

допомоги, проведення з ними виховної роботи, влаштування екскурсій, вечорів відпочинку тощо.

Такі світлиці та притулки для дітей є у Харкові, Кам'янець–Подільському, Львові, Херсоні. Головною ділянкою роботи Кам'янець–Подільського осередку є опіка та виховання молоді. Вже 4 роки діє в місті благодійна „Світлиця” для дітей з проблемних, багатодітних сімей, напівсиріт та обездолених, домом яких довгий час була вулиця. На сьогоднішній день за даними „Карітасу” світлицю відвідують 25 дітей. Навесні 2004 року розпочато будівництво Благодійного Центру імені єп. Яна Ольшанського, в якому діятиме світлиця, їдальня та гуртожиток для бідної студентської молоді. Благодійний Центр розташований неподалік Кафедрального Собору у Кам'янець–Подільську.

З допомогою „Карітас-Спес” організовано також роботу благодійних їдалень для безпритульних дітей. Такі їдальні розташовані переважно у найбільших містах України (Львів, Бердичів, Харків, Запоріжжя, Бердянськ, Мукачеве, Ужгород та ін) та у містах, де активно функціонує мережа РКЦ, а відповідно – і розташовані центри „Карітасу”. Зокрема реалізується проект за участі Римо-Католицької парафії св.Анни, допомоги центрального бюро „Карітас-Спес”, місцевих підприємств, територіального центру соціальної допомоги.

Отже, на основі згаданих соціальних проектів можна стверджувати про неабиякий внесок Місії у розвиток харитативної діяльності в Україні. Спрямувавши чималі сили в русло допомоги, РКЦ дедалі більше зміцнює свої позиції в нашій державі, що на даному етапі є стимулюючим фактором, для більш активного залучення Православних церков до благодійницької справи.

*В.Бутрак\** (м. Київ)

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ ІДЕЙ ІКОНОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ В УКРАЇНІ**

Після християнізації Київської Русі народні елементи починають проникати у церковний живопис. Культура, яка формувалася у народі віками, відповідно до закономірностей дії механізму етноконфесійного синкретизму,<sup>58</sup> не могла не вступити у взаємодію із новою для України

---

\* Бутрак Володимир - аспірант Відділення релігієзнавства Інституту філософії імені Г.С.Сковороди НАН України.

<sup>58</sup> Дет. див.: Саган О.Н. Національні прояви православ'я: український аспект. - К., 2000.- С. 23-81.

християнською культурою. Християнство, хоча й використовувало іноді різні засоби для протидії цьому, все ж таки не змогло за всі століття свого існування викоренити із свідомості народу найбільш стійкі дохристиянські мотиви. Українська толерантність й творчі сили народу сприяли розвитку релігійного культу та мистецтва, що з плином часу набирали національних рис і особливостей.

Завдяки означеному етноконфесійному синкретизмові, український (чи Київський) Східний обряд почав ідентифікувати українство. Не випадково у час “здобуття” українством себе, своєї “самості” дослідження особливостей ідейних трансформацій у сфері українського іконопису стають популярними у наукових колах.<sup>59</sup> Незважаючи на це, подальші дослідження і пропагування ідей, які Українська ікона несла собою в світ, є нагально необхідними, особливо в сьогоденній час, коли гостро стоїть питання створення Української Помісної Православної Церкви. За час іноземного політичного і церковного гніту ми втратили багато зразків, навиків, ідей, відродити котрі тепер зможуть тільки глибокі наукові розробки.

Щоб простежити особливості трансформації ідей іконографічного образу в Україні, необхідного поглянути на першоджерело – візантійську ікону. Після 842 р. (кінець періоду іконоборства) у Візантії було вироблено іконографічний канон: правила, засоби й матеріали творення ікони.<sup>60</sup> В основу візантійської стилізації лягла деформація. Лики святих зовсім не схожі на їх портрети, вони видовжені, з великими нерухливими очима, без тіні й осяжності форм. Вельми свосередно підходили візантійські майстри до відображення в іконі простору. Він був двомірний. Часто використовували обернений простір. Намальовані на тлі гори далекі від пейзажного зображення з натури, вони швидше нагадують площини або східці. Передній та задні плани мають не перспективно-зображувальне, а ідейно-сміслову значення.

Були опрацьовані кілька характерних поз і жестів Христа, Марії, святих. Типовою стала поза непорушного стояння чи сидіння з обов'язковим прямим, фасним зображенням лику й зустрічним виразним поглядом очей прямо на людину. Допускався легкий поворот постаті вбік, але профільні зображення виключалися. Статика, непорушне стояння – основна форма змалювання людини на візантійській іконі. У Візантії довго велися суперечки про зовнішність Ісуса, Марії й усіх

<sup>59</sup> Див.: Помилка! Джерело посилання не знайдено.; Помилка! Джерело посилання не знайдено.; Помилка! Джерело посилання не знайдено.; Саган О.Н. Національні прояви православ'я: український аспект.- К., 2000 та ін.

<sup>60</sup> Помилка! Джерело посилання не знайдено.

святих, котрих належало змальовувати на іконах.<sup>61</sup> Ієрархи визнали за доцільне рекомендувати майстрам ікон не малювати ні Христа, ні Марії, ні святих вродливими, щоб уберегти віруючих від спокуси полюбити фізичну вроду й не збудити будь-якої позадуховної, тілесної пристрасті. Іконні лики позбулися будь-якої фізичної краси.

Для найвизначніших персонажів християнського мистецтва – Христа і його матері Марії – було опрацьовано й затверджено кілька сюжетних і композиційних варіантів зображень, виходити за межі яких заборонялося. У IX-X ст. у Візантії було ретельно відібрано осіб, яких належало малювати на іконах. Формується особливий метод творчості – за зразками. Взірці всіх затверджених ікон зшивали в одну книгу – це були готові проекти композицій різних церковних сюжетів, окремих постатей, ликів святих, складок одягу тощо.

Разом з новою християнською релігією Київ дістав готові, завершені зразки християнського мистецтва з усіма його особливостями, аж до дрібних деталей способу й техніки виготовлення того чи іншого мистецького твору. Але християнство і його культура в Русі-Україні опинилося не у вакуумі, а посеред розвиненого культурного середовища, яке складалося віками.

Світ уявлявся слов'янам-язичникам як єдиний живий космос, що охоплював усі частини живої природи. Найвищі духовні цінності культури виразилися у символічній формі. Це з давніх-давен Сонце і Небо, вогонь і вода, колесо і хрест, віще дерево і віщий ворон, грім і блискавка, мороз і вітер, дерево з піднятими гілками, ялинка, колос та інші. Додамо також геометричні символи, зокрема, розкреслений ромб (щедра нива) і багато інших предметів ставали образами, чуттєвими уособленнями духовних сил, що так чи інакше входили в сферу культурної діяльності людини, її практично-духовного освоєння світу.

У певній символічній системі в наших предків були упорядковані й предмети побуту, образи живого і неживого світу, стихійні явища природи, певні жести, рухи. Таким багатством символів праукраїнці прагнули зобразити цілісну картину космосу, який був подібний до людини як єдиного, цілісного і живого організму. В той же час космос сприймався як абсолютне божество<sup>62</sup>.

У міфології древніх слов'ян одним з найстійкіших був символ світового дерева, а хрест, як його графічний варіант, одночасно був символом людини. Людина бачилась як цілісна довершена система, точна

<sup>61</sup> Помилка! Джерело посилання не знайдено.- С. 84.

<sup>62</sup> Див.: Помилка! Джерело посилання не знайдено.- С. 103-105.

копія Всесвіту. Ця ідея людини-хреста має місце в різних міфологічних сюжетах, в усній народній творчості, а також у ритуальних процесах.

Бачення деяких ідей та символів у язичницькому світогляді праукраїнців і світорозумінні християнства іноді збігається і, внаслідок цього, накладається, утворюючи своєрідний синтез, формуючи національні особливості культового світогляду.

Під покровом нових релігійних образів та обрядів довгий час жила язичницька практика різного роду гадань, “закликів” померлих предків, постригів, причитань, позацерковної вінчальної обрядовості. До XII ст. кількість ритуальних предметів, що несли в собі язичницьку символіку або поєднували символи обох релігій, залишалася досить великою. Серед них значне розповсюдження здобули так звані амулети-змійовики, які, з одного боку, мали канонічне зображення Христа, а з другого – нехристиянський мотив, котрий представляв собою людську голову з волоссям у вигляді змій.<sup>63</sup> Для давньоукраїнських митців створення сакральних творів було своєрідним дійством, свого роду “таїнством”, наслідком якого було відтворення через символ первісних зв’язків. І навіть Оранта Київська має ту ж поставу з піднятими догори руками і несе охоронний зміст “непорушної стіни”, цебто виконує функцію язичницького оберегу.<sup>64</sup>

Дуже скоро, вже при кінці XI ст., київський обряд мав право звати себе унікальним. Київ виплекав всього за два століття свого християнства оригінальну ідею свого священного мистецтва. І хоча іноземний вплив на розвиток живопису в культурі Київської Русі був стійким і довготривалим, незважаючи на це, в XI-XII ст. у староруському живописі складаються дві традиції оздоблення храмів розписами. Одна, більш суворая й урочиста, знаходить свої джерела в монументальних розписах Візантії. Друга, більш вільна і живописна, склалася вже на вітчизняному ґрунті. Класичною пам’яткою, що втілила першу і другу традиції, був Софійський собор, в розписах якого повністю витриманий візантійський іконографічний канон. Мозаїки і фрески киеворуської святині втілили в собі специфіку і психологізм розуміння основних біблійних сюжетів і євангельських подій в контексті киеворуської ментальності і київського сприйняття християнських цінностей. Їх обличчя суворі і одухотворені, але без візантійського аскетизму і фанатичної релігійної екзальтації.

У XII ст. в Києві були створені прекрасні мозаїки і фрески Михайлівського монастиря (1108 р.), автором яких деякі дослідники

---

<sup>63</sup> Див.: Помилка! Джерело посилання не знайдено.- С. 34.

<sup>64</sup> Див.: Помилка! Джерело посилання не знайдено.- С. 29.

вважають київського живописця Алімпія.<sup>65</sup> На відміну від статичного, формального розташування фігур в розписах візантійського канону, зображення апостолів у Михайлівському соборі повні динаміки. Вони розташовані у вільних позах, звернені один до одного, вони начебто ведуть якусь розмову. В їх вигляді багато почуттів, експресії, одяг спускається пишними асиметричними складками. Ми майже ніде не побачимо в реальності такого багатого творива складок при спокійному й непорушному сидінні чи стоянні. Ця суперечність хоч і впадає в око, але не сприймається як недолік, як порушення канону, але водночас суттєво збагачує декоративну насиченість.

Велике значення займав символ кольору. Золото свідчило, що зображена особа є святою і перебуває на небі. Наші майстри любили тон червоного, а не блідого золота. Найдавніша українська ікона “тепла” за своїм колоритом. Коричневі, темнуваті візантійські фарби “ожили й заграли в Києві червоним золотом”<sup>66</sup>. Орнаментоване золотисте тло символізувало сутність раю. Геометрія, як мотив іконних орнаментів, натякала на вічність часу та простору. Виважено і продумано підбиралися рослинні мотиви в тиснених тлах, котрі в символах підкреслили зміст ікони: виноград – євхаристична жертва Христа; дуб – непереможність та сила християнських переконань; цвітіння рослин – вияв любові Господа до людей і взаємна любов людей до Бога; пальма – символ слави небесної; різні плоди – добрі діла, “овочі віри”, благодворна діяльність дітей Божих. Пишні обрамування становили своєрідні символічні “оповідання”, які доповнювали зміст того, що було змальовано на дощці або полотні.

У Біблії, святоотцівських писаннях і в життях святих ми часто зустрічаємо свідчення про світло, яким сяють лики святих у момент їхнього вищого прославлення (Вих. 34:30; 2 Кор. 3:7-8). Оскільки це світло, мабуть, буквально зобразити було неможливо, то єдиним способом передати його є зображення кола, немов розрізу цього сферичного світла. Саме це світло ікона передає німбом чи вінчиком, що є наочною вказівкою на певне явище духовного світу.

Для ікон Східного обряду характерним є зображення німбу як плоского круга. Та все ж, візантійські майстри відчували недостатність цього символу для вираження природи “нествореного світла” і компенсували її білими штрихами на лику святого, які з першого погляду, здається, мають за мету підкреслити форму обличчя святого.

<sup>65</sup> Помилка! Джерело посилання не знайдено.- С. 114.

<sup>66</sup> Помилка! Джерело посилання не знайдено.- С. 32.

Українські іконописці глибоко розуміли явище фаворського світла й будучи представниками етносу, котрий вирізняється величезним потенціалом продуктивної творчості, вони не зупинилися на отриманих візантійських зразках і продовжили розвиток цього символу, довівши його до досконалості. Цієї вершини було досягнуто шляхом декоративного оздоблення наявного образу (німбу) додатковими символами: хрестиками, розетками та ін., котрі символізували перемогу над смертю, вічне життя тощо.

В іконах Київської Русі можна простежити ще одну рису, а саме, що наш народ ніколи не розглядав свою мову як неповноцінну. Київ з перших днів підносив до Бога молитви рідною слов'янсько-українською мовою, читаючи богослужбові книги з вимовою на український лад. Таке ставлення до батьківської мови як до святої проявило себе в іконографічних символах: поступово грецькі літери, що вказували на особу святого, поступилися своїм місцем кириличним.

Плавний розвиток київського образотворчого мистецтва порушився, коли Андрій Боголюбський 1169 р. захопив і пограбував Київ, спалив тут кращі будинки й навічно забрав безліч святинь. У першій половині й середині XIII ст. з глибини Азії в Європу прикочували великі полчища монголів. Страшними були їхні знуцання у завойованих князівствах. Багатостраждальна історія народу символічно відобразилася в іконах того періоду. Ікона, як один із найголовніших атрибутів храмового мистецтва, допомагала християнам зберегти надію, вистояти в часи лихоліть і не відступитися від віри батьків. В цей період вона спрямовується на пропаганду всього того в євангельському врівненні, що підтримує людину, виховує у неї силу волі й готовність до боротьби за християнські й національні ідеали. Кожний край у роки того лихоліття витворив руками своїх найкращих малярів власну чудотворну ікону Богородиці, яка в часи Середньовіччя ніколи не була зображена веселою чи усміхненою.

Українські малярі ікон у ці століття розширюють список сюжетів, які вводяться в ікони. Теми Миколи Чудотворця, Юрія Переможця, Архистратига Михаїла набувають широкого поширення, вони навіювали думки про доблесть, вояцьку всесильність і неминучість перемоги над азійськими деспотами.

Після розпаду Золотої Орди народ ожив для свідомого національного життя, а Українська Церква (Київська митрополія) плекала свою ідентичність. Для післямонгольської доби характерне оформлення іконографії святих слов'янського пантеону як свідчення внеску українського народу в розвиток християнства. Підноситься ідея

мучеництва з різних періодів історії Церкви, включаючи найновіший.

Найскладніші догмати християнства і багатий світ переживань середньовічної людини були виражені давньоукраїнськими митцями “у кольорі і формі не менш глибоко і тонко, ніж це вдалося візантійським мислителям”<sup>67</sup>. Вони сприймали релігію не стільки через систему богословських викладок, скільки через змістовно оформлену систему образів символів. Храм, іконопис і літургія утворювали одну цілісну єдність, яка у свідомості віруючих поставала не просто як символ, а як особливий різновид надреальності, своєрідне релігійне буття, і виступала як матеріально-просторове існування Божого світу.

Наслідком такої ментальності було, скажімо, особливе поширення ікон із зображенням Пресвятої Трійці. В православних храмах Єрусалимського, Антиохійського і Константинопольського патріархатів практично немає зображень новозавітної Трійці. Для православного сходу це зображення нетипове. Московське православ'я також перейняло цю візантійську ортодоксію. О.Саган доводить, що створення і вшанування ікон Бога Саваофа і “Новозавітної Трійці” порівняно пізні явище, яке сформувалося під впливом Українського православ'я.<sup>68</sup>

Україна прийняла християнство тоді, коли тринітарні суперечки вже давно затихли, а Вселенські собори визначили в своїх канонах принципи поєднання Осіб Пресвятої Трійці в єдиній Божественній природі. Тому вітчизняні ієрархи взяли участь у вдосконаленні догматичних формулювань вже не у вербальній, а в символічній формі. Вони заохочували створення ікон Пресвятої Трійці й шукали способи якнайточнішої передачі символами онтологічних властивостей Триєдиного Бога. Символи, які б підкреслили Триєдиність Божества, ненароджуваність Бога-Отця, предвічне народження від Бога-Отця Бога-Сина, предвічне сходження від Бога-Отця Бога-Духа Святого, одноістотність нероздільність та незлитність Божества та деякі інші властивості Божої природи. Шукали і знаходили досконалі образи.

Розглядаючи ці ікони, бачиш, що їх творці глибоко знали догматичні істини християнства, володіли вільним продуктивним мисленням і в символах та образах доступно зобразили те, що важко піддається словесному змалюванню. Маючи перед очима таку ікону, можна наглядно читати половину курсу догматичного богослов'я. Творчістю українських іконописців незрозумілі до кінця тринітарні догмати стали близькими і доступними не тільки для богослова, а й для

<sup>67</sup> Помилка! Джерело посилання не знайдено.- С. 7.

<sup>68</sup> Помилка! Джерело посилання не знайдено.С. 159.

пересічного віруючого.

З падінням Константинополя у травні 1453 р. в іконописі Українського Православ'я знайшло своє яскраве вираження домінування змісту над формою. Саме з цього часу спостерігаємо новий підхід до іконографічних сюжетів, обраних для оздоблення храмів. Це було також пов'язано із заснуванням Запорізької Січі, яка сприяла піднесенню духу та національної свідомості, налагодженню господарського життя й розвитку культури, розковувало творчі сили народу. Ікона позбулася похмурих апокаліптичних відтінків, здобула нові крила в нових поколіннях нашої людності. Бог став уявлятися ближчим, ріднішим для людей.

З настанням епохи власне української ікони у першоджерельну візантійську ікону проникає безліч малих і великих змін. Саме тоді відкрилися ширші можливості для українізації образів. Це проявилось, наприклад, в наділенні деяких ікон Богородиці світлим кольором шкіри, бачення її як людини білої раси. Святителя Миколу митці почали змальовувати у вигляді етнічного українця. Процес еволюції зовнішності святих на українських іконах торкнувся також інших святих, які зображалися в системі іконостасів: апостолів, пророків, персонажів святкових ікон. Дослідники зазначають, що доба формування національного “обличчя” ікони є ознакою зародження і піднесення національної свідомості українців.<sup>69</sup>

Особливістю українських ікон був також і “прорив” золотого тла. Середовище, в якому жили Господь, Діва Марія й апостоли стало подібними до українського краю. Пейзажне тло на іконах житійного характеру дедалі більше нагадувало природу, а будівлі – архітектуру міст України. Уже на іконах XVI ст., як фон, подаються карпатські краєвиди – пасма гір із смереками й синіми схилами. Одяг Діви Марії прикрашається різними візерунками, гідними цариці небесної. Грубі рубища мучеників, в яких вони приймали смерть, замінюються коштовними ризами. Інакше кажучи, національна ікона стилю ренесансу підкреслює в мучениках не їхній земний одяг, а райські строї. У трактуванні й самої постаті з'являються додаткові деталі: атрибути мучеництва в руках мучеників, гілки пальми або лавра, інші предмети. Постаті набули легкості й піднесеності.

Побутовість українського християнства зумовила збагачення ікон безліччю деталей, узятих просто з українського життя і пристосованих до ікономалярського стилю. Наприклад, в сюжеті різдва Богородиці

---

<sup>69</sup> Напр. див.: Помилка! Джерело посилання не знайдено.- С. 42.



змальовуються ночви з водою для купання дитини. В окремі ікони проникає ще одна деталь, яка своїм корінням сягає ще дохристиянської доби – це благословення не пучками пальців, а піднятими долонями, наче знаком здобутої перемоги.<sup>70</sup>

Якщо в західноєвропейській культурі бароко XVII ст. трагічна тема смерті та пов'язані з нею образи скелетів, черепів, ешафотів тощо стає для багатьох творів наскрізною (як на гравюрах Калло чи картинах Караваджо), то для українського бароко типовішими виявляються сюжети військової слави, подвигу, лицарських чеснот, святої пожертви, високих звершень духу, перемоги життя над смертю. Так, скажімо, алегоричні постаті геніїв, одягнені у козацькі жупани, відзначають декоративну композицію першого ярусу дзвіниці Софійського собору в Києві.

Життя – це визначальна тема всього річного літургійного циклу української церкви, всіх її богослужінь, майже всіх мистецьких творів. В Софії навіть немає такої обов'язкової для храмового розпису теми, як сцена “страшного суду”, не вживається пряме безпосереднє подання фундаментальної для християнства ідеї смерті (наприклад, у вигляді сцен “оплакування”, “покладання у труну”, “Успіння”).

Розглядаючи феномен української ікони, А. Колодний констатує, що в Україні змінилося також ставлення до подій із життя Христа. Сцени із Його життя відтепер відтворювалися не хронологічно, а з врахуванням їх значимості в системі християнського віровчення.<sup>71</sup> Українські ікони, наскільки це було можливо, відходять від надмірного символізму, вбирають в себе головні мистецькі стилі – від ренесансу і бароко до класицизму і модернізму. Жодна з іконописних шкіл у Східних Церквах не знала такої динаміки стильового розвитку, як українська.

У багатих на деревину твердих порід регіонах України – на Поліссі, в лісостеповій зоні, в підгірській і гірській смугах – у XIX столітті розвинулася унікальна традиція різьблених ікон. Це приклад впливу народного мистецтва на церковне, приклад прихильності людей і кліру до народної іконотворчості. Українська іконографічна традиція дала світові також такий принципово новий варіант виготовлення ікони, як ікона на склі, яка хоч і не ввійшла у церковний богослужбовий вжиток, але стала головним декоративним елементом української хати.

Ще один варіант Східної ікони в Україні – ікона вишита, яку особливо часто використовували в оформленні хоругв. Народна вишивка,

<sup>70</sup> Помилка! Джерело посилання не знайдено.- С. 48.

<sup>71</sup> Див.: Помилка! Джерело посилання не знайдено.- С. 21.

як одвічний елемент ідентифікації української нації, глибоко проникла в її релігійне мистецтво. Вишиті рушники, скатертини, хоругви, фелони й саккоси були і є неодмінним доповненням до малярства та різьби в церквах України. З глибокої давнини в українських храмах зберігається традиція гаптувати й вишивати, а не малювати плащаницю. Небагато у світі Церков Східного обряду, де б вишивка й гаптування в храмі займали таке поважне місце, як в Українській Церкві.

Підсумовуючи весь матеріал, можна зробити наступні висновки. Іконописна школа Київської митрополії поступово відмовляється від візантійської середньовічної традиції. Адже зростаюча з часом соборність і демократизм як української православної Церкви, так і українського суспільства в цілому, вплив іконописних шкіл Західних церков не могли не позначитися на розвитку українського мистецтва, в тому числі й іконопису.

Ні східні, ані західні зразки не переносилися в Україну прямо, без переосмислення і суттєвих змін. У своєму підході українські майстри взяли з візантійської традиції ікони її теологію, учення про Боговтілення й первообраз, а також ті форми, що підходили їм та їхньому народові. Решту винайшли й утвердили самі, не прислухаючись до численних візантійсько-балкансько-московських нарікань. Так само повелися наші майстри ікони й із західним матеріалом.

Якщо в інших східних церквах обряд виглядає практичнішим, то в українській церкві він став виявом високих естетичних смаків народу, своєрідно витлумаченим містичним змістом Святого Письма. Наповнивши східну ікону новим змістом, відмовившись від повної площинності, зворотної перспективи, українська ікона поряд з побожністю, мала своїм завданням також і виховання національного ідеалу досконалої і прекрасної людини.

Український іконопис дав унікальний варіант поєднання традиційної східної ікони з новою гармонізацією форм, кольорів, простору та часу. Розвиток української ікони в свою чергу впливав на розвиток Українського православ'я, поглиблюючи його евангелізм і толерантність.