується пластичне уявлення про конкретну людину з абстрактною ідеєю, яка тільки і має сенс істини, стійкої цінності, на протигагу тлінному тілу” [2, с. 289].

Фаюмський портрет швидко набув значення церковного іконописного канону. Ось як його сформулював дослідник В. Н. Лазарев: “Голова як зосередження духовної виразності стає домінантою фігури, підкоряючи собі всі інші частини. Тіло повністю відступає на другий план, перетворюючись майже в невагому величину, що приховується за тонкими складками одягу... Ту особливу роль, яку в античній статуй відіграє торс, на візантійській іконі відіграє голова. Саме виходячи з розмірів голови, конструює візантійський майстер пропорції всієї фігури, саме голова, точніше – лик,

є для нього найважливішим через можливість виразити в ньому якийсь безтілесне і мислене споглядання” [3, с. 34].

В пошуках образотворчих засобів вираження духовного споглядання (душі) релігійні художники звертаються до своєрідного потрактування обличчя. Спрямовані на глядача очі виділяються своїми значно перебільшеними розмірами, тонкі, ніби безтілесні і нечутливі губи, ніс, зазначений майже непомітною вертикальною чи трохи зігнутою лінією, чоло підкреслено високе, що переважає своєю величиною всі інші частини обличчя. Зосередивши головну увагу на обличчі зображуваного, художник надавав йому тим самим значимості та внутрішньої сили. Так складався канон християнського релігійного живопису.

Переїнявши канон візантійського іконопису, православна церква вбачала своє завдання в тому, щоб зберігати його в чистоті та недоторканості протягом всієї своєї історії. Так, православний богослов П. Флоренський різко критикував сучасних йому художників за розписи у Володимирському соборі (м. Київ) саме за те, що їм не вистачає “сприйняття потойбічного”, що вони викликають асоціації і порівняння з життям земних людей: “Пошук сучасними художниками моделей при написанні священних зображень саме по собі є доказом того, що вони не бачать зображуваного ними неземного образу, а якби бачили, то будь-який інший образ їм заважав би, а не був допоміжним у духовному спогляданні” [4, с. 122].

З прийняттям християнства на Русі попит на ікони зростає. Привезених із Візантії не вистачало. Тому з Візантії приїжджали “ізографи”, тобто майстри з виготовлення ікон, щоб відкрити майстерні та навчити місцевих умільців нового мистецтва. Всі роботи з виготовлення ікон виконувались у жорсткій відповідності з церковним каноном. Використовували спеціальні шаблони, зразки, які чомусь називали “оригіналами”. Щоб зберегти канон, виявлялось замало дотримувати тематично-сюжетної та композиційної єдності. Навіть способи підготовки основи, дошки чи полотна, виготовлення фарб, послідовність їх нанесення підлягали канону. Іконопис не був живописом у сучасному розумінні. Скоріше він нагадував графіку або розфарбовування малюнків. Спочатку на відповідно підготовлену, заґрунтовану основу наносили малюнок, потім у межах контурів наносили шар за шаром фарбу. Спочатку писали архітектуру, гірки, одяг, а вже потім оголені частини тіла.

Весь процес написання ікони до найдрібніших деталей був жорстко регламентований і не залишав місця для свободи творчості художника. Однак траплялись художники, чий талант, не зважаючи на жодні заборони та приписи, проривав жорсткі рамки церковного канону. Саме про такий іконопис говорять, що він виразив собою найглибше, що було в давньоруській культурі.

Однак через невміння зберігати ці пам’ятки старовини з часом вкрились кіптявою і в кінці XIX століття за давньоруською іконою закріпився епітет “темної” ікони. Критики говорили лише про аскетичну тенденцію давньоруського іконопису. Коли ж більшість шедеврів було відреставровано, світ заговорив про давньоруську ікону як про найяскравіше творіння всіх віків.

З того часу глядачі давньої ікони починають відзначати в ній життєствердуювальну радість.

Таким чином, зіштовхнулись дві, здавалось би протилежні, взаємозаперечні тенденції, що однаково присутні в давньоруському іконописі: аскетична і радісна, життєствердна.

В чому ж полягає таїна цього поєднання: найвищої скорботи і найвищої радості?

Ікона – це символічне зображення. Виснажена тілесність, зображувана на іконі, означає різко виражене заперечення того біологізму, який робить насичення тіла найвищою заповіддю. Крізь виснажені лики святих просвічує духовне життя.

Релігійному живопису притаманна одна важлива закономірність: сила враження від фрески чи ікони у храмі прямо протилежна схожості зображуваного явищам земного фізичного світу.

Так, наприклад, на знаменитій фресці В. Васнецова “Радість праведних о Господі” у Володимирському соборі в Києві політ праведних до раю має занадто природний характер фізичного руху: праведники підносяться не тільки думками, а й усім тілом; це, а також хворобливо-істеричний вигляд деяких облич, надає всьому зображенню того занадто реалістичного для храму характеру, який послаблює враження. Зовсім інше бачимо у стародавній фресці А. Рубльова в Успенському соборі у Володимирі. Там незвично зосереджена сила надії передається виключно рухом очей, спрямованих уперед. Хрестоподібно складені руки праведників зовсім непорушні, так само як ноги та тулуб. Їхнє сходження до раю виражається виключно очима, в яких не відчувається істеричного захвату, а є глибоке внутрішнє горіння і спокійна впевненість у досягненні мети. Але саме цією удаваною фізичною непорушністю і передається найвища напруга і сила духовного піднесення: що непорушніше тіло, то сильніше сприймається тут рух духу. І саме тим, що духовне життя передається лише очима, – символічно виражається незвична сила і влада духу над тілом. Саме це поєднання абсолютної нерухомості тіла і духовного сенсу очей, які часто спостерігаємо в давньоруському іконописі, викликає найзворушливіше враження. Однак нерухомість в іконах притаманна лише тим зображенням, в яких не лише тіло, а й саме єство людське приведені до стану мовчання, де воно живе не власним, а надлюдським життям.

Говорячи про аскетизм давньоруської ікони не можна не згадати її іншої риси, органічно пов’язаної з аскетизмом. Ікона становить нерозривне ціле з храмом і тому підпорядкована його архітектурному задуму. Архітектурність релігійного живопису розуміється в двох аспектах зору: підкореність архітектурній формі відчувається не лише в храмовому цілому, а й у кожному окремому іконописному зображенні: кожна ікона має свою особливу архітектуру, котру можна спостерігати і поза безпосереднім зв’язком її з церковною будівлею.

Відповідно до архітектурних ліній храму людські фігури на іконах зображуються іноді занадто прямими, іноді, навпаки, неприродно вигнутими відповідно до ліній храму; підкоряючись піднесенню вгору високого та вузького іконостаса, ці образи іноді надмірно видовжуються; голова виявляється непропорційно малою порівняно з тулубом.

Незвичною є і симетричність цих живописних ліній. Не лише в храмах, – і в окремих іконах, де згрупується багато святих, – є деякий архітектурний центр, котрий збігається з центром ідейним. І навколо цього центру обов’язково одна-

ковим числом і часто в однакових позах стоять з обох сторін святі. В ролі архітектурного центру, навколо якого збирається цей різноликий собор, виступають то Спаситель, то Богоматір, то Софія.

Симетрія тут виражає утвердження ідеї соборної єдності в людях та ангелах: їхнє індивідуальне життя підкоряється загальному соборному плану.

Архітектурність ікони виражає одну з центральних та істотних її думок. Ікона – це живопис по суті соборний; домінуванням архітектурних ліній над постаттю людини символічно зображується підпорядкування людини ідеї собору, переважання вселенського над індивідуальним. Тут людина перестає бути самодостатньою особою і підкорюється *загальній* архітектурі цілого. В іконописі зображується майбутнє храмове, або *соборне*, людство.

Від цієї скорботи ікони тепер перейдемо до її радості, котру можна зрозуміти лише у зв'язку з першою.

Між людиною та іконою завжди відчувається відстань. Ікона не завжди і не відразу відкривається людині. Між людиною та іконою лежить все те, що стверджує панування ситого тіла. Лише тоді, коли людина звільняється від чар ситості тіла, ікона відкриває їй найвищу радість – надбіологічний сенс життя, духовне піднесення.

Радість цю виражає давньоруське релігійне мистецтво не словами, а неповторними видіннями в кольорах. Поєднання аскетизму і неймовірної, нетутешньої райдуги фарб знаходимо у творчості А. Рубльова і в храмовій архітектурі (зокрема храм Василя Блаженного у Москві). Це, по суті, та сама думка про блаженство, що виростає із страждань, підносячись над людською скорботою.

Таким чином, розглянувши дві позиції (два погляди) на проблему розуміння змісту давньоруського іконопису – науково-теоретичну і теологічну, ми доходимо висновку, що вони не суперечать, а взаємодоповнюють одна одну, співвідносяться як зміст і форма. Кожна з цих позицій допомагає глибше розкрити таїну та специфіку давньоруської ікони.

1. Лазарев В.Н. Византийская живопись. – М.: Изобр. иск-во, 1971. – 220 с.
2. Полевой В.М. Искусство Греции: Древний мир. – М.: Искусство, 1970. – 204 с.
3. Рерих Н.К. Об искусстве. – М.: Междунар. Центр Рерихов, 1994. – 128 с.
4. Угринович Д.М. Искусство и религия. – М.: Политиздат, 1983. – 120 с.

SUMMARY

Svitlana Shevchuk

“TWO POINTS OF VIEW RELATED TO THE OLD RUSSIAN ICON-PAINTING COMPREHENSION”

An attempt made in the paper to reveal the content of the old Russian icon-painting. With this in view two standpoints are compared. One of them belongs to researchers and art theoreticians. The other is an attempt to reveal a profound sacral essence of the religious art.

Key words: icon-painting, sacral art, spiritual life, church canon, asceticism, fresco, conciliarism.