



Тарас ЛЕСІВ

РОЛЬ ТРАДИЦІЇ У КОНТЕКСТІ НОВІТНЬОГО РОЗВИТКУ СХІДНОХРИСТІЯНСЬКОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Taras LESIV. On the Role of Tradition in the Context of Newest Development of Eastern Christian Sacral Art.

У кожному столітті спосіб побудови художніх форм відображає спосіб, у який наука чи сучасна культура розглядає дійсність.

Умберто Еко¹.

Прийнято вважати, що християнська культура необмежена територіально, а, отже, є універсальною і зрозумілою у контексті релігійно-філософської (богословської) парадигми. Ця ідея підсилена тими інтелектуальними рамками, які окреслюють форму християнського світогляду впродовж останніх двох тисячоліть². Однак сьогодні дослідження християнської культури часто зосереджується на аналізі її регіональних особливостей, а вже потім у ширшому контексті. Такий підхід дозволяє глибше розкрити суспільно-

¹Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англійської Мар'яни Гірняк. – Львів: Літопис, 2004. – С. 94.

²Критичні зауваження щодо такого осмислення християнської культури подав сучасний католицький богослов Роберт Шрайтер (США). Цей науковець приходить до висновку, що так звана “велика християнська традиція” складається з ряду “локальних теологій”. Це значить, що займатися богослов'ям сьогодні, на думку Р.Шрайтера, – означає розбиратися з ситуацією “зіткнення культур”, а не аналізувати чи порівнювати культурні явища за наперед визначеними богословськими поняттями. (Див. Шрайтер, Роберт Дж.. Формирование локальных богословий / Пер. с англ. – СПб.: Христианское общество “Библия для всех”, 2005. – 207 с.).

культурну ситуацію того середовища (держави, нації, регіону), християнські особливості якого вивчаються.

Те, що візантійська традиція у сакральному мистецтві наслідує заздалегідь визначені правила і нормативи – очевидний та добре досліджений факт. Тому питання ролі традиції у контексті еволюції “канонічного мистецтва” на перший погляд може видатись безперспективним. Однак, якщо розглянути цю проблему в широкому контексті змін у західній культурі ХХ ст., то можна простежити, як “канонічне мистецтво” кожної епохи насправді змінюється. Ці зміни відбуваються як під впливом суспільно-культурних реалій, так і через переосмислення минулих традицій. Це часто залишається непоміченим дослідниками. В цій праці буде зроблено спробу проілюструвати ці тенденції продовження і зміни традиції в західно- і східнохристиянському світі, з головним акцентом на українському контексті. Огляд деяких відомих теорій еволюції мистецтва допоможе нам концептуалізувати цей процес.

До питання традиції в культурі

У науковій літературі, яка стосується нашого дослідження, помітну роль відіграє звернення багатьма вченими (як вітчизняними, так і зарубіжними) до проблеми традиції в осмисленні еволюції культури і мистецтва. Зазвичай еволюцію мистецтва розглядають як послідовне чергування стадій. Тобто, коли моменти, які раніше здавалися другорядними, раптом набувають особливого значення тоді, як до інших моментів, раніше важливих, втрачається зацікавлення. І у цьому чергуванні стадій традиція є однією з найвизначніших рис культурно-мистецького розвитку. Зупинимо увагу на цій проблемі детальніше.

Насамперед звернемось до модерністської історичної концепції – “Винайдення традиції”, що стала популярною після виходу в світ однойменного збірника статей за редакцією англійських вчених Ерика Гобсбаума і Теренса Рейнджерса у 1983 р. Ці науковці разом з групою інших дослідників запропонували теоретичну концепцію, яка окреслює актуальність традиції в європей-

ській культурі XIX-XX ст. “Винайдені традиції” Е.Гобсбаум характеризує як низку практик ритуального або символічного характеру, що зазвичай обумовлені прямо чи опосередковано прийнятими правилами. Ці правила намагаються прищепити певні цінності й норми поведінки через повторюваність, що автоматично означає зв'язок з минулим. [“Напевне, – зауважує Е.Гобсбаум, – немає часів і земель, відомих історикам, котрі не знали б “винайдення” традиції в цьому сенсі. Хай там, що треба думати, воно трапляється частіше, коли швидка трансформація суспільства послаблює або руйнує соціальні моделі, для яких розроблялася “стара” традиція, продукуючи нові моделі, до яких старі традиції не підходять”]³. Такий підхід в осмисленні традиції (у широкому культурологічному сенсі) може прислужитися при з'ясуванні ролі давніх форм у контексті новітнього розвитку християнського сакрального мистецтва. Спробуємо застосувати цю теорію при розгляді деяких особливостей розвитку християнської культури та мистецтва XX ст.⁴ Адже відомо, що на основі звернення до традицій середньовічної культури відбувалось глибоке переосмислення світоглядних орієнтирів християнської Церкви (як православної так і католицької) у XX ст.

Традиція в католицькому контексті

Католицька інтерпретація культури і мистецтва тісно пов'язана з адаптацією давнього християнського вчення до існуючих соціальних реалій XX ст. Реакцією на авангардні форми в оздобленні християнських храмів є енцикліка папи Пія XII “Mediator Dei” (“Посередник Господа”) (1947 р.). Нею заборонено використовувати у храмах образи, що не будять релігійного благочестя. Разом з тим, прагнучи нових пошуків у сучасному образотворчому мистецтві, папа радив керуватися вимогами традиційного християнсько-

³Гобсбаум Е. Вступ: винаходження традицій / Винайдення традиції / За ред. Е.Гобсбаума та Т.Рейджерса; Пер. з англ.– К.: Ніка-Центр, 2005.– С. 16.

⁴У цьому сенсі ми виходитимемо з факту існування східнохристиянського церковного мистецтва в Україні у межах двох традицій християнства (католицької та православної).

го вчення, а не особистими думками і смаками художників. В енцикліці зафіксовано, що сучасному мистецтву “...слід надати свободи у відповідному й благоговійному служінні церкві та священним ритуалам за умови, що вони збережуть рівновагу між стилями, не схилиючись ні до надмірного реалізму, а ні до надмірної “символіки”⁵.

Другий Ватиканський Собор (1962-1965) у Конституції “Sacrosanctum Concilium” (Конституція “Про Священну Літургію”) підкреслює важливе значення релігійного мистецтва для Церкви⁶. Оскільки догматичне вчення про християнський образ було окреслене ще на VII Вселенському Соборі (787 р.), то Другий Ватиканський Собор, як і Тридентський Собор (1545-1563), у питаннях сакрального мистецтва переслідував дисциплінарну і пастирську мету. В Конституції “Про Священну Літургію” розглянуто різні аспекти взаємовідношення мистецтва і церковного життя. Зокрема в ній підкреслюється, що церква не має свого власного стилю, але вона дозволяє, щоб кожна епоха і кожна держава прославляла Бога властивим їй способом⁷. Правила щодо розвитку та шанобливого ставлення до спадщини сакрального мистецтва лягли в основу і Кодексу Канонів Східних Церков (1991), який для католицьких церков східного обряду є повним зібранням церковного права⁸.

Якщо вищезгадані документи мають дисциплінарний характер і пов'язані з літургійним відродженням у католицькій церкві, то теоретичні проблеми розвитку релігійного мистецтва XX ст. висвітлюються у працях естетиків-неотомістів⁹.

⁵Mediator Dei, Encyclical Of Pope Pius XII On The Sacred Liturgy To The Venerable Brethren, The Patriarchs, Primate, Archbishops, Bishops, And Other Ordinaries in Peace Communion With The Apostolic See. (Цит. за: <http://www.vatican.va/holy-father/pius-xii/encyclicals/documents/hf-p-xii-enc-20111947-mediator-dei-en.html>).

⁶Второй Ватиканский Собор. Конституции. Декреты. Декларации.– Брюссель: “Жизнь с Богом”, 1992.– 250 с.

⁷Там само.

⁸Кодекс канонів східних церков.– Рим: Видавництво оо. Василіян, 1993.– 845 с.

⁹Офіційно свій початок неотомізм бере з появи енцикліки папи Лева XIII “Aesterni Patres” (“Вічні Отці”), яка була опублікована в 1879 р. У цій енцикліці філософія

Серед них чільне місце займають роботи Жака Марітена ("Відповідальність художника", "Мистецтво і схоластика", "Творча інтуїція у мистецтві і поезії"), Івана Павла II ("Лист до митців"), Етьєна Жільсона ("Живопис та реальність") та інші. У цих працях подається не тільки коментар до естетичних положень Томи Аквінського, а й виразно виявляється прагнення інтерпретувати сучасне мистецтво та естетику у християнському (томістському) дусі¹⁰.

Традиція в східнохристиянському контексті

Питання новітнього розвитку сакрального мистецтва у церквах східнохристиянської традиції також лежать у площині літургійних реформ. Однак на відміну від католицької, православної церкви не мають спільно ухвалених рішень щодо зазначеної проблеми. Проте, подібно до католицької ситуації, східнохристиянське сакральне мистецтво розвивається під активним впливом релігійної естетики. У теоретичних працях здебільшого російських релігійних мислителів – таких, як Є.Трубецької ("Три штрихи про російську ікону", "Умозріння в фарбах"), С.Булгаков ("Ікона та іконошанування"), П.Флоренський ("Іконостас", "Стовп і утвердження Істини"), Л.Успенський ("Богослов'я ікони православної церкви") вперше з часів Григорія Палами (XIV ст.) внесена свіжість і новизна в осмисленні східнохристиянського мистецтва. Про важливість їх вкладу Сергій Аверинцев зазначає, що "православне ставлення до ікони належить до найбільш розроблених тем [як у сфері християнської естетики так і богослов'я у XX ст. – Л.Т.]"¹¹.

Сьогодні багато дослідників сходяться на тому, що в царині естетики суттєво відчутний вплив платонізму на російську релігійну філософію. Про це свого часу писав і Олексій Лосев, мислитель, платонічні корені світогляду якого загальновідомі. Томи Аквінського проголошується єдиною доктриною, що відповідає основам віровчення католицької церкви.

¹⁰Долгов К. От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века.– Москва: Искусство, 1991.– 399 с.

¹¹Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы.– СПб.: Азбука-Классика, 2004.– С. 433.

мі. Зокрема, він стверджує, що "весь платонізм, зрештою, є ні що інше, як свого роду естетика"¹². Прикметною рисою поглядів вищезазначених мислителів є прагнення укорінити естетичну православну традицію у церковному переданні й культурі¹³. "Онтологія Церковна і Платонівська, – пише П.Флоренський, – такі надзвичайно близькі до процесу іконопису і почасти древнього живопису, що цю близькість неодмінно доводиться якось пояснювати"¹⁴.

Окрім, власне, платонічних мотивів теоретичні праці російських релігійних філософів об'єднує ще й пошук національної ідентичності, самотності російської культури. З цього приводу слушні зауваження зробив німецький історик і культуролог Ален Безансон у праці "Заборонений образ. Інтелектуальна історія іконоборства". Дослідник акцентує увагу на тому, що російський націоналізм з моменту свого зародження (серед. XIX ст.) шукав собі опору у релігії. Цим він заявляє, що Росія не змогла створити ні суспільства, а ні політичного життя, здатного викликати захоплення у західного суспільства на зламі XIX–XX ст. "Проте у неї [Росії. – Л.Т.], – відзначає А.Безансон, – було православ'я з його претензіями на збереження справжньої віри, не замуненої католицькими і протестантськими нашаруваннями"¹⁵. Таким чином дослідник аргументує актуальність російської середньовічної культури та мистецтва у творчості релігійних мислителів кін. XIX – поч. XX ст.

Християнська традиція в українському контексті

Як в Росії, так і в Україні впродовж XIX ст. церковне мистецтво знаходилося під впливом візуальних, реалістичних тенденцій, позбавившись

¹²Лосев А.Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон.– Москва: Искусство, 1969.– С. 661.

¹³Гихолаз А. Платон і платонізм в російській релігійній філософії другої половини XIX – початку XX століть.– К.: Вид. ПАРАПАН, 2002.– С. 210.

¹⁴Флоренський П. Иконостас.– Москва: Искусство, 1994.– С. 129-130.

¹⁵Безансон Ален. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества.– Москва: МИК, 1999.– С. 147.

тим самим ідеї символізму, яка була йому притаманна ще на поч. XVIII ст. Характерним є і те, що на поч. XX ст. духовна культура українців також зазнала великого впливу новітніх ідей, запропонованих прогресивними діячами як православної, так і греко-католицької церков (І.Огієнка, В.Липківського, А.Шептицького, Й.Сліпого, Г.Костельника та інших).

Однак, на відміну від російського релігійно-філософського досвіду, український дискурс щодо осмислення проблем розвитку східнохристиянського мистецтва набув іншого спрямування. Головна відмінність полягала у тому, що в українській науці питання новітнього розвитку сакрального мистецтва як релігійно-філософської проблеми практично не порушувалось. На відміну від Росії, в Україні наприкінці XIX – на поч. XX ст. релігійний фактор не був визначальним у процесах національного відродження. Тому у широкому культурологічному смислі питання відродження символічного сакрального мистецтва можна розглядати, з одного боку, як актуалізацію національно-культурних традицій, та водночас як орієнтацію на західноєвропейські культурні процеси (модернізм). У першому випадку потрібно відзначити ініціативи митрополита А.Шептицького, який у 1905 р. заснував у Львові Церковний музей. У своєму зверненні під час його відкриття митрополит наголошує: “Будучність наша не в перетворенні тих культурних форм нашого народу на форми інтернаціональної культури, а в піднесенню, оживотворенню того, що є, у дальшій будові на тих основах, що були колись положені й тривко й умно”¹⁶.

Домінування впродовж XIX ст. в українському церковному мистецтві напрямків класицизму, романтизму, академізму, історичних стилів, та реалізму виявились неактуальними у контексті трансформації українського суспільства, які спостерігаємо у кін. XIX – на поч. XX ст. Аналізуючи цей етап мистецтва з точки зору концепції Е.Гобсбаума “винайдення традиції”, помічає-

мо, що старі традиції (у розумінні вищезазначених напрямків мистецтва) були нездатними адаптуватись до нових соціокультурних реалій. Адже, з останнього двадцятиліття XIX ст., як влучно помітив Іван Франко, в Україні відбувся “регенераційний процес нації, що з важкого духовного і політичного гноблення звільна, але постійно двигается до нормального життя”¹⁷. У межах української християнської культури ці зміни найгостріше відчув митрополит А.Шептицький. Підтвердженням цьому є його меценатська діяльність, що сприяла появі нової генерації митців в ділянці сакрального малярства (М.Бойчука, П.Холодного, П.Ковжуна, М.Осінчука, М.Сосенка, А.Манастирського, С.Гординського). Ці художники зробили великий внесок у розвиток і становлення нових іконографічних традицій в XX ст.

Серед вищезгаданої когорти митців, творчість яких в українському мистецтві має далеко непересічне значення, вважаємо за потрібне виділити постать Михайла Бойчука. З огляду на естетичні запити тогочасного суспільства творчість цього художника мала помітний вплив на переосмислення середньовічних традицій українського малярства у контексті його майбутнього розвитку. Запорукою успіху цього процесу була виставка “бойчукістів” під гаслом “Відродження візантійського мистецтва”, що експонувалася в паризькому “Салоні незалежних” у 1910 р.¹⁸.

Орієнтація М.Бойчука на національні традиції середньовічної культури перегукувалася з певними тенденціями розвитку мистецтва у різних країнах Європи. На це звернула увагу мистецтвознавець Людмила Соколюк у дисертаційному дослідженні “Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина XX ст.)”. Зокрема, дослідниця акцентує увагу на кількох варіантах пошуку національного художнього стилю, запропонованих різними українськими художниками та архітекторами, які

¹⁶Шептицький Андрей. Не хочемо чужої культури, хочемо жити своєю! / Упоряд. і передм. М.Косіва.– Львів: Логос, 2005.– С. 26.

¹⁷Франко І. З останніх десятиліть XIX ст. // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т.– Т. 41.– К., 1984.– С. 482.

¹⁸Яців Р. Українське мистецтво XX століття: Ідеї, явища, персоналії. Збірник статей.– Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006.– С. 13.

по-різному трактували його національні витоки: Г.Нарбут (українське бароко), М.Бойчук (візантійські корені), Я.Струхманчук (ренесансна основа), В.Кричевський (українське народне мистецтво). На думку дослідниці: “лише неовізантизм М.Бойчука представляв цілісну систему, передбачаючи створення школи українського мистецтва і розвиток усіх форм мистецької діяльності, притаманних українській національній традиції, у їхньому синтезі”¹⁹.

На жаль, Друга світова війна і більшовицько-російська окупація України призупинили розвиток релігійного мистецтва. Однак, саме розвиток церковного мистецтва кін. ХІХ – поч. ХХ ст. є однією з підвалин розвитку українського сакрального мистецтва у світі в другій пол. ХХ ст. (США, Канада, Італія, Австралія тощо). Згодом Святослав Гординський згадуватиме: “Неовізантійське малярство, ідейні почини якого створив митрополит Андрей, а принцип якого оформив Михайло Бойчук, стало новим, справді модерним стилем, яким оформлено багато храмів на трьох континентах”²⁰. А на поч. 1990-их рр. разом з відродженням історичних українських Церков (Греко-Католицької і Православної) – почалась і новітня сторінка розвитку сакрального мистецтва.

Висновки

Питання традиції у канонічному мистецтві, значно складніше, ніж це подано в даній праці. Однак її автор і не ставив собі завдання дати повний аналіз такої багатогранної і багато в чому дискусійної проблеми. Досліджуючи роль традиції у новітньому східнохристиянському мистецтві ми виходили тільки з однієї парадигми наукового знання, а саме теорії Е.Гобсбаума “винайдення традиції”. Тому, насамкінець, підсумовуючи роз-

виток традиції у сакральному мистецтві ХХ ст., можна викласти такі висновки.

Як на початку ХХ ст., так і сьогодні, актуальність традиції зумовлює процес інтегрування давніх форм в українське сакральне мистецтво. І хоча використання старого матеріалу спричинює конструювання і появу зовсім нових форм у сакральному мистецтві, однак таким чином відбувається оновлення традиції. Звісно це свідчить про те, що актуальність візантійських традицій в українському мистецтві, з плином часу не відходить в минуле, а в тій чи іншій історичній добі заново акцентуються і переосмислюються. І хоча теорія Е.Гобсбаума “винайдення традиції”, як і будь яка теорія, не є “універсальною”, однак у нашому випадку її актуальність очевидна.

В українському мистецтві звернення до візантійських традицій є не тільки апелюванням до минулого, але й пошуком ідентичності своєї культури. Це особливо помітно на тлі політичних і соціокультурних змін ХХ ст. Діалог з традицією дає можливість не тільки уявити історію, але й вияснити сучасність, та бодай частково, але спланувати майбутнє. Адже у кожному столітті історичний процес розуміється і осмислюється по-різному.

Французький теоретик постмодернізму Жан-Франсуа Ліотар одним з перших заговорив про те, що у ХХ ст. людина інакше розглядає свій час і себе в ньому: вона не тільки ділить історію на “епохи”, але і відчуває парадоксальність часу. Роздрібнення напрямів, течій, шкіл у літературі, архітектурі, живописі, філософії ХХ ст. продукує часте використання приставок “пост”, “нео”, “гіпер”, “анти” для характеристики виникаючих явищ культури. Це вказує на переплетення старого і нового, на оновлення традиції. “Постмодернізм, – теоретизує Ж.-Ф.Ліотар, – це не кінець модернізму, але модернізм у стані зародження, і стан цей постійний”²¹.

¹⁹Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.) // Автореф. дис. д-ра мистецтвознав.: 17.00.05 / Л.Д.Соколюк; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського.– К., 2004.

²⁰Гординський С. Сакральне мистецтво української діаспори // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали Міжнародної наукової конференції.– Львів: Свічадо, 1994.– С. 48.

²¹Ліотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А.Хренов, А.С.Мигунов.– Москва: Прогресс-Традиция, 2008.– С. 330.