



Андрій КОМАРНИЦЬКИЙ

ПРОЦЕС ЕВОЛЮЦІЇ ТА ЗНАЧЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ОБРАЗУ У ФОРМУВАННІ ТИПУ РУСЬКОЇ БОГОРОДИЦІ

У статті розглядається процес формування типу Руської Богородиці у мистецтві Київської Русі-України через проблему ролі монументального образу.

Ключові слова: образ, епоха, іконографічний тип, зображення, еволюція.

© А. КОМАРНИЦЬКИЙ, 2011

Ікона не зображує божество; вона вказує на причастя людини до божественного життя. Та, поряд з тим, Богоматір, зображена на іконах в кожен час є Посередницею між Богом і людиною. І це посередництво виявляється в художніх формах протягом всього часу існування християнства. Та важливим періодом, який зумів у це посередництво привнести національний ідеал, значущий широтою пізнання Божественного, як і виразу моральних цінностей, був час, знаний як Давньокиївська доба. Тоді провідне значення відводилося монументальному образу, який в свою чергу ставав основою для творення власного Руського типу Богородиці.

На основі аналізу еволюції монументального образу на Русі важливо простежити поступовий характер складання художніх форм та стилістичних особливостей типу Руської Богородиці як явища в мистецтві Київської Русі. Якщо християнський ідеал, втілений Богоматір'ю, своєрідно відбився у нових формах слов'яно-руської традиції, у типі Руської Богородиці, то постає питання, в чім тоді особливість богородичних зображень Давньоруської епохи? Як склався тип Руської Богородиці? Які явища культури і духовності спричинились до того, що мистецький образ, виражений у Богородичному ідеалі, став одним із важливіших осягнень християнства як на Сході, так і на Заході? Тож роз'яснення варто почати з усвідомлення, що Руський тип Богородиці демонстрував значущість стилевого напрямку Київської ікони як проміжної ланки між традицією Сходу і Заходу. У синтезі цих традицій виявляється образна структура давньоруського іконопису. Тому потрібно, зокрема, внести ясність у стилістичний розвиток іконописного та монументального образу Руської Богоматері.

Суттєва риса, притаманна для мозаїк і фресок Київської Софії, це «статуарна концепція цілісного, тобто не розбитого на різночасові фази руху». Рух передавався завжди у фазі його завершення, а не на початковій стадії. Це повинно демонструвати завершеність та позачасовість стану святого образу.

Цей принцип був важливим для давньоруських зображень, визначальним критерієм яких була архітектонічність. Тому осмислення образу в першу чергу досяглося ритмічністю побудови композицій, що виявляло структуру не тільки ікон, але й храмових споруд. Тож композиційна структура храмів та ікон підпорядковувалася ритмічній побудові. Проте на спосіб втілення духовної ідеї впливали не тільки ритміка і композиційна схематичність, але й багато ін-

ших компонентів, у ряді яких — об'ємне моделювання форми, яке виходило з доцільності декоративної плями. У вагомості декоративного начала та лінійного рисунка прослідковувався характер стилістики давньоруських ікон, бо це доповнення виявляло монументальну силу образу.

В цілому роль ритміки у структурному наповненні ікони та внутрішнього ладу всіх її компонентів охоплює проблему візантійських запозичень у їх взаємодії з національними рисами. Ця важлива проблема у своїй постановці дає відповідь на феномен швидкого за інтенсивністю розвитку давньоруського мистецтва з часу хрещення.

Проблема викристалізування образу у Візантії і на Русі нероздільно пов'язувалася з комплексом складових елементів твору як психологічна характеристика, виразність композиційно-колористичних рішень у згідності з іконописними канонами. У цій синтетичності приховується глибинна сила дії давньокиївської ікони. Але на швидку появу і утворення стилю давньокиївської ікони через синтез візантійської античності і східних форм з виокремленням монументального начала вплинув бурхливий розмах розвитку держави. Монументальна складова і вагомість образів виявилася найбільш характерним проявом екзистенціалізму, який охоплював всі сторони життя. Це стало запорукою самобутності мистецтва Київської Русі, оскільки, продовжуючи високі традиції візантійської культури, внеслося нове трактування як в іконописну форму, так і в стилістику, тоді як пластика форм сприяла оновленню духовного образу через національний вираз. Тут показовою є еволюція типу Оранти, який був запозичений з Візантії і втілений у Софійській Оранті, що стала одним з перших і важливіших образів саме Руської Богоматері. Отже, формування стилістики давньоруської ікони йшло в парі з поглибленням національного виразу. І в цьому поєднанні — особливість давньоруського Богородичного типажу. Це видно на манері написання Великої Панагії, в ритмічній структурі якої дуже виразно проглядається архітектоніка головних київських святинь.

Загальному поширенню і розвитку на Русі Богородичного образу сприяло і те, що «її зображення виокремлювало спорідненість рис із зображенням Христа, а отже неперехідне значення її зображен-

ня поряд із зображенням Спасителя, бо «неописане» Слово Само благоволило описати Себе через вочеловічення і воплочення від Пресвятої Діви» [4, с. 31]. Статика давньоруських богородичних ікон була наповнена внутрішньою динамікою, наприклад, у втіленні материнської опіки. Ця турбота осмислювалася через вираз духовної енергії. Вона присутня у плавному схилі голови Марії, направленою (на глядача, або у власну глибину серця) погляду її очей і виражена мовою жестів рук Марії. Жести Спасителя, характерні виявом об'ємів Його рук, вносили важливий акцент у діалог Матері і Сина. Цей вираз духовного поривання обґрунтовано сприяв ускладненню композиційної схеми ікони, з домінантою на постаті Марії. Масивність постатей не тільки досягалася динамікою звернення Спасителя до Матері, але й всім своїм образно-пластичним рішенням, побудованим на контрастах формальних і психологічних в межах структурної єдності всіх елементів ікони. Тому іконографічний тип постав втіленням вічності й вартісності духовного ідеалу. Від того залежала максимальна гармонія між ідеєю образу та формальним вирішенням. Бо монументальною вагомістю зображень посилювалася значущість духовного ідеалу, який подібним чином був втілений у літературі, мініатюрах, літописі. Така характерна особливість давньокиївських ікон, і серед них — богородиць досягається від узагальненої художньої форми до духовної ідеї, не зловживаючи, однак при цьому, оплощиненням і надмірним декоративізмом — особливостями провінційних шкіл.

Проблема стилевої неповторності руської ікони вбачається у поєднанні узагальнених кольорових мас і об'єму як засобу виразності монументальної форми. Очевидно, що це було зумовлено залежністю іконописного зображення, співвіднесеного з настінними образами. Бо тенденція до монументалізації стимулювалася величиною фресок та мозаїк як провідного жанру образотворчого мистецтва [1, с. 186]. Враховуючи, що вся культура Русі проникнута духом монументалізму, тому не випадково, що художні особливості руських Богородиць розвинулися, щоб надалі лягти в основу українського мистецтва XIII—XV ст. Подібно як ідея «Слова о Законі і Благодаті» з головною темою твору — визначення місця Русі серед народів світу, звеличення її сили, краси і слави [8, с. 19]. Ця ідея присутня і в особливостях

руських зображень Богородиці на образному рівні, що утверджуватиме за нелегких історичних реалій віру у неперехідний характер місії українського народу та перспектив його оновленого ідеалу.

У розвитку типу Руської Богородиці очевидним є вплив первісних зразків, якими були привозні ікони Заступниці.

Важливе свідчення наявності ранніх ікон Божої Матері на Русі збережене у мініатюрі Радзивілівського літопису кін. XV ст. В ньому вміщено ілюстрацію тексту заключення князем Ігорем перемир'я з Візантією у 945 р., де християни клянуться перед іконою Агіосортисси, яка розміщена у невеликій київській капеллі. Скоріше ця мініатюра відображає якийсь шанований, або чудотворний образ давньоруської столиці. В.Г. Пуцко припускає, що іконографічний тип ікони Богоматері Десятинної виявляв тип Агіосортисси і своїм походженням був пов'язаний з Константинополем [13, с. 65]. Вірогідно, що перші зразки богородичних ікон, які, поряд з візантійськими, впливали на розвиток образу Руської Мадонни, були привезені з Корсуня. Це підтверджує свідчення диякона Салтикова, за яким Устюзьке Благовіщення було привезене з Корсуня не пізніше XI ст. [9, с. 64].

Образ Руської Богородиці на першому етапі демонстрував просвітленість характеру, що входило в єдине ціле з піднесеною величавістю Руського мистецтва в XI ст. Причому ця тенденція стосувалася не тільки загального процесу складання всіх елементів твору як композиція, ритміка, пропорції, але й специфіки образного ідеалу. В. Овсійчук, аналізуючи ікону Богоматір Велику Панагію, зазначив наявність в образі Богородиці проблеми відходу від візантійського канону на користь складання типу Руської Богородиці [9, с. 55], з чого можна зробити висновок, що вже в іконі Великої Панагії тип Руської Мадонни досягає зрілості форм і конкретної визначеності ідеалу.

У подальшому тип Руської Богоматері зазнає стилевих і психологічних змін. Очевидно, під дією Вишгородської Богородиці при збереженні монументальної величавості в образ Діви Марії проникає інше психологічне навантаження — спокійна врівноваженість поступається трагічній самозаглибленості, яка накладає відблиск на стилістику Богородичних зображень. Проте це явище відобража-

ло тенденцію, характерну в цілому для розвитку руського мистецтва.

«В XI—XIII ст. у візантійському мистецтві виробився своєрідний класичний стиль з домінуванням античних пропорцій, та наданням рухам постатей ритмічного звучання. Все підлягає законам форми, що викликала деяку схематизацію і абстрактну стилізовану лінію, поряд з одухотвореністю облич». Велику роль почала відігравати барва, фігури подані на плоскому позачасовому тлі, поряд з гармонійним зіставленням насичених кольорів» [3, с. 10]. Присутність цих якостей визначило напрям мистецького розвитку Київської школи. Проте ці якості на київському ґрунті набули поглиблення. Колір став дзвінкіший, проникливіше виявлялась ідея світла. С. Гординський, один з перших українських дослідників, так визначив своєрідність давньоруського мистецтва: «...В Києві це мистецтво впродовж 11—12 ст. перейшло своєрідну еволюцію, злокалізувалося і частинно позбулося свого грецького характеру...» [3, с. 9].

Поряд з безпосередніми і тісними контактами з Візантією Київська Русь нав'язувала контакти з південно-балканськими країнами і з країнами Західної Європи, спромігшись синтезувати їх, адаптувавши у своєму середовищі.

Різноманітність зв'язків із Заходом доповнювало вплив візантійської традиції, внісши якості, які відображають форми романсько-готичного спрямування. Прикладом зворотності впливів Русі на Захід є виявлення в Італії на межі XIII—XIV ст. ікони зі зображенням Бориса і Гліба.

У свою чергу зв'язок з італійськими впливами, хоч і у візантійській інтерпретації, демонструє поява рідкісного мотиву ікони Дмитра Солунського на троні. Адже мотив цього зображення, відомий у Візантії, та відбився у рельєфних образах св. Георгія і Дмитра з фасаду св. Марка (Венеція).

Приклади західних, готичних запозичень були не тільки в іконописі, але і в архітектурі з присутністю рельєфного оздоблення. Одним з таких є фасад П'ятницької церкви в Чернігові (кін. XII — поч. XIII ст.). Зокрема, такі деталі як перспективні портали, гостроверхі завершення декорованих нішкіотів, пучки тонких колонок — все виявляє наближеність до готики. Цей храм є цікавим свідченням гармонійного поєднання «стативи візантійських хра-

мів з екстатичним пориванням догори готичних храмів». Те саме бачимо на прикладі руських Богородичних зображень, поява яких ставала наслідком синтезу західного і східного напрямку. Результат виявлявся не у прояві синтетичних утворень, а в цілісному поєднанні якостей різних мистецьких явищ.

Опрацювання європейських впливів і мистецьких запозичень виявилось особливо актуальним в XIII ст. на території Галицько-Волинського князівства. Прикладом є Холм, де у серед. XIII ст. з'явилась навіть інкрустація, скульптура і вітражі («римські скельця») — це видно на основі літописного опису храму І. Золотоустого. Ці впливи, очевидно, внесли нові якості, навантажуючи іконографію Божої Матері новими ідеями. Це бачимо на прикладі появи образу Богородиці на троні, який набув значення одного з центральних образів, зокрема в італійському треченто. Відомо, що в тогочасних західноєвропейських храмах в темпонах головних репрезентативних порталів розміщувалась скульптурна композиція із зображенням Богородиці з Немовлям на троні. Тому В. Жишкович припускає, що принаймні над головним порталом Успенської Церкви Галича могла знаходитися подібна рельєфна композиція, присвячена Марії, за аналогією до перспективного порталу «Золоті ворота» собору Марії у Фрайбурзі (біля 1230 рр.). Отож тема Богородиці на троні, глибоко представлена Тронною Толгською у мистецтві Галичини та Волині і виявила цілий спектр взаємозв'язків з Європейським Заходом.

Характерною за широкою географією охоплення є роль романських впливів у художній культурі Києва перед монгольським вторгненням. Про це свідчить наявність Псалтиря Егберта з Археологічного музею в Чвідале, де між 1078 і 1087 рр. були вплетені додаткові сторінки з текстом і мініатюрами, коли рукопис належав дружині Київського князя Ізяслава Гертруді. В. Лазарев, виконання мініатюр відносить до Володимира Волинського, де якийсь час княжив Ізяслав [5, с. 110].

Впливи Заходу вносили не тільки характерні елементи в стилістику Богородичного образу, іконографію, але й у важливі догматичні поняття. Це поглиблене сприйняття віри в окремішне прославлення Матері Божої, що вона з тілом взята до неба, проголошене догмою католицької віри папою Пієм XII. На Русі-Україні воно зберігалось від XII ст. і впро-

довж наступних століть було перелито в пісні Акафісника Української Православної Церкви, видано-го в Печерській Лаврі, перший раз у 1606 р., а вдруге — у 1625 р. Також про цю особливість розвитку Богородичної догматики свідчить один документ з того часу, опублікований російськими мовознавцями Срезневським і Поповим [11, с. 735].

Важливими для подальшого формування стилістики богородичних ікон на Русі і в Галицько-Волинському князівстві у період кризи, викликаній наступом монголо-татар, були південно-балканські впливи.

Свідченням тісних контактів з Болгарією у період ще формування Києво-Руської держави було те, що договір кн. Олега з греками був укладений болгарською мовою. Крім того, класична церковнослов'янська мова, яка на Русі була літературною, теж походила з Болгарії, де була створена слов'янським просвітителем св. Кирилом.

Хоча відсутність збережених творів болгарського мистецтва епохи правління царя Симеона, так званого першого болгарського царства, не дає можливості глибше пов'язати, наприклад, стилістику Десятинної Церкви (хоча б на одному збереженому фрагменті) з болгарськими запозиченнями. Те саме можна сказати про роль уцілілих решток орнаментів зі стін Десятинного храму. Все ж можна сміливо констатувати вагомість болгарських впливів, які набули вираження у художній та іконографічній структурі Кирилівського храму у XII ст. Це чіткіше цей зв'язок простежується вже на Україні з поч. XV ст., під час другого південно-балканського впливу. Вплив болгаро-балканських художніх шкіл також відзначений в українському різьбярстві великокняжих часів. Про це говорить «зміст пари рельєфів Михайлівського монастиря, який приводить до джерел знову ж таки болгарських» [2, с. 280—281].

«Орнаментальна композиція саркофага, знайденого коло Десятинної церкви, яку датують кінцем X — першою половиною XI ст., виявляє подібність свого орнаменту до орнаментальних скульптур охридського собору. Зокрема вона є найближчою до орнаментальної композиції одного з пілястрів іконостасу Софійського собору в Охриді XI ст. В цих пілястрах — певне й красномовне свідчення залежності київських різьбярів від охридських» [2, с. 267].

У розвитку Богородичної тематики є ряд спільних ознак між Києвом і Охридом. Найбільш вираз-

не домінування Богородичної ідеї з акцентом на вітварних зображеннях наявне у храмах Софії Київської і Софії Охридської. В центрі системи розписів обох церков постає образ Богородиці. Вагомість і масивність, якими наділений цей образ Діви Марії на вітварних апсидах обох храмів, свідчить не лише про значення Марії Діви як осередку храмового оздоблення, але й про те місце, яке їй належало у світоглядній системі Русі і Македонії.

Київська Русь у розвитку Богородичної образності багато чим завдячувала також Афону. Не випадково у тексті Києво-Печерського Патерика вміщено звістку, що Печерський монастир наділений «благословенням» Святої Гори. Активність зв'язків з Афоном засвідчена появою в кінці X ст. руського монастиря Ксілургу, організованого вихідцями з Києва і Чернігова. «Поряд з Афоном активними були також контакти з Салоніками. Київський Вишгород, підкреслюючи своє тяготіння до цього центру Македонії, намагався йменувати себе «вторий Селунь» [19, с. 109].

Така наявність різносторонніх контактів не лише визначає суттєву незалежність Русі від візантійського диктату, але й є свідченням взаємопроникнень. Широкий ареал київських впливів, які охоплювали не тільки весь простір, обмежений руськими князівствами, але й доходили до південних Балкан і країн Східної Європи.

За образним характером іконного зображення на рівні засобів силуетної виразності через мислення великою формою, вміння масштабно, засобами архітектоніки виразити високу духовну ідею — за цими ознаками богородичні ікони київського письма виявляють окрему природу художнього мислення у XII—XIII ст. Ця стилева окремішність руських ікон Богородичного типу базується на масштабній значеннєвості образів, на доповненні архітектонічних принципів зображення з м'яким світінням внутрішнього світла, яке одухотворює загальну виразність концепції твору. Масштабна значеннєвість Богородичного образу виявилась на рівні осмислення основних якостей художнього твору. Мало того, вона стала одним із найважливіших виразників сутності образу Богоматері.

Власне, Богородичний тип формувався на протиставленні психологічних якостей, від лірично-піднесеного до геройсько-монументального. Ці якос-

ті, потрактовані, як правило, величаво, з драматизмом. Проте це поєднання не впливає на вираз внутрішньої рівноваги образу, яка лишається незмінною, що простежується не тільки в іконах XI ст., але й у виразі материнської драми Білозерівської ікони XII ст. Тобто статика композиції не виключає драматизму напруги внутрішніх почуттів, що стало важливим завданням і досягненням традиції на Русі у XII ст. Зрештою, хвилююча ідея материнського співстраждання, яка у спокійній рівноваженості Богородичних ікон сягає справді космічної величі, якою наділені в євангеліях особи Христа та Богородиці, виразно простежується в останніх митях жертвовного шляху Спасителя на хресті. Адже у непорушності стояння Марії під хрестом, на якому вмирав Її Син, — глибина мовчазного співстраждання і співтерпіння, ціною якого є спасіння людства. У цьому немає нічого спільного з екзальтованістю чи хвилевими проявами емоційних почуттів — ніщо не заважало єднанню Матері та Сина у Його стражданні.

Коло сприйняття Богородичного ідеалу ґрунтувалося на аналізі Її особи з відображенням божественних якостей. Марія як Матір Спасителя у своєму образі повинна втілити повноту євангельського вчення, стаючи виразником таємничих одкровень Бога. Крізь призму молитовного і тілесного єднання з Словом Божим осмислювались Її якості як особи, наділеної земною природою. Тому в проявах земного начала Марії тогочасній людині були близькі емоційні засади Її материнського начала як радість, милування поряд з шляхетною гідністю і теплотою. Але в обіймах Богородиці і Дитяти, що перекувалися з обіймами у сцені Зняття з Хреста та Оплакування, проглядався драматичний відголос кривавих міжусобиць і болісних страждань від половецьких набігів. Проте без лишнього драматизму і екзальтації. Драма божественних осіб фіксувалась з епічною широтою.

Цю ідею тісних взаємин розкриває композиційне єднання Матері і Сина шляхом доповнення двох напівпостатей, створюючи одне ціле. Для цього використані засоби лаконізму, пластичного моделювання в драперіях золотим асистом засади максимального звучання і наповнення постатей. Любов Дитятка Христа, що сидить на руках Богоматері до людства, уособленого в Марії, глибоко окреслювалась через масштабність зображуваного. Ця масш-

табність як ознака монументалізму приховується у специфіці відношення постатей відносно тла і формату дошки, зокрема і величини самої ікони відповідно до храмового середовища. Відомо, що у ранніх київських іконах практикувалося максимальне укрупнення зображення, яке сприйматиметься акцентом в храмовому середовищі за своїми пропорціями і розміром.

Так велетенські, майже двометрові постаті Архангела і Марії Діви з Устюзького Благовіщення XI ст. займатимуть всю площу ікони. Фрагмент Ветхого Деньми з серафимами був домальований пізніше. Те саме стосується ікони св. Миколай та Дмитрій Солунський XII ст. Максимальне укрупнення центральних зображень, що не знаходить аналогій у традиції сусідніх країн, покликане було виявити значення зображуваної святої особи.

Контраст основних ліній давньоруських ікон виявляє чітку схему, яка переключається структурою з ритмікою храмів. Проте активне використання орнаменту виявляє вплив Сходу. Площинність постатей не є обмежено-самодостатньою — в своїй глибині тамує передачу реальної пластики і вагомості зображуваного. Тому зв'язок цілості художнього виразу і духовного ідеалу є визначним для суті твору, а отже переконливим є вигляд єднання Матері і Дитяти у відображенні вищого смислу Божественного і людського буття.

Безперечно, тип Руської Мадонни набув оновлення у XII ст. На наш погляд, це явище в руській іконі було зумовлене рядом причин, особливе місце серед яких зайняла поява Вишгородської Єлеуси. Ця тема Єлеуси була не випадковою для руського середовища, свідчило значення цього типу з наголосом на емоційному характері особистісних взаємин Матері і Сина як нового етапу в еволюції іконографії Богоматері.

Тип Єлеуси, який сформувався в кінці XI—XII ст., є прообразом хресної жертви Спасителя як вищий вираз любові Бога до людей. Одночасно об'їми Божої Матері означають містичний союз Церкви з її Владикою — Христом. Таким чином, ікона Єлеуси відображає складну богословську систему, яка знайшла свій прояв у тематиці материнства. І це загальнолюдське значення Материнства Марії глибоко відображене у словах з постанови другого Нікейського собору 787 р.: Слово Отця, яке не підда-

ється означенню, появило себе означеним, прийнявши Твоє тіло, о Матір Божа і, відтворивши образ (Божий), заплямований (первородним гріхом) у його первісному стані, наповнивши Його Божественною красою [12, с. 85].

У словах Діонісія Ареопагіта емоційно описані враження від відвідин і наочного споглядання Богоматері, які виявляють також відношення до образу Вишгородської Матері Божої:

«Визнаю перед Богом, коли я... був приведений перед лице Пресвятої Діви, я пережив невимовні почуття. Переді мною немовби зблиснуло якесь Божественне сяйво. Воно осінило мій дух, я відчув благоухання невимовних ароматів і був сповнений такого захоплення, що ані тіло моє немічне, ані дух не могли перенести цих ознак і початків вічного блаженства і небесної слави» [12, с. 104]. Таким чином, тема Богоматеринства Марії нероздільно пов'язувалася з темою вічного блаженства.

Окрім того, ці слова, сказані Діонісієм, очевидно були поширені в час, коли сформується іконографія Богородиці-Єлеуси, і сприяли підсиленню уваги до психологізму у зображеннях Богоматері як Вишгородська, Кікська, а згодом і Білозерівська, та ряду інших образів, у яких було досягнуто глибини шляхом передачі емоційних переживань Богоматері, та її внутрішнього стану. Ця глибина виявлялась як на особистісному рівні через передачу спектру почуттів у взаєминах з Сином, так і на загальному з розкриттям євангельської ідеї обожнення людини.

На основі досліджень вчених Д.С. Ліхачова, С. Бабич, І. Зерву Тоньяцці досить вірогідним є те, що ікона Богоматері Вишгородської могла бути копією однієї з особливо шанованих ікон Влахернського святилища. Тобто своєю появою ікона виявляла відношення до Влахенського культу: на трьох Візантійських пам'ятках з образом Богоматері в типі «Умиління» зустрічається епітет Влахернітісса — на опублікованому Н.П. Ліхачовим молівдовулі бл. 1100 р. з Державного Ермітажу і на двох іконах того ж періоду з монастиря св. Катерини на Сінаї (зі зображенням п'яти відомих шанованих Константинопольських образів Богоматері), а також з Бачкового мостира, і, врешті, Київська ікона «Богоматері Умиління» поч. XIII ст. з ГРТМ, що її походження, за переданням, пов'язують з Влахернським храмом в Константинополі [12, с. 127—128].

Ікона Вишгородської Богоматері створена у тому ж художньо-мистецькому середовищі Константинополя, що й мозаїчний Деїсис з собору св. Софії Константинопольської. Не виключено, що ікона могла бути створена майже в один час з мозаїчним Деїсисом.

Вишгородська Богоматір привезена з Константинополя в дарунок київському князю Мстиславу митрополитом-греком Михайлом, який прибув на Русь близько 1130 р., і від самого початку своєї появи на Русі ікона займала виняткове місце як Паладіум Руської державності і Церкви.

Первісний розмір ікони 78 x 54,6 см. Згодом збільшений до 103,6 x 68,5 см, вірогідно, Андрієм Рубльовим, якому могла бути довірена місія поновлення ікони, яка постраждала від ворожих нападів. Від безпосереднього творіння візантійського майстра до нашого часу дійшли лики Богоматері і Богодитяти, а також більша частина Їїго лівої руки і частина правої, закритої одягом. Над головою Богоматері з обидвох боків від неї у верхній частині ікони уціліли фрагменти золотого тла з залишками яскравого напису кіновар'ю МР У. Дитя Христос, обхопивши шию Матері лівою рукою, пригорнувся своєю лівою щокою до її правої щоки і наблизив свої вуста до її вуст, свою праву руку простягнув, щоб обійняти і поцілувати Матір. Риси обидвох ликовів виявляють форми, канонізовані візантійською іконографією, у яких поряд з яскраво вираженими елліністичними традиціями поєдналися «...вплив Сходу і... зацікавленість живою природою», які були властиві візантійському живопису тої пори. Анісімов зауважив деяку спорідненість лику Христа, що вирізняється своєю узагальненістю серед таких подібних пам'яток в мініатюрі, як «Христос у Стрітенні», а також подібність до Дитячих зображень мозаїки в Дафні «Вхід у Єрусалим», «Душі праведних на Лоні Аврамовому», в мозаїці Торчелло «Страшний Суд». Попри свою наближеність до згаданих пам'яток лики Вишгородської ікони «проникнені гострим індивідуальним психологізмом, що є ніби портрети окремих реальних осіб». Це надає підстави для поширення передання про авторство цієї ікони апостола Луки.

За стилістикою художньої виразності Н. Козак зіставляє ікону Вишгородської Богоматері з двома іншими константинопольськими образами, що збе-

рігаються в монастирі св. Катерини на Синаї, зокрема з Богородицею з пророками XII ст. «Образність цих ікон позначена спільною тенденцією підсилення емоційної виразності на глибокому психологічному підґрунті, поєднаних з ілюзіоністичною манерою моделювання обличч» [4, с. 148].

Богоматір подана в мафорії коричнево-вишневого відтінку, на якому проглядається світло-червоного кольору хітон Дитяти. Облямівки рукавця і мафорію Марії покриті золотим асистом. Вміщено дві золоті зорі — символ її дівичтва. Лики прочитуються світлим і наближуються за тоном до охристого хітону Спаса, що виявляє єдність тонів, в якій багатство ікони є у виразі лаконізму, вираженого у силуеті двох осіб. Акцентом ікони є темно-глибокі очі Богоматері, які виявляють глибину задуми. Така ясність моделювання лику зустрінеться лише в Константинопольському мозаїчному Деїсисі. Силует Марії плавний, дбайливо огортає динамічну у своєму пориві постать Дитяти. Це вносить необхідний контраст. Він досягається засобом форми і виявляє психологічне навантаження образу. Наявність синтезу богословського образу і стилістичного начала ставить цю ікону у ряд досягнень епохи. З осмисленням духовної природи образу та розвитком святоотцівської думки формувалося відповідне середовище. Зрештою, ідеї цього середовища матеріалізувалися в цій іконі. Вона є виразником цих ідей, як виразу прозріння у Божественне. Так, за висловом української дослідниці Соломії Тимо, силует Богородиці на Вишгородській іконі нагадує профіль вагітної жінки. Отже ідея образу в тому, що Божа Мати завагітніла Словом.

Задля оправдання матерії і доцільності її існування сталося вочеловічення Бога, який вибрав матерію як висхідну речовину для Свого народження. Тому першим кроком до обожествлення матерії стала поява та народження Діви Марії та її мовчазне «нехай так буде» — сприйняття ідеї відкуплення людства у Христі всім своїм життям. На Вишгородській іконі лики Матері і Сина наділені такою мірою духовного начала, що є промовистим свідченням вірогідності обожнення матерії, яке відкривається через засоби малярства: пігменти і фарби. Але за допомогою цих земних засобів ідея обожнення досягла найвищої межі людського розуміння, де вже невідомо, де закінчується людське і де починається Божествен-

не. Проте Божественне на цій іконі постає як правдива реальність.

Тут є звернення до Пресвятої Діви як Богородиці у справжньому та правдивому значенні: Бо як Той, Хто від неї народився, є правдивим Богом. Так і та є правдива Богородиця, яка народила правдивого Бога, який з неї взяв тіло... Тому зведе Святу Марію Богородицею. Це окреслення обіймає цілу таємницю Божого діла спасіння. Тут таємниця втілення Господа Від Марії звершилось як і рівно ж сприйняття творіння у Тілі Христовім через жертву на хресті і Воскресіння. І не випадково, що пізніше за часом вчення Католицької Церкви, говорячи про Непорочне Зачаття Марії і її Небовзяття, демонструє реальність виявів Божих планів щодо обожествлення матерії. Це виявляє традиція східнохристиянських зображень — ікон. Адже сама поява Діви, здатної вмістити Невмістимого, стала оправданням іконописного образу і закликом до внесення певного розуміння в людський образ з акцентом на виявленні «реальності» божественного. І, зрештою, «документальність» цих образів стверджувалась можливим авторством св. Луки, або ж як дане згори зображення Богоматері в небесній славі, згідно із традицією нерукотворних зображень, поява яких викликана благословенням Божої Матері. Таким чином визнавався третій рід образів як Божого одкровення внаслідок освячення людини, що творить Святий Образ.

Вплив Вишгородської Богоматері очевидно відобразився у давньоруському апокрифічному «Сказанні про написання ікони Богоматері — Одигітрії» у поетичній характеристиці образу Діви Марії: «Благодатное же оно й святое лице мало окружно, й чело светолепно, продолгующ нос, добро гласне налево лежаще, й очи зело добре черни й благокрасне зеници, тако же и брови. Устие же Всенепорочные червленою красотою побагрешие, й перетин благоприятных рук тонкостию истончене во умеренной долгости и благосиятельные главные власы руси украшены. Риза же темно-багряна» [10, с. 53—55, 157]. Поява Вишгородської ікони, Богородиці Єлеуси на Україні з її реалістично-ілюзіоністичним моделюванням та глибоким психологізмом, адже у зверненні Вишгородської Богоматері до безмежного світу тих, хто молиться, до земної церкви, печаль Богородиці набирає вселенського змісту, безумовно впливала на

подальший розвиток мистецтва на Русі і, зокрема, на створення таких образів, як Спас Золоте Волосся та св. Миколай (XII ст.).

Подібне ускладнення психологізму, як і багатство емоційних відтінків, інколи майже неоднорідних, яке спостерігається у згаданих творах, так і залишиться недосяжним для наступних століть в українському мистецтві.

Проте ці якості надали нове спрямування мистецтву та характер духовної культури України-Русі, спонукаючи до глибшого осмислення і засвоєння релігійного образу до тої міри, що протягом наступних століть в Україні образ Діви Марії залишався джерелом високих проявів української культури, духовності та суспільних устремлінь. Отже, мова йде про історизм образу, який ставав життєписом народу за аналогією до давніх літописань.

Протягом чверті століття ікона знаходилась у Борисо-Глібському храмі на околиці Києва у Вишгороді. Поряд з храмом була князівська резиденція. Примітно, що знаменита ікона знаходилась в храмі, який був осередком Борисо-Глібського культу, адже вміщував моці свв. князів.

Цей проміжок часу був достатнім для того, щоб вплив ікони розтягнувся на довгі століття і мав формуючо-образний та поглиблено-психологічний характер — тема Єлеуси (Умиління) на Русі-Україні сприйнялась як тема національна. Сутність цього впливу добре підмітив М. Алпатов: «Якщо у найдавніших іконах на Русі, зокрема у зображеннях золотоволосих ангелів більшою мірою виявилася антична доблесть та язичницька краса, то у XII ст., з появою Вишгородської Богоматері, в ікону проникає зовсім інший вираз — це ідеал святості, виражений у стриманому погляді, сповненому «великої внутрішньої напруги і строгості».

Серед подібних двосторонніх ікон найбільш багаточисленними є ікони з зображенням Божої Матері на лицевому боці і хреста, Розп'яття, Царя Слави або ж престолу із знаряддям страстей на звороті. Подібне зображення етимасії, вміщене на звороті ікони, повинно було наголосити на страсному характері зображення.

Лик Вишгородської Богоматері сповнений виразом глибокої печалі і страждання, що визнавалось дослідниками як одна з головних характеристик, які визначають загальну сутність і зміст об-

разу, і відповідав його сприйняттю, характерному для тогочасної літератури на Русі, як і в цілому для трагічної епохи з настанням міжусобиць в Руській державі. Скорботний погляд Богоматері наділений передбаченням майбутніх хресних страждань Сина, які представлені на звороті ікони. Таким чином, обидва сюжети виявляються об'єднаними єдиною догматичною програмою, що надало можливість відомій дослідниці богородичних тем Н. Татіч-Джурич назвати цю ікону першою з відомих зображень страсної Богоматері.

Виразом страсної ідеї є також зображення темним, майже чорного тону клаусу Христа з введенням золотистого аситу. Наявність темного клаусу безпосередньо вказує на страсний шлях Христа-Дитяти. І такий спосіб відображення символічним засобом передбачення страстей є поодиноким.

Ймовірно, що з появою Вишгородської Божої Матері на Русі було започатковано цілий ряд богородичних зображень в типі Єлеуси, тісно пов'язаних з темою страстей. Однією з них можна вважати ікону Богоматері, вперше згадану В.А. Овсійчуком рідкісну Богоматір Єлеусу у синьому мафорії — дзеркального відображення Вишгородської Богоматері [9, с. 99].

Тема страстей в контексті богородичних сюжетів набула актуальності і засобів виразності на Русі саме у період XII—XIII ст., тоді як і надалі їй надавалося значно менше уваги.

Висока одухотвореність Богородиці і Дитяти на Вишгородській іконі знайшла глибокий відгук на Русі, внісши нові ідеї, які зіставляються за значенням з богословським впливом Патристики і Отців Каппадокійців. Саме ці нові ідеї позначилися на втіленні духовного начала у творах мистецтва, визначивши нові критерії розвитку образу. Адже звернення до цілісної духовної ідеї визначило хід розвитку руської естетичної думки у напрямі, який диктували, з одного боку, суспільно-політичні реалії розвитку країни, а з іншого — художньо-образна дія твору, заторкуючи важливіші мистецькі сфери і духовні потреби, визначаючи цим рівень розвитку іконографії. Адже на Русі ширилися численні зображення іконографії Богоматері Єлеуси, більшість з яких творилося під впливом Вишгородської Богоматері. Це Богородиця Умиління з Успенського собору «Московського Кремля», Богоматір Білозерська, втрачена ікона Ігорівської Бо-

гоматері, Толгської Богородиці ГАГ, а також такі відомі ікони як Богоматір Федорівська та Божа Матір Страшна з Кашину в російському мистецтві.

На прикладі дрібної металопластики можна побачити, що мотив Єлеуси-Замилування пізніше зосередився більшою мірою у північних регіонах, на Перемишльщині, Волині, Київщині, де, без сумніву, були копії Вишгородської ікони.

Зрештою, з появою ікони Вишгородської Богоматері, у якій, за висновком Грабара, «сюжет материнства був відображений просто і лаконічно», у трактуванні ролі та значення Божої Матері як особи, яка здійснює заступництво над усім народом, спостерігається зацікавленість до намагання глибокого розкриття діалогу між Матір'ю і Сином на Русі. Тому, за визначенням Н. Кондакова, «...відтоді живопис зайнятий не стільки прославленням Цариці Небесної, але також її внутрішнім світом, її материнськими радостями, її скорботними передчуттями, зосередженими на всіх етапах і у всіх проявах материнської любові». І тому найбільш характерна особливість Вишгородської Богоматері — печаль за долею людства безперечно віднайде свій відгук у наступних століттях в Україні, де тип Руської Мадонни еволюціонуватиме як формально, так і образно, з дотриманням національної основи і змісту.

Висновки. Аналізуючи складання типу Руської Богородиці на основі збережених ікон київської традиції, можна зробити висновок, що маємо справу з оригінальним явищем давньоруського мистецтва. Адже з-посеред напрямів візантійізованої традиції, давньоруські богородичні ікони стилістично об'єднуються в єдину групу, становлячи за рядом характерних прикмет і особливостей цілісне явище, яке поєднує комплекс фізіономічних, стилістичних та іконографічних прикмет. І це явище є свідченням нового розуміння Богородичного образу.

1. *Абрамович С.* Церковне мистецтво: навчальний посібник для студентів ВНЗ / С. Абрамович. — К.: Кондор, 2005. — 205 с.
2. *Антонович Д.* Українська культура / Д. Антонович — К.: Либідь, 1993. — 473 с.
3. *Гординський С.* Українська ікона XII—XIII / С. Гординський. — Філадельфія: Провідіння. — 18 с.
4. *Козак Н.* Образ людини в мистецтві Київської Русі / Н. Козак // Дисертація кандидата мистецтвознавства. — Львів: ЛАМ, 2000. — 190 с.

5. Лазарев В.Н. Византийская живопись / В.Н. Лазарев. — М. : Искусство, 1971. — 395 с.
6. Лазарев В.Н. История Византийской живописи / В.Н. Лазарев. — М. : Искусство, 1986. — 295 с., ил.
7. Лепахін В. Ікона та іконічність / В. Лепахін. — Львів : Свічадо, 2001. — 275 с.
8. Логвин Г.Н. По Україні: стародавні мистецькі пам'ятки / Г.Н. Логвин. — К. : Мистецтво, 1968 — 463 [8] с., ил.
9. Овсійчук В.А. Українське малярство X—XVIII ст. Проблеми кольору / В.А. Овсійчук. — Львів, 1996. — 470 с., ил.
10. Письма митр. Киевского Варлаама Ясинского к Петру I о переяславском епископстве // Киевская старина. — 1904. — № 5. — С. 53, 55 ; 157 с.
11. Чубатий М. Історія Християнства на Русі-Україні / М. Чубатий. — Т. 1 (до р. 1353). — Рим ; Нью-Йорк, 1965. — 767 с.
12. Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI—XIII в. / О.Е. Этингоф — М. : Прогресс-Традиция, 2000. — 223 с.
13. Этингоф О.Е. Византийские иконы VI — первой пол. XIII в. в России / О.Е. Этингоф // РАН. Институт востоковедения. — М. : Индрик, 2005. — 766 с., 89 ил.

Andrii Komarnytsky

ON EVOLVING AND SIGNIFICANCE
OF MONUMENTAL IMAGE
AT FORMATION OF HOLY VIRGIN —
RUS' TYPE

In the article have been considered some formative processes in creation of Holy Virgin — Rus' type in the Kyivan Rus' — Ukrainian art through contextual meaning of a monumental image.

Keywords: image, epoch, iconographic type, reflection, evolution.

Андрей Комарницкий

ПРОЦЕСС ЭВОЛЮЦИИ И ЗНАЧЕНИЕ
МОНУМЕНТАЛЬНОГО ОБРАЗА
ПРИ ФОРМИРОВАНИИ ТИПА
РУСЬКОЙ БОГОРОДИЦЫ

В статье рассматривается процесс формирования типа Руськой Богородицы в искусстве Киевской Руси-Украины сквозь призму значения монументального образа.

Ключевые слова: образ, эпоха, иконографический тип, изображение, эволюция.