



Оксана GERII

ОРНАМЕНТ НА ТЛІ Й ПОЛЯХ УКРАЇНСЬКИХ ІКОН XVI СТ.: ДО ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ ДЕКОРАТИВНОЇ СИСТЕМИ РЕНЕСАНСНИХ ІКНОСТАСІВ

Oksana GERII. The Ornament on Background and Margins in Ukrainian Icon of XVI c.: To a Problem of Decorative System and Its Formation in Renaissance Iconostases.

Дослідження змін в орнаментуванні тла й полів (берегів)¹ українських ікон впродовж XVI ст. розкриває перед нами цікаві аспекти духовного життя народу, доповнює наше уявлення про ті внутрішні й зовнішні процеси, які відбувались в образно-художній системі українського сакрального мистецтва і були наслідком, як слушно відзначав В.А.Овсійчук, впливів ренесансного гуманістичного світогляду².

У XV і майже до серед. XVI ст. орнамент на німбах, тлі та полях українських ікон був досить скромний, а часто й зовсім відсутній. У переважній більшості великоформатних та однофігурних ікон тло вище позему зафарбовувалося в один локальний колір – червоний, зелений, блідожовтий (ауріпігмент) тощо – без жодного орнаменту, лише з підведеною іншим кольором смужкою опушки, на якій іноді були намальовані зо-

лотом або білилами непримітні зірочки чи квіточки. В окремих, дорогоцінних іконах, тло яких було золочене, тонесенькими гравірованими лініями і крапками наносили легкий, малопомітний орнамент, здебільшого ромбічної сіткової композиції. Таким самим способом – гравіруванням у левкасі, підсиленням іноді поєднанням лискованих і матових поверхонь, виконувався скромний декор на золотих німбах святих. Серед його мотивів – ромбічна сітка, утворена тонкими лініями і крапками або чотирипелюстковими, зробленими циркулем, квітками, чи два-три ряди променів, чи рослинна гілка³. Візерунки на золоченому тлі або німбах були дуже ретельно, акуратно, геометрично правильно прокреслені, але такі дрібні і тонкі, що, здається, майстри старались зробити їх не стільки для того, щоб милувати погляд присутнього у церкві, скільки для самої ікони, для піднесення її символічного статусу, виявлення духовного сяйва⁴. Оскільки орнамент на тлі і німбах сприймався одним із образно-символічних виражальних засобів ікони, його репертуар мотивів був обмежений, весь час повторюваний, тобто канонізований. Дозволеної духовною традицією мотивів (хрестово-ромбових і променястих) цілком вистарчало для підсилення внутрішньої символічної наповненості ікони, естетично-чуттєвий потяг людини до різноманітності не мав у цьому випадку жодної ваги. Значення власне прикраси зберігали лише орнаментальні фризи на берегах ікон, які нагадували і успішно заміняли оздоблену раму. Однак таких орнаментованих берегів до середини XVI ст. було відносно мало, а якщо й були, то переважно на іконах, що розташовувались в інтер'єрі церкви окремо від інших⁵.

¹Іконний щит має заглиблення – ковчег, в якому малювали зображення, і незаглиблену рамку, яку називають полями (див.: Пещанський В., Свенціцький І. Іконописна техніка та її джерела. – Львів: НМЛ, 1923. – С. 18.) або берегами (див.: Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 54.

²Овсійчук В.А. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї. – К.: Наук. Думка, 1985. – С. 7, 117.

³Варіанти орнаменталізації німбів на іконах 15 ст. подані в М. Драгана. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К.: Наук. Думка, 1970. – С. 12. – Табл. 1.

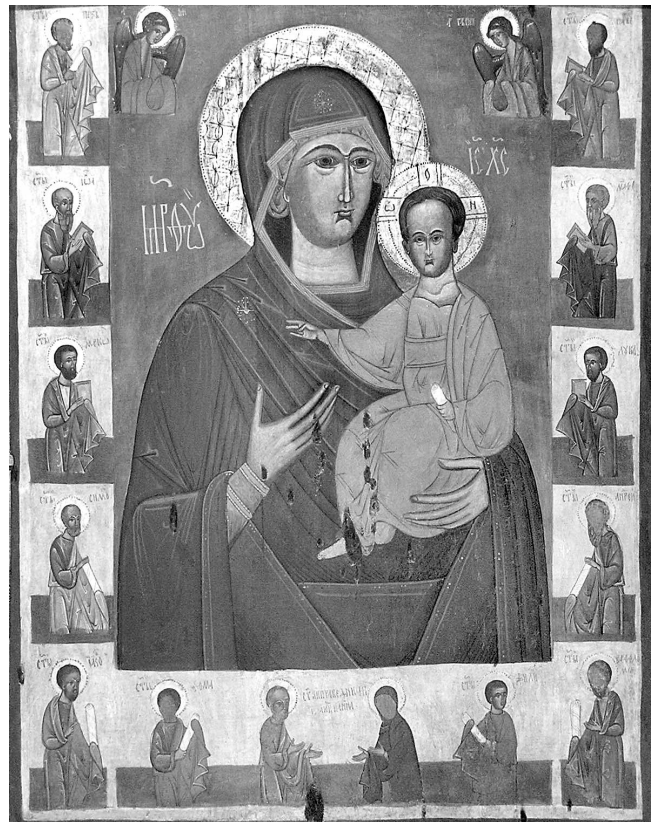
⁴Великий вплив на таке сприйняття ікон мав ісихазм, що відзначає ряд дослідників, зокрема Успенський А. Богословие иконы в православной церкви. – Москва, 1989. – С. 223–238; Walter Ch. The Origins of Iconostasis // Eastern Churches Review. – 1971. – Vol. 3. – P. 251–267.

⁵Для прикладу див. ікону “Страшний суд” з Мшанця, кін. XV – поч. XVI ст. (НМЛ), опубліковану: Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. – № 18.

Загалом, більшість легко орнаментованих образів XV – поч. XVI ст. належала до нижнього ярусу оздобы церкви, тобто до тих “поклонних” ікон, до яких близько підходили вірні, звертаючись зі своїми молитвами та проханнями⁶. Їх орнамент навіть технічно був виконаний так, що його можна було розгледіти тільки зблизька, при індивідуальному, безпосередньому спілкуванні вірного з іконою. Для повнішої характеристики оздоблення цього періоду необхідно згадати про існування практики накладання в окремих випадках на особливо шановані ікони (чудотворні, храмові, намісні тощо) металевих шат (окладів, риз). Як правило, шати для ікони справляли церковні громади або багаті донатори з вотивною метою – на “відпущення гріхів” і осягнення “ласки Божої”⁷. На жаль, охарактеризувати орнамент ранніх шат важко, оскільки відсутні збережені зразки, лише сліди їх кріплень на іконних щитах та писемні згадки свідчать про їх існування⁸.

За умови звуженого канонізованого репертуару мотивів орнаменту тла і німбів ікон XV – першої пол. XVI ст. часто однакове декоративне рішення було притаманне творам, які призначались для різних церков у різних регіонах, і навпаки, в одній церкві, навіть в одному ярусі передвітарної перегородки могли опинитись ікони із різним орнаментом на німбах, тлі, чи металевому окладі. Взагалі, з аналізу збереженого на сьогодні джерельного матеріалу, складається враження, що в час

готики не дбали про взаємне узгодження вміщених на одній передвітарній перегородці ікон не тільки за спільним декоративним чи кольоровим вирішенням тла, але навіть за розмірами. Так, три ікони: “Богородиця-Одигітрія” (117 x 97 см), “Св. Микола” (140 x 97,3 см) і “Св. Параскева” (137 x 87 см) з церкви Св. Дмитра в Жогатині (XV ст.)⁹ різняться і розмірами, і кольором тла. З одного боку, можемо вбачати у цьому факті вияв властивої готиці прихильності до асиметрії і контрастних кольорових зіставлень, що були присутні і в архітектурі будинків, і в живописі, і, навіть, у тканинах та одязі. Однак стильові



1. Намісна ікона Богородиці з церкви св. Дмитрія в Жогатині. XV ст. Музей народної архітектури в Сяноку.

уподобання – неповне пояснення, адже тоді вміли створювати й величні ансамблі з продуманими до дрібниць і взаємно зіставленими складовими частинами¹⁰. Очевидно, різновеликі й ансамблево

⁶У фаховій літературі не раз наголошувалось на двочастинній символічній структурі оздобы церкви: нижньому “поклонному” ярусі і верхніх “доктринальних” ярусах, в зображеннях яких втілено найважливіші символіко-догматичні ідеї. Зокрема, дослідження цього питання див.: Лидов А. Иконостас: итоги и перспективы исследования // Иконостас.– Москва: Прогресс-традиция, 2003.– С. 18.

⁷Див.: Стерлигова И.А. Драгоценное убранство алтарей древнерусских храмов XI-XIII вв. (по данным письменных источников) // Иконостас.– Москва: Прогресс-традиция, 2000.– С. 360-378.

⁸У Києво-Печерському патерику першою третиною XIII ст. датована згадка про чорноризця Еразма, який “имѣа богатство много, и все, еже имѣа, на церковную потребу истроши, и иконы многы окова”. Див.: Абрамович Д.І. Києво-Печерський патерик.– К., 1931 / репринтне вид-ня.– К.: Час, 1991.– С. 119.

⁹Зберігаються в Музеї народної архітектури в Сяноку.

¹⁰Наприклад, система розписів Троїцької каплиці Люблінського замку (1418). Див.: Różycka Bryzek A. Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku Lubelskiego.– Lublin, 2000.

неузгоджені ікони вміщували у тяблову конструкцію¹¹ тому, що сприймали кожну ікону як самоцінну семантичну одиницю, і не бачили потреби її пристосування до зовнішнього вигляду сусідніх ікон. В той час уми богословів більше турбувала проблема правильного семантичного підбору ікон, в сукупності яких було б символічно представлено таїнство жертви і спасіння, яке звершувалось у вітварі, закритому іконостасною стіною для присутніх у наві.

Сприйняття кожної ікони як самодостатньої, як окремої розповіді із священної історії, підтверджує і те, що багато великоформатних ікон середньовіччя, в тому числі і ті, що вміщувались в нижньому ярусі іконостасу, мали довкола середника клейма зі сценами, які повніше розкривали сакральний образ. Так само й орнамент на тлі і німбах ікон XV – на поч. XVI ст. був узгоджений тільки з самою внутрішньою образно-художньою структурою ікони, і ніяк не співвідносився із сусідніми живописними творами.

Однак, ближче до серед. XVI ст. орнамент на українських іконах починає змінюватись. Ледве помітні гравіровані орнаменти на золоченому тлі набувають виразнішої форми, їх прокреслені лінії стають грубіші, складові елементи – більші, за допомогою густого штрихування окремих площин суттєво збільшується контрастність орнаменту. Осмілівши в такій манері гравірування візерунків на позолоченому або посрібленому і тонованому жовтим лаком тлі, наступний крок українські майстри зробили до витискання рельєфного орнаменту в левкасному шарі. Візерунки набули підсиленої світло-тіньовими ефектами об'ємності, їх контури і мотиви набули чіткої видимості здала. Звужений репертуар орнаментальних мотивів середньовічних ікон тепер значно збагатився – ретельний дослідник М. Драган виокремив аж 16 різних способів декорування тла і 40 варіантів візерунків полів ікон другої половини

¹¹ До середини XVI ст. українські іконостаси були переважно тяблової конструкції, тобто ікони, намальовані на дерев'яних щитах, встановлювали на поличку або прикріплювали до поперечних балок – тябел. Див.: Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV-XVI вв. – Львів, 1928. – С. 87.

XVI ст.¹². Іконописні майстерні, які раніше робили однотипні, бо канонізовані, візерунки, тепер демонструють оригінальність у композиції й трактуванні мотивів, виявляють свої особисті уподобання, впізнаваність притаманних окремим майстерням чи навіть індивідуальним майстрам манер декорування¹³. Орнамент стає панівним способом заповнення тла ікон, яке відтепер рідко коли зафарбоване одним кольором, а частіше золочене або сріблене і тоноване жовтим лаком, щоб чіткіше виявлялись тиснені візерунки.

І. Свенціцький, а за ним М. Драган пишуть, що спосіб оздоблення тла й полів ікон тисненими в левкасі орнаментами наслідує практику вбирання ікон у металеві чеканні шати, що мала місце в православних країнах Півдня і Сходу. Оскільки не завжди громадам вистарчало коштів для дорогих риз, вдавались до способу їх дешевшої імітації¹⁴. Думка слушна, та все ж не дає відповіді на запитання, чому саме з середини – другої пол. XVI ст. зросло бажання імітувати коштовні металеві шати не тільки на великих іконах намісного ряду, але й на відносно малих іконах святкового циклу¹⁵, чи деісисного чину¹⁶, які до цього

¹² Драган М. Українська декоративна різьба. – С. 13. – Табл. 2; С. 14. – Табл. 3.

¹³ Наприклад, намісні ікони майстра Дмитрія для церков м. Долини мають характерний однаковий орнамент на полях, при цьому для орнаменту на вертикальних смугах використано інші мотиви, ніж для орнаменту на горизонтальних смугах. Див. Сидор О. Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові // Літопис Національного музею у Львові. – 2000. – № 1 (6). – С. 132-137.

¹⁴ Свенціцький І. Іконопись Галицької України... – С. 53; Драган М. Українська декоративна різьба... – С. 24.

¹⁵ Наприклад, у Національному музеї у Львові (далі НМЛ) зберігаються численні ікони празничкових рядів іконостасів кінця XVI ст., в яких пластичним орнаментом заповнено тла і поля. Деякі з них опубліковані: "Різдво Христове" з ц. Параскеви с. Малнів (ост. чв. XVI ст.), "Різдво Христове" з ц. Миколая с. Лопушанка Хомина (1580-ті рр.) – див: Свенціцька В., Откович В. Українське народне малярство XIII-XX ст. – К.: Мистецтво, 1991. – кат. № 14, 33; та ікони празничкового ряду іконостасів із Зубриці (кін. XVI ст.), Сколе (поч. XVII ст.) – див.: Скоп Л. Маляр ікони Богородиця Одигітрія з Мражниць. – Львів: Логос, 2004. – С. 143-165.

¹⁶ Наприклад, в НМЛ є ікона деісисного чину з с. Вов-

часу орнаментів на тлі не мали. Звичайно, що в практиці, шукаючи відповідну зовнішню форму для оздоблення тла ікон другої пол. XVI ст., майстри могли звернутись до способу імітації металевих шат, але первинною повинна була бути якась глибша ідея, яка би дозволяла в принципі вводити зміни в художньо-образну наповненість ікон. Адже подібність до орнаментики металевих окладів – не єдина новаторська відмінність нового оздоблення ікон.

Привертає увагу, що ікони, однакові за сюжетно-образним вирішенням, стало можливим розрізняти за орнаментом, який суттєво збільшив свою комбінаторну варіантність, урізноманітвивши набір мотивів і способи їх поєднань. Цікаво, що були випадки, коли в одній майстерні старались іконам, призначеним для одного іконостасу, зробити хоча б у деталях орнамент, відмінний від аналогічних ікон, призначених для іншого іконостасу. Наприклад, намісна ікона “Богородиця з похвалою” з церкви Святого Духа в Потеличі (тепер в НМЛ) має іншу орнаментацию, ніж ікона Богородиці з Бусовиськ, хоч вони належать до однієї майстерні і приблизно однакового часу¹⁷. Навіть ікони одного майстра, призначені для різних іконостасів, могли мати зовсім відмінний орнамент¹⁸. І навпаки, різні за образно-сюжетним вирішенням ікони намагались прикрасити однаковим орнаментом або візерунками із спільними мотивами чи рапортами, якщо ці ікони робили для одного іконостасу. Наприклад, аналогічний орнамент полів у намісних іконах Богородиці і Спаса з церкви Святого Духа в Потеличі (тепер в НМЛ)¹⁹ А вже в іконах, що походять з ін-

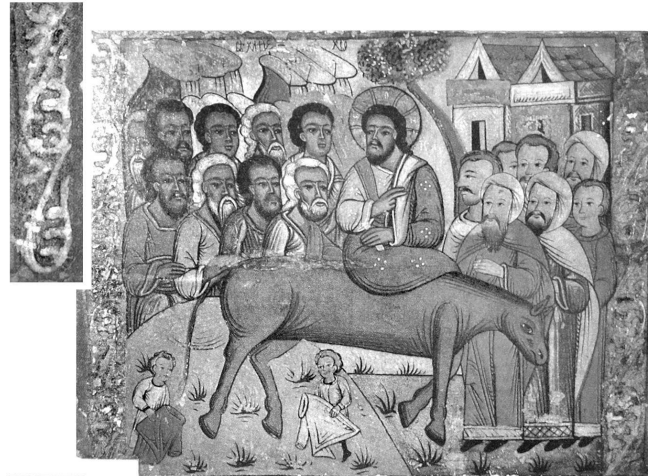
че (остання чверть XVI ст.) з орнаментованим рельєфним тисненням тлом – див.: Свенціцька В., Откович В. Українське народне малярство.– Кат. № 26; у Музеї народної архітектури в Сяноку – ікона з ц. Дмитра с. Соколова Воля із зображенням апостолів (XVI ст.), тло якої орнаментоване тисненням – див.: Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich.– Olszanica: Bosz Art, 2001.– S. 38.

¹⁷Гелитович М. Богородиця з дитям і похвалою.– Львів: Свічадо, 2005.– Кат. № 37, порівн. з № 36.

¹⁸Гелитович М. Українські ікони “Спас у славі”.– Львів: Друкарські куншти, 2005.– Кат. № 22, порівн. з № 23.

¹⁹Гелитович М. Богородиця з дитям і похвалою.– Кат. № 37, порівн. з № 36; Гелитович М. Українські

шої потелицької церкви – Святотроїцької (1593) – намісні ікони Богородиці і Спаса мають відмінний від попереднього рисунок орнаменту на полі, зате однаковий з іншими іконами цього ж іконостасу – “Спас Нерукотворний”, храмова “Старозавітня трійця”²⁰, іконами празничкового циклу²¹.



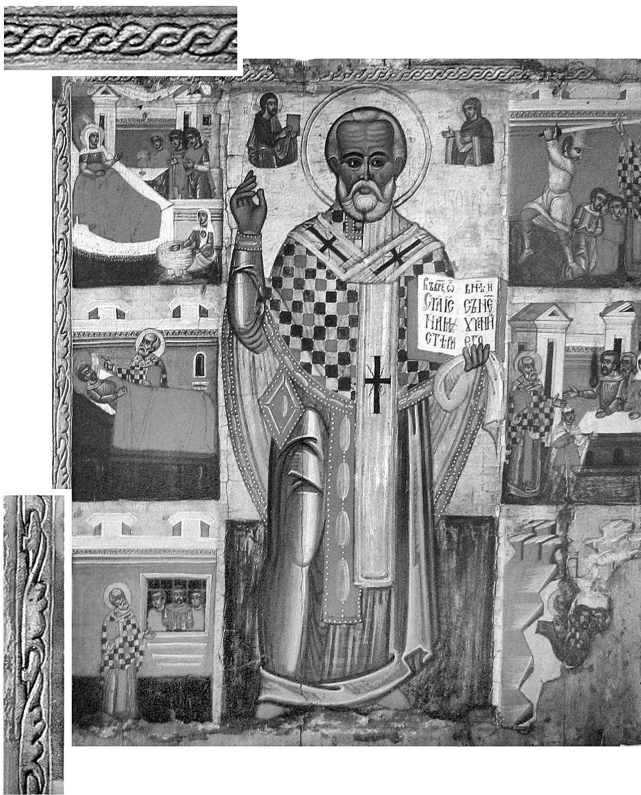
3. “Богородиця Одигітрія з похвалою” та “Вхід у Єрусалим” з іконостасу церкви св. Трійці у Потеличі. Друга половина XVI ст. Національний музей у Львові.

ікони “Спас у славі”.– Кат. № 15, порівн. з № 12, 13.

²⁰Обидві зберігаються в НМЛ, діюча експозиція.

²¹Зберігаються в НМЛ, з цього циклу опублікована ікона “В'їзд в Єрусалим”: Свенціцька В., Откович В. Українське народне малярство XIII-XX ст.– Кат. № 21.

Отже, орнамент урізноманітнюється свідомо, спеціально для розрізнення належності ікон до різних іконостасів, і навпаки, подібні візерунки на німбах, тлі чи полях намісних, празничкових чи апостольських ікон одного іконостаса їх об'єднують, формують з них єдину цілість. Цікаво, що узгодження ікон одного іконостасу за орнаментом могло бути первинніше навіть від надання іконам одного ярусу однакових розмірів²². Так, вже згадані намісні ікони іконостасів у Потеличі, об'єднані спільним орнаментальним вирішенням, ще різняться розмірами²³.



4. “Св. Миколай з житієм” з церкви св. Миколая у Долині. 1560-ті рр. Національний музей у Львові.

²²Надання однакових розмірів складовим частинам ансамблю – це ренесансна вимога раціональності у композиції, те, що в українські іконостаси воно прийшло пізніше, ніж узгодження з допомогою орнаменту, означає, що прояви ренесансного світосприйняття в українському мистецтві були не зовнішньо нав'язаними, але викликаними внутрішнім духовним розвитком.

²³З церкви Св. Духа в Потеличі ікона Богородиці має розміри 113 x 103,5 см, а ікона Спаса – 124,5 x 100 см; з церкви Св. Трійці в Потеличі ікона Богородиці має розміри 138 x 113 см, ікона Спаса – 135 x 117 см, а ікона св. Миколая – 142 x 93,5 см.

Ритмізований та багаторазово повторений на полях іконних щитів іконостасу орнамент зупиняв погляд присутніх у наві на вертикальній площині передвітарної перегородки, спонукаючи його ковзати і розглядати одну ікону за іншою, слідкувати за правилами їх розташування й впорядкування, а, отже, розкривати зміст усієї сукупності ікон, сприймати іконостас цілісно. Враження єдиного ансамблю підсилювалось також орнаментом на самих тяблових конструкціях, який, за слушним припущенням М. Драгана не тільки міг, а, виходячи з ідейно-образних завдань, і повинен був бути зроблений “аналогічно до тла і плоских обрамлень ковчегів ікон того часу”²⁴.

Відколи в очах людей іконостас став найшанованішою “великою іконою”, з'явилась можливість йому цілому піднести вотивний подарунок – пожертвувати орнаментальні шати, хоч і не металеві, а лише тиснені у левкасі. Символічно-ідейна зближеність виявилась у видимій подібності орнаментальних мотивів на полях ікон з репертуаром мотивів іконних металевих риз²⁵. І саме посилення сприйняття вірними орнаменту на іконостасних іконах як вотивного дарунку спонукали укрупнювати мотиви, робити візерунки добре видимими для людей, оригінальними в порівнянні з сусідніми церквами.

Намагання за допомогою орнаменту, а пізніше й узгоджених розмірів²⁶ об'єднати ікони одного іконостасу свідчить про те, що у свідомості українців передвітарна перегородка з конструкції

²⁴Драган М. Українська декоративна різьба. – С. 11.

²⁵Див. спостереження І.Свенціцького та М.Драгана у виносці вище.

²⁶Наприклад, намісні ікони другої половини XVI ст. “Богородиця з похвалою” (111 x 83 см) та “Спас у славі” (111 x 89 см) з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах (тепер в НМЛ) мають однакову висоту: див. Гелитович М. Богородиця з дитям і похвалою. – Кат. № 36; Гелитович М. Українські ікони “Спас у славі”. – Кат. №. 12. Рівні також щити намісних ікон Богородиці (109 x 86 см), Спаса (109 x 86 см), св. Миколая (109 x 92 см) з церкви Різдва Богородиці у Вовчому останньої третини 16 ст. Див.: Гелитович М. Богородиця з дитям і похвалою. – Кат. № 39; Гелитович М. Українські ікони “Спас у славі”. – Кат. № 17; Свенціцька В., Откович В. Українське народне малярство XIII-XX ст. – Кат. № 32.



2. Намісні ікони Христа і Богородиці з церкви Святого Духа в Потеличі. Друга половина XVI ст. Національний музей у Львові.



5. Намісні ікони Христа і Богородиці з церкви св. Михаїла у Волі Висоцькій. 1655 р. In situ.

полічок для встановлення самодостатніх ікон перетворюється у цілісну семантичну одиницю сакрального інтер'єру, а окремі її ікони стають складовими частинами єдиного ансамблю²⁷.

Таким чином, орнамент на тлі і полях ікон видимо зафіксував корінний перелом у сприйнятті іконостасу – центрального об'єкту символіко-художнього опорядження внутрішнього простору церкви. А усвідомлення іконостасу як цілісної семантичної одиниці підсилили, вивели на перший план, пробудили інші нюанси світовідчуття прихожан. А вже під час літургії, стоячи перед масштабною “іконою, складеною з багатьох ікон”, єдиною для всіх разом, кожен волею-неволею відчував свою духовну спорідненість з стоячим поряд сусідом, спільність з ним за місцем в сакральному просторі, за скерованістю молитовних благань, навіть просто за спрямованістю погляду, який, як і в сусіда, плавно ковзав по площині іконостасу, переходячи від одної ікони до іншої, спочиваючи на ритмічних повторах однотипного орнаменту²⁸.

Згідно з законами еволюції, попереднє – самодостатність кожної ікони іконостасу – не зникло, лише перейшло на інший ціннісно-ієрархічний щабель. Для видимого вираження цього важливого завдання збереження символічної наповненості іконостасу прийнятним став ренесансний композиційний принцип *adicio* – раціональна вимога гармонійного поєднання рівноцінних частин²⁹. В

²⁷Аналізуючи зображення іконостасів в українських графічних та живописних творах Ю.Островський дійшов схожого висновку, він стверджує, що “як синтетичну ансамблеву цілісність іконостас в Україні почали сприймати лише в кінці 16 ст.”. Див.: Островський Ю. До вивчення процесу розвитку українського іконостасу // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. – Львів, 1995. – С. 72-76.

²⁸Пор.: на той самий період, коли відбулось усвідомлення ансамблевості іконостасу, припадає і початок активної діяльності церковних братств. Див.: Ісаєвич Я.Д. Виникнення перших братств // Історія української культури. – Т. 2. – К.: Наук. Думка, 2001. – С. 549-552.

²⁹Mossakowski H. Pitagorejska teoria piękna i jej rola w teoriach artystycznych i naukowych doby Humanizmu // Mossakowski H. Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei. – Warszawa, 1980. – S. 44-46.

отій рівноцінності частин і продовжила своє життя змістово-образна самостійність кожної ікони передвітарної перегороди. Стадіальна послідовність, яка виявилась на першому етапі в об'єднанні ікон іконостасу в цілісний ансамбль за допомогою спільного орнаменту на тлі і полях, свідчить про внутрішній поступовий розвиток в українців того, що наука називає ренесансним світоглядом, і повністю заперечує нав'язування ззовні ренесансної ідеології. А вже наступним кроком буде створення не суми однакових частин, а повністю самостійного обрамлення для ікон – цілісної конструкції, символічного фасаду Свята Святых, якими є, наприклад, іконостаси П'ятиницької чи Успенської церков у Львові (перша пол. XVII ст.).

Таким чином, орнаменту на полях і тлі ікон другої пол. XVI ст. судилося першому реалізувати нову концепцію сприйняття іконостасу як цілісного ансамблю. І поки він виконував цю функцію, доти репертуар його мотивів був різноманітний, відмінний для кожної майстерні, кожного регіону. Але з часом, з розвитком іконостасу, коли об'єднувально-атрибутивні функції перехопив орнамент різьбленої іконостасної конструкції для візерунка тла ікон XVII ст. залишилась лише прикрашальна функція і він знову став, як у готику, однотипним, хоч й іншим – рослинні арабески в сітці мигдалевидних овалів. Зате орнамент різьбленої конструктивної основи іконостасу почав активно розвиватись, насичуючи свій репертуар новими мотивами, запозиченими у народному, західному та східному мистецтві, розробляючи безліч варіантів трактування кожного мотиву. Зігравши дуже важливу роль на певному етапі розвитку художньо-символічного опорядження української церкви, ренесансний орнамент на полях, німбах і тлі ікон відійшов в історію.