



## СЛОВО МОЛОДОГО ДОСЛІДЖИКА

Олексій Овчаренко

### СИМВОЛІЧНІ ГРАВЮРИ ПАТЕРИКА ПЕЧЕРСЬКОГО 1661 РОКУ В КОНТЕКСТІ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ (на матеріалі аналізу графічного циклу)

Печерський Патерик — збірка оповідань про початок Печерського монастиря та його перших ченців — видатний твір письменства Київської Русі, літературна основа якого була сформована на підставі усних переказів, літописних статей, перекладних візантійських патериків<sup>1</sup> десь на початку XIII ст. Визнаючи його роль в давньоукраїнській культурі, Михайло Грушевський писав: “Не “Слово о полку Ігоревім”, не “Закон і благодать”, не літопис, а Патерик став тим вічно відновлюваним, поширюваним, а з початком нашого друкарства — неухабно передруковуваним твором старого нашого письменства, “золотою книгою” українського письменного люду”<sup>2</sup>

Як твір літературний — Патерик, за авторитетним світченням Д. Абрамовича, несе в собі “багато корисного матеріалу і для нашої фольклористики, як один з активних факторів народної фантастики.”<sup>3</sup> Не менший інтерес з цієї точки зору становлять графічні цикли його друкованих видань.

Перші спроби ілюстрування патерикових сюжетів подибуємо у мініатюрах Радзивілівського літопису та Київської псалтирі 1397 р. Вони однак загалом не утворили стійкої іконографічної традиції в зображенні образів печерських подвижників і подій з історії монастиря. Це було здійснено українськими художниками-граверами XVI — XVIII ст. які у поєднанні різноманітних формально-стилістичних прийомів віднайшли свої оригінальні рішення.

Українська ілюстративна гравюра у першій половині й середині XVII ст. щедро забарвлена фольклорними мотивами, просякнута світобаченням і естетичними уявленнями, притаманними народній фольклорній стихії. Вплив образотворчого фольклору, домінування егалітарних тенденцій в художній культурі були зумовлені бурхливими політичними й соціальними змінами, що і в художню сферу вносили енергію великих історичних перетворень.

Гравюра завдяки своїй мистецькій специфіці, динамізму і мобільності функціонування в культурному середовищі, певній конфесійній свободі, великій семантичній пластичності сприяє процесам жанроутворення і трансформації образної системи. В українському мистецтві, на рівні стилістики і іконографії, відбувається потужний і складний процес органічного злиття впливів західноєвропейської ренесансно-барокової культури й активізації глибинних сакральних архетипів народної свідомості, що внутрішньо наснажують і трансформують образні форми слав'яно-візантійської традиції.





Л. до "Печерського Патерика", 1661.

1661 року в друкарні Києво-Печерської лаври виходить у світ прославлений Патерик Печерський. Вперше надрукований церковно-слов'янською мовою він став непересічною подією в культурному житті того часу. Видання 1661 року сконцентрувало в собі найважливіші проблеми національного буття, втілило у блискучому мистецькому синтезі художнього слова і гравюри нову міру життя та історії, репрезентувало в Україні і далеко за її межами високий моральний ідеал, сформований на місцевій традиції і сповнений глибокого патріотизму. У виданні 1661 року Патерик отримав досконалу барокову інтерпретацію тексту і одночасно масштабне й розгорнуте образотворче прочитання в циклі ілюстраційних гравюр, виконаних видатними українськими граверами Ілією та Прокопієм.

Задум цього видання виникає у найближчому оточенні Петра Могили ще у 30-ті роки XVII століття. 1635 року виходить його польськомовна

версія під редакцією Сильвестра Косова, тоді ж розпочинається робота над підготовкою наступного видання, що побачило світ вже при архимандриті Інокентії Гізелі. Незважаючи на воєнне лихоліття, Патерик був підготовлений до друку надзвичайно ретельно і якісно.

Увесь зміст пам'ятки підпорядковано концепції особливої святості Печерського монастиря і ширше Києва як духовної столиці Руси. Виражається ця концепція передусім у тому, що справами монастиря, за патериковими текстами, безпосередньо опікуються Христос і Богоматір (в оповідях про варяга Шимона, будівництво та оздоблення Успенського собору тощо). Графічний цикл книги складається з 50 сторінкових гравюр, численних ініціалів, заставок та кінцівок, що пройняті духом образотворчого фольклору і справили на нього згодом значний зворотній вплив на кількох рівнях, на рівні сюжетних ілюстрацій сприяли виробленню самого типу і арсеналу художньо-виражальних засобів народної картинки та поширенню іконографії печерських подвижників. За даними Д. Ровінського після 1702 р. було надруковано так званий Лицевий Печерський Патерик — зшиток з сорока гравюр (за типом західноєвропейського "Blockbuch") більшість яких, окрім восьми оригінальних композицій, ідентичні ілюстраціям видання 1661 р. На рівні декоративних прикрас, гравюри Патерика слугували джерелом орнаментальних мотивів для народного мистецтва<sup>4</sup> Найбільший інтерес, з точки зору взаємодії з фольклорною традицією, становлять форта та передкінцева гравюра "Богоматір серед зірок", в яких представлено узагальнюючі амбівалентні метафори "печерного неба" і "печерного саду"

Форта або титульна гравюра, якою відкривається книга, на той час вже мала в українському мистецтві книги сталу традицію. Введена в



слов'янське книгодрукування свого часу Франциском Скориною, вона присутня вже в першодруках Івана Федорова. Але створений нею образ книги в першій третині XVII сторіччя переживає помітні зміни. Урочистість триумфального порталу пом'якшується ажурним плетивом рослинного орнаменту, яке подекуди майже зовсім нівелює логіку архітектурних форм і залишає лише загальну схему арки. В рослинному орнаменті форти превалює розповсюджений на той час у декоративно-вжитковому мистецтві мотив виноградної лози, як варіант іконографічної схеми древа Ісеевого, уподібнюючи книжний титул різьбленому оздобленню іконостаса<sup>5</sup>

Вперше подібну композицію титулу (де на гілках лози зображено квіти з півфігурами святих) зустрічаємо в форті львівського "Євангелія" 1636 р. майстра Георгія диякона, а в 1660-му цей мотив розробляє в титульній гравюрі Патерика гравер Ілія, надаючи йому глибокого символічного звучання<sup>6</sup>

Звертає увагу, що форта в технічному відношенні виконана дещо незвично для українського дереворізу. В ній широко застосовується прийом білого штриха на темному тлі в поєднанні з традиційним обрізним штрихом. Це окрім виразного декоративного ефекту має суттєве змістовне навантаження

Залишаючи просвіт арки вільним для заголовку та вихідних ланок, гравер зосереджує увагу на обрамленні. В нижній частині його бачимо зображення Успенського собору Печерської Лаври. Над банями якого, серед щільної темряви сяє сонце, пронизуючи морок гострими зубцями променів. Над собором симетрично підіймаються велетенські стебла виноградної лози<sup>8</sup>. Вони пригинаються під вагою соковитих грон і обминаючи центральний просвіт арки підіймаються вгору в грайливому мерехтінні прорізного листя і дрібних галузок. Обабіч собору стоять преподобні Антоній і Феодосій Печерські, в руках вони тримають картуші з написами, що призивають благословення св. Афону нововиданій книзі во ім'я Ісуса та Богородиці. За спинами преподобних зображені пагорби з позначеними на них входами до печер. Звітти, з таємничої печерної глибини виростають стрімкі й пружні виноградні пагони, що сплітаючись з попередніми, заповнюють бічні частини. В своєму енергійному русі вгору, лози есоподібно вигинаються утворюючи подібні до окремих медальйонів петлі, де в променистих квітках-ореолах розміщені півфігури десяти найбільш уславлених печерських іноків. Поряд з кожним вкомпоновано стрічку з його ім'ям. Їх вираз обличчя, жести досить різноманітно варіюються. Завершує композицію обрамлення зображенням Печерської чудотворної ікони Успіння Богородиці, яку підтримують ангели і над якою у вигляді голуба в сяйві, простер крила св. Дух.



Лі. до "Печерського Патерика", 1661.



Мотив виноградної лози, що утворює композиційну основу форти є модифікацією фундаментальних споріднених міфологем світового дерева і райського саду<sup>9</sup>. В різних міфологічних системах і втому числі в християнстві, вони відіграють роль універсальної моделі Всесвіту. Завдяки своїй надзвичайній варіативності ці міфологеми потенційно охоплюють і символізують явища будь-якого масштабу і рівня. В міфологемі дерева і саду знайшли вичерпне вираження середньовічні релігійно-космогонічні уявлення. Як зазначає дослідниця: “Символіка саду займала цілком визначне місце в ідеологічних уявленнях середньовічного суспільства. В основі цього явища лежали біблійні культурні впливи. Внаслідок метафоричного тлумачення “Пісні пісень”, книги пророка Ісайї, євангельської притчі про “ділителей винограду” оформився топос *hortus conclusus* (“сад замкнений”). Його розуміли як осередок духовних і моральних цінностей християнства”<sup>10</sup>. Успадкований від середньовічної культури символізм мислення досяг граничного вираження у творчому методі бароко. Символіка саду набуває ще не баченого розквіту. Стимулюючий вплив на її розвиток мала емблематика з добре розробленою системою значень саду, дерев, квітів. У добу бароко, серед багатоманіття всіх значень саду, на перший план висувається “сад добродетностей”, “мисленний едем” тощо. В цьому ж ключі вирішує образ форти Ілія. З глибоким відчуттям полісемантизму графіки і слова знаходить він графічний еквівалент образів закладених у тексті.

На стеблах метафоричної лози розквітають квіти і дозрівають “плоди добродетностей” — життя преподобних отців печерських. Її рух вгору осмислюється в плані духовного зростання, що підіймає людину до рівня ангела. Поділяючи лозу на пагони Ілія не тільки зберігає паралель до пари преподобних Антонія і Феодосія, що виступають у ролі “насадителів” і “добрих ділателей” цього винограду, але також посилює символічне значення титульної рами в дусі замкненого саду-вернограду, обителі й сховища благочестя. В Посвяті читаємо: “Вьруем яко и от нашего Печерского Вертограда сіє гроздіє і цвьты, тебе (тобто Христу — О. О.) яко лозе и цвьту вертограда Небесного, в сій Книзь от нас принесънным будут пріятны”<sup>11</sup> і далі звертаючись до Богоматері: “Ты основала еси святоє сіє место, ты на сем... небъ оумножи звъзды...”<sup>12</sup>.

Алегорія “неба печерного” наочне втілення знаходить в передкінцевій гравюрі “Богоматір серед зірок”, або точніше “Вьнок Пречистой Богородицы зложенный з звъзд”

Як коментар до неї виступає насамперед текст Передмови до православного читача, де картина “печерного неба” пов’язується з божим провіщенням Авраму: “Просіяша Преподобныи отцы наши житием своим Небесным посреди песку Пещерного, аки звъзды непрелетныя, яко zde в самой вещи совокупленым быти звъздам и песку, яже в словеси своем совокупи Бог иногда, к Аврааму глаголя: Умножу семя твоє яко звъзды Небесныя и яко песок воскрай моря. В само вещь убо исполнися zde благословение обещаное Аврааму”<sup>13</sup>.

На відміну від форти з її цілісною художньою мовою і органічним поєднанням та перетіканням семантичних шарів, замикаюча ілюстрація циклу має дещо парадоксальний, внутрішньо контрастний характер. Алегорична карта зоряного неба, свого роду пантеон печерської святості, виконана в основній своїй частині в стилістиці раціоналістичного креслення, за винятком центрального зображення Богоматері типу Знамення. Її фігура в оточенні хмар тонко і виразно модельована з ретельною проробкою деталей. В тій же манері, хоча і трохи більш площинно виконані зображення Антонія в образі Сонця і Феодосія в образі Місяця. Овальна рамка, що символізує київське печерне небо, заповнена умовними зображеннями сяючих зірок. Кожній зірці надано ім’я конкретного печерського інока, це насамперед ігумени Печерської Лаври.



Всього зірок п'ятдесят одна і як на справжній астрономічній карті кожна з них пронумерована. Автору гравюри вдалося динамізувати загалом статичну схему і надати зіркам обертального руху, завдяки їх ритмічному розташуванню, а також спрямуванню написів. Образ гравюри — це також замкнений зоряний сад, а його центри — центри Всесвіту — знаходяться Христос і Богоматір, що символізують церкву земну і небесну, і в кінцевому підсумку втілюючи космогонічну вертикаль<sup>14</sup>. На складання алегорії печерного неба і відповідно образу гравюри, певний вплив мали сакральна символіка світла і вогню<sup>15</sup>, астролого-астрономічні концепції Клавдія Птолемея і зокрема його геометричний метод аналізу небесних рухів. Разом з тим на думку Ю. А. Ісіченко: “До алегоризації тексту спричинився вплив астральної символіки українського фольклору”<sup>16</sup>.

Всі агіографічні оповіді-життя і легенди об'єднані прагненням показати особливу історичну значимість і святість Києво-Печерської Лаври, яка протягом століть була освітнім, церковно релігійним і соборно-об'єднавчим Центром духовного життя багатьох поколінь українського народу.

Книга щедро прикрашена сторінковими гравюрами. Різноманітні за типом, кількістю сцен, особливостями обрамлення ілюстрації надають книзі характеру альбому, призначеного для уважного розгляду і роздумів. У найповнішому варіанті кількість гравюр сягає 51-ї. Деяким з них, що втілили в собі семантично потужні іконографічні злобутки, належить в графічному циклі книги провідна композиційна роль. Саме до них можна віднести ілюстрацію “Богоматір Печерська” (відбиток її див. на 2-ій сторінці обкладинки в цьому номері журналу. — *О. О.*).

Ілюстрація віддрукована з двох окремих кліше. На верхньому відбитку бачимо на царському троні Богоматір з Христом-немовлям на руках, обабіч неї два ангели та предстоячі преподобні Антоній та Феодосій — одні з перших найвідоміших святих Руси-України, засновники та покровителі Печерського монастиря, який від свого початку відіграв роль провідного культурно-релігійного осередку Київської держави. В його стінах з'явилися перші відомі нам видатні лікарі, художники й літописці, що поширили славу монастиря на всьому просторі давньоруської ойкумени.

Гравюра відтворює композиційний тип печерської чудотворної ікони “Свенська богоматір”, який з'являється в давньоукраїнському мистецтві на межі XI—XII ст. Назва ікони походить від Свенського монастиря під Брянськом, який свого часу був підпорядкований Києво-Печерській лаврі і де, за легендою, було віднайдено цю ікону. У 1288 р. вона “явилася” у Печерській обителі чернігівському князю Романові Михайловичу і відтоді разом з храмовою іконою “Успіння” вважалася однією з головних святинь монастиря. В іконі Свенської богоматері дослідники вбачають список загубленого варіанту київського оригіналу, що належав пензлеві святого печерського іконописця Алімпія, житіє і уявний портрет якого подано у Патерику 1661 р. Образ Богоматері на троні з преподобними Антонієм та Феодосієм (так само як і зображення “Успіння Богоматері”) стає в українському мистецтві XVI—XVII ст. символом Києва і національно-визвольної ідеї українства. Ці композиційні типи широко застосовувалися в іконописі, монументальному живопису і гравюрі.

Ця ілюстрація Патерики, при єдності іконографічної основи, значно відрізняється від свого живописного прототипу. Насамперед звертає увагу зміна розташування фігур преп. Антонія і Феодосія (в іконі Феодосій — ліворуч, Антоній — праворуч, в гравюрі навпаки), однак таке рішення цілком узгоджене з логікою ілюстративного і текстового ряду. Воно витікає із усталеного на той час розуміння ролі цих святих і відповідно послідовності їх житій у книзі.



У зображення Богоматері Ілля вніс багато мистецьких деталей західного походження. Представлена вона урочисто, як владна цариця, що підкреслюється ієратизмом й симетрією зображення, увагою гравера до атрибутів влади — скіпетру, корони, пишно оздобленого трону. Ангели, що фланкують постать Богоматері, дещо нагадують скульптуру готичних соборів. Графічна мова Іллі далека від академічної правильності, відзначається великою лапідарністю та експресією. В кращих зразках, до яких належить і розглядувана гравюра, вона створює враження монументальної узагальненості та великої внутрішньої енергії зображень.

Не менш цікавими із змістовного боку є три невеличкі гравюри у нижній частині аркуша, що оповідають історію про варяга Шимона і чудесне з'явлення образу Успенського собору на небі. Згідно з текстом Патерика, Шимон був сином варяжського князя Африкана. Вигнаний своїм дядьком Якуном Слішим з батьківського уділу, він стає на службу київському князю Ярославу Мудрому. На першій картинці зображено, як покидаючи назавжди рідну домівку, Шимон знімає з поставленої його батьком дерев'яної статуї "Розп'яття" золоті пояс та корону, а прибувши до Києва (третя сцена), дарує їх за Божим велінням Печерському монастирю. Пояс Шимона (довжина якого складала чотири римські фути, або 1180 мм) послужив будівничим всесвітньовідомого Успенського собору розрахунковим модулем. Образ собору Шимон побачив на небі під час мандрівки по Варязькому морю, коли його корабель потопав від бурі. В Патерику від імені Шимона сказано: "І ось бачу церква вгорі і подумав: якаж це є церква; і був голос згори що промовляв: та, що створена буде від Преподобного в ім'я Божої Матері, як бачиш величиною і висотою: розмірити поясом тим золотим на двадцять поясів в ширину, а тридцять у довжину, у висоту ж стіни з верхом на п'ятдесят, в ній же ти покладений будеш" На картинці у центрі бачимо на кораблі неспівмірно велику фігуру Шимона, погляд якого спрямовано вгору на церкву, що як над пагорбами підіймається серед хмар. Гравер зобразив її двокупольною, у тому вигляді, в якому вона відома з 1077 року до перебудов XVII ст. Зображені у цій гравюрі події є тільки початком багатой на чуда історії створення головного храму Києво-Печерської Лаври, що протягом століть був однією з найбільших святинь золотоверхого Києва і всього українського народу. Як відомо, подаровані Шимоном реліквії зберігалися в Успенському соборі, де під час своєї подорожі, у 1655 році, пояс Шимона, що служив прикрасою іконостасу, бачив знаменитий Павло Алепський.

Гравюра "Богоматір Печерська", як і Патерик в цілому, служила утвердженню глибини та своєрідності українських культурно-релігійних традицій і водночас є яскравим прикладом їх синкретизму в контексті релігійних вірувань і художньої культури всієї середньовічної Європи.

Київ

<sup>1</sup> Термін "патерик" утвердився в грецькому словосполученні "патеріка біблія" — "книга отців" Головною темою оповідань, що входили до такої книги, були подвиги уславлених аскетів. Див.: Кречотень В. І. "Золота книга" українського письменного люду. В кн. Абрамович Д. І. Києво-Печерський Патерик. — К., 1991. — С. 274.

<sup>2</sup> Грушевський М. Історія української літератури. — К., 1993. — С. 103.

<sup>3</sup> Абрамович Д. І. Києво-Печерський Патерик... — С.Х.

<sup>4</sup> Так зокрема орнаментация Патерика Печерського 1661 р. сприяла поширенню мотива вазона з квітами в українському килимарстві. Див.: Кузьмин Е. Украинский ковер // "Старые годы", 1908, апрель. — С. 252.

<sup>5</sup> Степовик Д. В. Українська графіка XVI—XVIII століть. — К., 1982. — С. 242, 245. М. Драган в своїй монографії, присвяченій декоративному різьбленню з цього приводу однак зазначає: "На українській території вперше виноградний орнамент появився у різьбі на домовині Ярослава, але цей мотив, мабуть, не був поширений у давньоруському мистецтві... Орнамент винограду заново і широко проявляється в українському мистецтві тільки під впливом мистецтва Відродження. В архітектурі Львова він відомий уже в XVI ст., а в дереворитах стародруків зустрічається тільки в 30-х роках XVII ст. У декорі парських врат виноград появився в першій половині XVII ст. спочатку в дуже



- скромній формі, набуваючи широкого застосування тільки з середини XVII ст. Див.: Драган М. Д. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. — К., 1970. — С. 55.
- Треба відмітити, що композиція царських врат іконостаса і титульного аркуша, варіюючи один і той же мотив виноградної лози, мають відмінні завдання обрамлення центрального проїому чи відповідно його заповнення. Враховуючи все це навряд чи можна вважати, що був однонаправлений вплив різьблення на гравюру, скоріш це був обопільний процес, де лідерство належало все ж таки гравюрі.
- <sup>6</sup> Фоменко В. М. Київська школа гравюри (середина 1610-х — 1718 р.). Дисертація на здобуття вченого ступеня доктора мистецтвознавства. — К., 1993 — С. 140.
- <sup>7</sup> Зображення складається з темного ніби зануреного в печерній морок обрамлення і світлого полушаркульного проїому з розмішеним в ньому текстом заголовку: "Патерік или Отечникъ Печерскій, содержащъ Житія Святыхъ Преподобныхъ и Богоносныхъ Отець нашихъ просіявшихъ в пещерахъ..." Дотримуючись образної програми сконцентрованої в тексті заголовку, автор форти звертається до своєрідного тенебризму, висвітлюючи різцем окремі постаті і деталі. Він змушує їх сяяти серед темряви і завдяки технічному прийому розгортає образ божественного світла, або сакральної єдності світла і тіні, що спирається на давню біблейську традицію, кристалізовану у вченні візантійських ісіхастів. Таким чином, вже в форті маємо поєднання символіки саду з астральною символікою світла.
- <sup>8</sup> Найбільш раннім випадком поєднання мотиву виноградної лози і зображення Успенського собору є паная архимандрита Іосифа Тризни, створена майстром Федором у 1655 р. Див.: Петренко М. Українське золотарство XVI—XVIII ст. — К., 1970. — С. 93. За свідченням Павла Алепського, подібний за композицією розпис з виноградним деревом був розташований на фасаді Успенського собору над західними дверима. Див.: Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст. — К. 1988. — С. 12.
- <sup>9</sup> За структурою сад співвідносний з світовим деревом (він може втілюватись у світовому дереві, воно може бути його центром, просторовим і семантичним) і, отже має тричленну вертикальну організацію. У відповідності з верхнім, середнім та нижнім світом виокремлюються небесний, земний і підземний сади... Див.: Цив'ян Т. В. Текст: семантика и структура. — М., 1983. — С. 141.
- <sup>10</sup> Сазонова Л. І. Жанр "Вертоградів" у східнослов'янському літературному бароко // Українське літературне бароко. — С. 76.
- <sup>11</sup> Патерік или Отечник Печерскій... — К., 1661. — С. 9, 10 нenum.
- <sup>12</sup> Там же. — С. 11 нenum.
- <sup>13</sup> Там же. — С. 19 нenum.
- <sup>14</sup> Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. — Л., 1972. — С. 40—42.
- <sup>15</sup> Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия, Южные славяне и древняя Русь, Западная Европа: Искусство и культура. — М. 1973. — С. 46, 47
- <sup>16</sup> Ісіченко Ю. А. Києво-Печерський Патерик... — К. 1990. — С. 117



## ПРИЙМИ В ОПІКУ

Прийми в опіку нас, дітей своїх,  
Серце Ісуса повне любови,

2. Розгрій лучами серця студені,  
Ти бо є сонце небес чудове.

К Тобі покійно всі прибігаєм.  
Про горе наше Ти добре знаєш.

2. І кожду ласку, якої просим,  
Боже, Ти щедро всегда зсилаєш.

І наш вкраїнський край і народ вірний  
Твоїй опіці ми поручаєм,

2. Серце Ісуса, поглань ласкаво  
І пригорни нас, Тебе благаєм.

Коли ж, тернисту мином дорогу,  
Прийми нас в небі, Серце Христове,

2. Щоби на віки Тебе славити,  
Одна, єдина наша любове.