

ІКОНА В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЦЕРКОВНОГО МАЛЯРСТВА (ЗБЛИЖЕННЯ СТАНКОВИХ І МОНУМЕНТАЛЬНИХ ФОРМ)

Дмитро СТЕПОВИК

Згідно з поділом і регулами малярства, ікони належать до станкових форм мистецтва, тобто пересувних, подібно до картин. Ікони вставляють у рами різьблених іконостасів, прикріплюють до стін, розміщують у кивотах, покладають на престоли, тетраподи. Інакше кажучи, це – рухливе мистецтво; ікони переносять з місця на місце залежно від потреб. З іншого боку, настінне малювання, мале воно чи велике, належить до монументальних форм. Воно є непорушне, як непорушна стіна, на якій щось намальоване. Це нібито функціональне розділення малярства на станкове й монументальне, однак таке розділення вимагає різних підходів і різних виражальних засобів.

Ікона призначена для споглядання зблизька, тому її малярство більш деталізоване, декоративно насичене. Прикраси на іконі можуть бути дуже дрібненькі, близькі до мистецтва мініатюри. При малюванні ікон густі корпусні мазки фарб рідко коли застосовуються, зате тонке промальовування рідкими фарбами – так зване лесирування – використовується постійно. Подібної деталізації, аж до мініатюри, немає в монументальному малярстві, яке споглядається молільниками із значно більшої відстані, ніж ікона.

У статті розглядається цікавий феномен сучасного українського настінного монументального церковного малярства, коли суто станковий вид сакрального малярства – ікона – органічно влітається в систему і контекст монументальних настінних церковних розписів. Явище простежується на прикладі творчості відомої в Україні й за кордоном арт-ілі малярів християнської тематики – Дрогобицької асоціації художників (ДАХ), до якої входять Сергій Булко, Ігор Леськів, Ігор Оришак, Євген Хруник. Феномен єднання ікономалярства і стінопису виявляє сучасну тенденцію в усьому українському сакральному малярстві: органічний зв'язок монументального і станкового видів мистецтва.

Ключові слова: ікона, монументальність, храм, контраст, гармонія, стінопис, духовність, естетика, канон, сюжет, образ, ярус.

Dmytro STEPovyk

THE ICON IN THE SYSTEM OF
MODERN UKRAINIAN CHURCH
MONUMENTAL PAINTING
(CONVERGENCE OF EASEL AND
MONUMENTAL FORMS)

The article explores the interesting phenomenon of modern Ukrainian church monumental mural painting, which incorporates the icon into the system of the monumental church wall murals. The phenomenon at issue is discussed based on the works of well-known in Ukraine and abroad group of painters concerned with Christian themes – Drohobych Association of Artists uniting such artists as Sergiy Bulko, Ihor Leskiv, Igor Oryshak, Evgen Hrunyk. This points out to the convergence of easel and monumental forms which is the modern tendency in all-Ukrainian sacred painting.

Key words: *icon, monumental, church, contrast, harmony, murals, spirituality, aesthetics, canon, story, image, layer.*

Звичайно, українські мистці-монументалісти Сергій Булко, Ігор Леськів, Ігор Орищак і Євген Хруник зі своїми помічниками малювали на стінах чимало сюжетів, запозичених з ікон: з однофігурних і багатофігурних. Такі образи можна бачити майже у всіх церквах, які вони розмальовували раніше. Адже в іконостасах є одиночні образи (в намісному, апостольському, пророчому ярусах), є також з кількома чи й з багатьма персонажами (у святочному ярусі). Сюжетне співпадання ікон в іконостасах та в настінних мальовилах – звичайна практика в церковному мистецтві. Але тут я наголошую на фразі «сюжетне співпадання». Тому що засоби малювання при такому співпа-

данні – різні: одні для станкових творів, тобто для ікон, інші для монументальних, тобто настінних розписів.

При розмальовуванні церков у Києві та в Броварах Булко, Леськів, Орищак і Хруник цю різницю звели до мінімуму. В низці ікон на стінах вони застосували витончені засоби малярства, значно наблизивши монументальні ікони до станкових. Я вважаю, що зробили вони це з двох міркувань. Найперше, підвищили вимоги до самих себе у досягненні найкращого естетичного рівня свого мистецтва. І друге, настоятель і парафіяльна управа воліли мати на стінах храму найбільш шановані з-поміж християн чудотворні ікони. Цікаво, що ікони, репрезентовані на стінах храму в Троєщині, шануються як православними, так і греко-католиками. Хоч храм є православний. Але ставлення до ікон в обох Церквах – маєстатичне!

При малюванні цих ікон мистці застосували не лише характерні для монументальних форм засоби, але й витонченість письма, деталізацію, що є більш характерним для станкових ікон. Над однією аркою бачимо дуже популярний образ Тверської Богородиці – чудотворної ікони, відомої своїми чудотворіннями ще з IX століття. Під час ересі іконоборства у Візантії (726–843) за імператора-іконоборця Теофіла (829–842) одна вдова з околиць міста Нікеї врятувала цю ікону від спалення, пустивши її по воді в морі.

Через багато років, подолавши багатокілометрове плавання й не потонувши, ікона Богородиці з Ісусиком на лівій руці прибилася хвилями до Афонського півострова, де її підхопили ченці грузинського Тверського монастиря. Після низки дивовижних пригод монахи встановили Іверську ікону над монастирськими воротами, й вона, діставши паралельну назву Вратарниці, віками охороняла обитель від ворожих наскоків різних безбожників¹. Відомий український письменник і паломник до святих місць Сходу, вихованець Києво-Могилянської академії Василь Григорович-Барський споглядав у Іверському монастирі на Афоні 1744 року оригінал ікони й найдетальнішим чином описав її дивовижну історію². Багато разів упродовж XVIII й XIX століть мистці малярської іконної майстерні Києво-Печерської лаври копіювали Іверську ікону, обов'язково короновану й обов'язково зі шрамом на щоці, з якого капає кров. Це тому, що ще в IX столітті один іконоборець, що робив обшук помешкання нікейської вдови, натрапивши на ікону, полоснув щоку Марії ножем – і з рани з'явилася кров. Відтоді цей шрам із краплинами крові на щоці малювали всі копії чудотворної Іверської ікони³.

У Троєщинському храмі Іверська ікона пензля Сергія Булка дуже добре освітлена горішнім та бічним світлом з вікон. За основу взято одну з найкращих киево-лаврських копій: Марія в царській короні, зодягнена в пурпурний царський мафорій поверх нижнього хитона кольору індиго. Правою рукою Вона показує на Ісусика, що сидить на її лівій руці, а Господь-Ісус благословляє народ. Це типовий образ Матері-Провідниці, званої також Одигітрією. Услід за лаврськими копійцями, Булко майстерно українізував лики Ісуса й Марії, позбавивши їх східних семітських рис.

У різних місцях Троєщинського храму Сергій Булко з колегами намалював усі сім канонічних образів Богородиці, але з ознаками місць їхніх чудотворінь або з опоетизованими упродовж віків назвами. Так, на вершині одного з підкупольних восьмигранників бачимо в чудовому декоративному медальйоні на золотистому тлі ікону, названу в незапам'ятні часи Семистрільною. Зміст ікони, на якій зображена Марія без Ісусика на руках, але з молитовно складеними навхрест на грудях руками, пов'язаний із пророцтвом старенького Симеона Богоприїмця, який побачив Марію під час її візиту в Єрусалимський храм із Христом-Немовлятком. Цей епізод добре описав євангеліст Лука, і в церковному календарі він відомий як Стрітєння Господнє, тобто зустріч мудрого старця зі щойно народженим Богочоловіком Ісусом. Симеону віддавна було дано зрозуміти, що в глибокій старості, перед смер-

тю, Симеон буде удостоєний побачити живого Бога. Так і сталося. Тож Симеон вимовив знаменні слова до Бога, що нині він уже може померти з миром, «бо бачили очі мої спасіння Твоє, яке Ти приготував перед лицем усіх народів».

Але старенькому також було видіння, що Христос у 33-річному віці буде розіп'ятий фарисеями, а Марія все те жахіття бачитиме на власні очі, «і Тобі самій душу пройме меч, щоб відкрилися помисли багатьох сердець» (Лк. 2: 25–35). Коли ж Марія побачила Сина розіп'ятим, Вона пригадала ці слова Симеона. І не один меч, а сім пройняли її душу – за сімома словами, які промовив до Неї, висячи на хресті, Її Син Ісус Христос.

Семистрільна ікона Богоматері належить до чудотворних. Вона з'являлася, мов жива, різним людям за надзвичайних ситуацій у їхньому житті. Причому в різних країнах – з переважно православним віросповіданням чи з переважно католицьким віросповіданням. У її груди поверх складених побожно рук устроєно сім гострих стріл: чотири стріли з Її лівого боку, де серце, а три – з правого. В Україні свята Марія зі стрілами з'являлася жінкам для їхньої утіхи, коли вони втрачали на війнах своїх синів – у багатьох районах різних українських земель. Вельми шанується ця ікона у слов'янських католицьких країнах – від Польщі до Хорватії та Словенії. На московських землях описувачка чудотворних Богородичних ікон зазначила декілька подібних ікон під назвами «Семистрільної», «Страсної» і «Симонового проречення» у містечку Жізди Калужської губернії, у Вологді та в погості біля річки Тошни Вологодської губернії⁴.

Надзвичайно цікавий образ Богородиці з маленьким Ісусом Христом на руках вміщений на одній добре освітленій стіні Троещинського храму Святої Трійці. Це справді надзвичайно цікавий твір – завдяки тому, що зустрічається доволі рідко. Хоч візантійська традиція задовго до тисячного року вписала цей образ у число семи обов'язкових Богородичних ікон, рекомендованих для особливого шанування. Мені не вдалося встановити грецької назви цієї ікони. А старослов'янською називається вона Взіграніє. Українською мовою це слово найкраще, з мого погляду, перекласти як Гра. Діва Марія зазвичай на інших з числа семи особливих ікон тримає Ісусика то на лівій, то на правій руці; а навіть є ікона, де Марія годує Малятка Христа груддю (варіант Годувальниці – Млекопитаельниці – Галактотрофуси). А тут, на іконі Гри, Марія тримає Його обома руками! В цьому також надзвичайність – ба більше, унікальність цієї композиції.

На Троещинській іконі Гри Марія й Ісус у коронах. Поверх яскравого червоного плаща щасливої Матері накинуто сніжно-білу хустку з опліччям, так званий мафорій. Як і плащ, мафорій обшитий по краях орнаментованою золотистою стрічкою. Біла сорочечка Христа теж оперезана в талії золотистим поясом. Мати й Син прекрасні, якісь святково врочисті; обоє осяяні не тільки внутрішнім світлом, але й лагідною усмішкою.

Та найдивовижнішим мистецьким явищем у Троещинській церкві є присутність настінної чудотворної Остробрамської ікони Богородиці. В чім тут дивина? Вона в тому, що православні християни у своїй більшості вважають цей образ суто католицьким. Бо ж один з найдавніших списків, можливо навіть оригінал, знаходиться у столиці країни з переважно католицьким віровизнанням її християн – у Вільнюсі, столиці Литви. Та й намальована вона в католицьких іконографічних традиціях, а також у стилі готики, який мало відомий у мистецтві православних храмів, зате вельми поширений в західних католицьких країнах.

Це велика святиня Литви, як ото чудотворна Ченстоховська ікона у Польщі, яка офіційно визнана Католицькою Церквою цієї країни Королевою Польщі – в духовному, звичайно, сенсі. Остробрамську ікону у Вільнюсі може побачити кожний відвідувач цього міста. Ікона виставлена за товстим склом над арочним отвором старовинних міських воріт, званих Острою брамою. Острі, або гострі завершення архітектурних споруд найбільш властиві готичному стилю. Тому вільнюська Остробрамська ікона за стилем малярства добре узгоджується з самою брамою. При іконі під час посиленних молитов нужденних відбувалося багато надзвичайних явищ – чуд. І не тільки в Литві, не тільки біля Острої брами. Копії ікони мали таку ж зцілюючу, помічну силу, як і вільнюська ікона. Причому без різниці: молилися католики чи православні. Тому й православний люд, особливо на рівні звичайних вірних, дуже шанує ікону, любить її. Тож православна дослідниця чудотворних ікон Софія Снессорева писала: «Усі мешканці Вільнюса й довколишніх місць – як православні, так і католики – мають благоговійне шанування цієї чудотворної ікони»⁵.

У Троещинському храмі чудотворна Остробрамська ікона змальована з максимальною композиційною, колористичною, – а головне духовною, – наближеністю до ікони, яка у Вільнюсі. Перше, що впадає в око, – це смиренність святої Марії. Вона перебуває у стані надзвичайно щирої молитви до Свого Божественного Сина. Руки її складені навхрест на грудях. Кольори її одяг зовсім не такі, як на православних іконах. Її нижня сукня сніжно-біла, з ніжними

голубуватими розводами. На шії смужка вишиваної сорочки, а верхній плащ весь темний і помережений золотистим квітковим орнаментом. Тло ікони темносинє, як небо нічної пори, і все об-сипане зірками. Журба Святої Матері зрозуміла: Вона втратила Сина. Вона знає, що Він воскрес, але спогад про Його Голгофські муки ятрить Її серце, Її заплющені очі бачать в уяві могилку, що видніється чорним горбочком на тлі Її білої сукні. Зірчастий німб сяє над Її головою, а голова увінчана подвійною короною – на-города Неба за послух Богові і за народження Боголюдини Ісуса Христа. Ця ікона чудотворна для всього християнського світу; і хоч намальована у західній манері, з виразними стильовими ознака-ми готики, але православний світ ставить Остробрамську ікону в один ряд із православними чудотворними іконами. Навіть право-славні росіяни, відомі своїм неприйняттям усього католицького, визнають образ чудотворним, бо Мати Божа в образі, який є на Вільнюській Острій брамі, неодноразово з'являлася справжнім, а не формальним християнам, на Московщині.

Сергій Булко, який у дрогобичській четвірці є ініціатором і основним виконавцем ікон на стінах, уміло єднає монументальні форми зі станковими, хоч останні більше властиві іконі. Збіль-шені розміри ікон, написи великими літерами, застосування за-собів контрасту – усе це посилює сприйняття настінних ікон як монументальних творів. У той же час він шанує різні способи ретельного вимальовування деталей, чуйний до декоративних прикрас, тонкого промальовування рис обличчя святих, скла-док на їхніх одягах. Це – ознаки істинних ікон, тобто творів з категорії станкового малярства. З іншого боку, прекрасні округлі обрамлення у вигляді золотих плетених смужок імітують іко-ностасну різьбу. Так виконані й інші образи на стінах церкви у Троещині, наприклад, святий Іван Предтеча, святий Микола Чудотворець та інші.

Дрогобичці, усі четверо, дуже добре знають ікону, уміють її класно малювати. Вони пропонують замовникам настінних роз-писів також свої послуги щодо змалювання ікон для іконостасів. На жаль, задовольняти їхнє бажання доводиться нечасто, бо, як правило, замовники (а це настоятелі храмів, церковні громади, архіереї) вже раніше домовилися з іншими майстрами щодо ви-конання ікон для іконостаса. Ця робота не така трудомістка, як настінне розмальовування храмів. Ікони малюють у комфортній майстерні, згідно з домовленими розмірами, а не на хистких до-шках і драбинах на великій висоті, при штучному освітленні й часто на протягах у холодну пору. Дрогобичцям доводиться по-

чинати роботу з розмальовування стін або коли вже іконостас є і його виконав хтось інший, або коли іконостаса ще нема, але хтось десь його малює та різьбить. Це ускладнює працю щодо єдності стилю в малярстві настінному та іконостасному. На жаль, така ж ситуація склалася у Троещинському храмі Святої Трійці в Києві: стінопис та іконостас не становлять одного ансамблю. Подібне неузгодження є і в Юріївському храмі Видубицького монастиря в Києві, про що детальніше буде мова далі.

Тим часом, окрім одиночних образів на стінах Троещинського храму, які можна повністю віднести до іконного малярства, дрогобичці виконали в цій церкві ще й інші стінописи іконного характеру. Біблія, церковна історія й навіть сучасні життєво-духовні реалії в Україні дали дрогобичцям теми для розмальовування в душі й стилі святих ікон.

Виразна сцена підняття на небо на вогняній колісниці великого пророка Іллі, біблійна історія якого відома багатьом. В Україні чимало Іллінських церков, хоча жодної церкви нема на честь бодай одного з 16-ти пророків, книги яких становлять поважну частину Старого Заповіту Біблії.

Нема церков Ісаї, Єремії, Єзекиїла, Даниїла, Осії, Йоїла, Амоса, Овдія, Йони, Михея, Наума, Авакума, Софонія, Огія, Захарії, Малахії. А церков на честь Іллі – з подостатком. Хоч у Біблії нема окремої книги від пророка Іллі, а тільки опис його славного духовно-героїчного життя у Третій та Четвертій книгах царів. Певна річ, не тільки в Іллінських церквах України, але і в інших є ікони й стінописні зображення – переважно двох епізодів: птахи приносять Іллі їжу, коли пророк переховувався від нечестивого царя-ідолопоклонця; Ілля підноситься в колісниці силою вогняного вітру на небеса, а на землю спадає його плащ, який підбирає продовжувач справи Іллі його учень Єлисей, також пророк. Якраз цю другу сцену й зобразили у храмі дрогобичці. Вона дуже гарна в композиції й кольорах. Червоне, зелене, біле, блакитне, брунатне майстерно згармонізовані в одному просторі. Тут з'єднані монументальна велич самого факту вознесення на небо пророка Іллі з ретельною проробкою численних деталей – від тріщин скелі до складок одягу пророка. В авторів однаковий підхід до вимог монументального стінопису й до станкового характеру ікони.

Подібним же єднанням стінопису й ікони відзначається композиція «Серафим Саровський». Сама історія життя цього чудодійного святителя спрямувала мистців до характерного і яскравого моменту: його молитви на зрізаному пеньку дерева до образу Диви Марії. Серафим був пустельником, він наслідував монахів

раннього християнства, які тікали від світу в єгипетські піщані пустині. Та подвижництво Серафима проходило на півночі, тому його єгипетською пустинею став густий ліс серед фінських племен країни Моксель. Тому-то мистці зобразили тло картинно – у вигляді пейзажу розкинутого в долину темного лісу, над ним холодне небо із сизими хмарами. Ці непривітні лісові хащі ледь оживлені брунатно-коричневими стовбурами сосен, освітленою скупим променем лісовою галявиною, а найбільше – світлою постаттю самого подвижника Серафима, великим німбом золотаво-коралового відтінку над його головою.

На іконостасах більшість ікон одноперсонажна – в намісному, апостольському, пророцькому ярусах. Але є і багатоперсонажні, наприклад, у ярусі із зображенням дванадцяти найбільших свят церковного року. Тому настінні композиції у Троещинському храмі, які мають виразні ознаки ікон, теж є як одноперсонажні, так і з намальованими кількома або й багатьма людьми. Один із багатоперсонажних сюжетів – «Воздвиження хреста Господнього». Тут маємо достовірний факт знайдення матір'ю римського імператора Константина Єленою та її помічниками хреста, на якому був розіп'ятий Господь Ісус Христос. Минуло три століття, але хрест, закопаний євреями глибоко в землю, не згнив і не струхлявів. Христос на небі звершив чудо: там, де пролилася Його кров, був знайдений нетлінний хрест Його розіп'яття й навечно став символом спасіння для тих, хто шанує зображення хреста! 326 року експедиція імператриці Єлени знайшла на Голгофі хреста, ідентифікувала його, що це саме той хрест, на якому був розіп'ятий Ісус Христос (за табличкою з написом «Ісус Назарець Цар Іудейський», а також за двома чудами: зціленням тяжко хворої жінки та оживленням мерця, щойно до їхніх тіл приклали хреста Господнього). На стіні у Троещинському храмі дрогобичці яскраво виділили при піднятому хресті двох осіб: ерусалимського патріарха та рівноапостольну імператрицю Єлену. По обидва боки від них стоять невеликі групи очевидців. Мистці приділили чимало зусиль, щоб показати містичність цього моменту. Над верхом хреста, там, де дощечка з аббревіатурою ІНЦ, сяє небесне знамення: сонце – не сонце, німб – не німб; але небо, хмари вібрують незвичайним калейдоскопом кольорів та відтінків! Центральні постаті патріарха й імператриці добре освітлені, тому виразно проглядаються їхні врочисті вирази облич, яскраве синьо-зелено-золотаве вбрання патріарха і багрянний царський плащ Єлени.

До історії раннього християнства відсилає присутнього у храмі християнина-молільника іконо-картина «Святі мученики

Гурій, Авів, Самон». Усі троє – жертви сумнозвісного визиску християн при римському імператорі Діоклітіані та його наступниках Максиміані, Галерії та Максиміні. Історики Церкви знають відомий парадокс, що напередодні легалізації християнського віросповідання при імператорі Константині Великому 313 року гоніння на християн у Римській імперії було особливо жорстоким; і якраз переломна доба між III та IV століттями після Різдва Христового дала найбільше мучеників за Христа. Страт було більше, й вони були жорстокіші, ніж навіть при імператорах Нероні та Маркові Аврелії. Загибель мучеників, зображених у Троєщинській церкві, припадає на початок IV століття, коли імперією правив несамовитий щодо християн зять Діоклітіана Галерій (302–311). Історик Церкви того часу Лактанцій писав, що в Галерія виявлялося звірство, якого доти не знали римляни. Був кат, деспот і самодур, при якому звичайними стратами були спалення на кострищі, вішання на хресті, розтерзання хижими звірами. Той із жертв Галерія мав би вважати себе щасливим, кого імператор засуджував на відрубання голови⁶.

Церква згадує і вшановує Гурія, Авіва й Самона 28 листопада (15 листопада за Юліанським календарем), і, мабуть, для громади київської Троєщини ця дата й імена цих мучеників з чимось пов'язані. Завдання ж мистців – зобразити їх так, щоб викликати багато пошани та молитовного настрою.

Настінна композиція нагадує традиційну ікону з трьох осіб. Загальний колорит теплий: золотиться тло, на ньому три світлішого відтінку німби над головами мучеників. Тактовно застосовано в композиції принцип асиметричної симетрії: старші мужі Гурій та Самон по боках, вони у плащах відповідно багрового та брунатного кольорів з гілками пальми в руках, що символізують їхнє прославлення Церквою. Посередині, у світлій дияконській рясі, молоденький Авів, який правою рукою підтримує орар, а в лівій тримає кадило. Суто по-іконному потрактовані обличчя святих мучеників: вони спокійні, благочестиві й безстрастні. Їхні представницькі постаті дуже величні, але не застигли, живі, повні підності, слави, молитви.

Одна з багатофігурних композицій у Троєщинській церкві в Києві спрямовує думку й погляд молільників до нашої святої Української Церкви. Композицію на всіх підставах можна назвати «Церква тріумфуюча». Бо саме такою є Церква України попри тяжкі випробування, яких вона зазнала упродовж цілого тисячоліття. За традицією знаменитих українських ікон з установленими назвами «Козацької Покрови» (традиція ця сягає XVII

століття) намальована і ця сцена, обрамлена на стіні своєрідним трикутником з округлим верхом. Якраз під цим верхом в ідеально окресленому крузі бачимо Богородичну ікону Покрови. Свята Діва вдягнена в яскраве багряне опліччя і тримає обома руками Свій білий пояс. Так вона з'явилася була 910 року 14 жовтня молільникам одного з храмів візантійської столиці Константинополя, врятувавши їх, усе місто й країну від нашествия війська невірних чужинців. Серед тих, хто в тому храмі перший побачив з'явлення у повітрі Марії в оточенні численного Божого воїнства (ангельських чинів, апостолів, святих), був вихідець з Русі-України Андрій Юродивий зі своїм учнем Єпифанієм.

Це не легенда, а істинне Боже чудо, бо з легенд не започатковуються чудотворні ікони. Найбільше чуд при цій іконі ставалося упродовж століть саме в Україні. Тому маємо так багато Покровських храмів. А навіть у храмах з іншими назвами не обходиться без ікони Покрови. Це немовби знаковий образ в контексті особливого ставлення українців до Матері Господа Ісуса Христа й твердого переконання в тому, що Богоматір є покровителькою і захисницею українського народу, нашої Церкви, території нашої держави, її міст і сіл від посягання ворога-супостата – як зі сходу, так із заходу.

Справжнім «святком для очей» є нижня частина композиції «Церква тріумфуюча». Тут воедино зібрані люди, на кого од віку й донині поширюється заступництво Матері Ісуса Христа: близько двадцяти постатей нашої української історії та сучасності! «Святком для очей» є чудова барвистість одяг цих людей. Саме барвистість, а не пістрявість, тому що все викладено у благородній гармонійності. Здається, нема в природі кольорів і відтінків, і нема таких кольорів райдуги, які б не були використані в цій сцені. Тож в колористиці Тріумфуюча Українська Церква схожа на квітучий сад-город!

У центрі, якраз під образом Богородиці Покрови, постать диякона Романа Солодкоспівця – історичної особи; адже він брав участь у богослужінні у Влахернській церкві в Константинополі 910 року, коли Богородиця зі святими явила Своє чудо спасіння міста. Зліва від нього – лики історичних будівників Української Церкви: тут упізнаємо апостола Андрія, великих князів Київських, козацьких старшин – благодійників Церкви. Справа від диякона – наші сучасні предстоятелі Церкви. Кожному молільнику Троещинського храму надається право упізнати того чи іншого князя, княгиню, митрополита, патріарха, козацького старшину. Тим більше, що є в цьому груповому портреті достойників української

нації виразні індивідуальні риси портретного характеру. Ікони такого типу дістали назву «іконопортретів». Вони були улюблені й поширені у нас у XVII – XVIII століттях. У цих творах дослідники радянської доби вбачали на першому місці «суспільний зміст, що переростає традиційну релігійну тему»⁷, а насправді релігійна тема в «Козацьких Покровах» та «іконопортретах» виразно домінує над усяким соціумом. Замовники ікон і самі малярі тоді чудово відчували, що тільки Бог рятує Україну – молитвами святих, Богоматері Покрови; а ті, що внизу, – це реципієнти, одержувачі благодаті. А їхнє служіння, молитви, благодійницька діяльність – то знаки вдячності Богові та Його святим за їхню допомогу там, де людських зусиль замало. Саме таку ідею провели дрогобичці в одній з найкращих групових стінописних композицій Троєщинського храму – в «Церкві тріумфуючій».

Як уже мовилося, дрогобичці Булко, Леськів, Орищак, Хруник одночасно й паралельно з розписами Троєщинського храму розписували у 2006 – 2009 роках Георгіївський собор у Видубицькому монастирі в Києві. Окрім монументального малярства, один мистець з цієї четвірки, Сергій Булко, намалював ряд ікон для нового іконостаса цього храму. Сам собор у стилі українського бароко, збудований він у 1686–1701 роках. Ініціатором побудови нового високого храму в монастирі був великий гетьман України Іван Мазепа, а кошти на його побудову в основному надав Стародубський полковник Михайло Миклашевський. П'ятикупольний Георгіївський собор прекрасно спланований і витриманий в найкращих зразках українського бароко, яке ще називали за тієї доби – цілком обґрунтовано і справедливо – Мазепинським бароко. Гетьман Мазепа чудово розумівся на архітектурі, підшукував архітекторів-новаторів, можливо, й сам брав участь у плануванні храмів.

Не відходячи від стилю неокласицизму, Сергій Булко в малярстві ікон для різьбленого іконостаса (різьба теж була нова, тому що при советах усе всередині храму було понижене) мав урівноважувати архітектурний бароковий стиль церкви, а також стиль мозаїк, які прикрашали стіни храму в нижньому ярусі при вході до храму: ці мозаїки виконані незадовго перед тим, як дрогобичці почали розмальовувати храм і творити ікони для іконостаса. Одні мозаїки були виконані у традиційній техніці багатоколірної смальти, інші – маленькими шматочками кераміки. Це не була ідеальна ситуація, але все ж таки треба було прекрасному храму надати стильової гармонії. Працюючи постійно в товаристві колег в ділянці монументальних розписів, Сергій Булко не полишав малювання ікон. Він тонко відчуває стилістику і може

добре пристосувати для сучасного погляду старий візантинізм (як, наприклад, на іконі 2000 року «Дрогобицькі мученики» для Свято-Троїцького собору в Дрогобичі) або відчутти чарівну зворушливість ренесансного стилю у змальованій ним копії старовинної чудотворної Бердичівської ікони Богородиці (2009).

Тож іконостасні твори Булка узгоджені, наскільки це було можливо, з архітектурою храмового інтер'єру, з мозаїками двох типів та настінним малярством, яке він чинив разом з колегами.

Добре вдалася Сергієві Булку ікона першого, як гадають, київського митрополита по Хрещенні Руси-України 988 року Михаїла. Лик святителя намальований у стилі неокласицизму. Це витончено психологізований образ духовної людини. Митрополит Михаїл увесь світиться красою чистої доброї людини, пастиря без страху й докору. Він мов стоїть перед морем язичників, готових його розтерзати за те, що він став на чолі «чужої» віри. На художому, виснаженому аскезою і постом обличчі широко розкриті очі, повні здивування й напруги. Жодних емоцій: ні страху, ні гніву, ні посмішки. Але й нема суворості, а лиш бажання правдою й любов'ю напоумити людність щойно охрещеної країни, Київської Руси. Михаїлова напружена думка і вираз рішучої, впевненої у своїй правоті людини відображені в написаних на сувої словах Господа Ісуса Христа, сказані апостолам перед тим, як воскреслий Христос вознісся на небо: «Ідіть і навчіть всі народи, хрестячи їх в ім'я Отця, і Сина, і Святого Духа» (Мф. 28: 19). Мистець-ікономаляр Сергій Булко дав зручний, тактовний супровід цьому гарному тілесно й духовно обличчю. Білий архієрейський клобук відтіняє кожну рису обличчя; впалі щоки, широкі вилиці, ластівчиний розліт брів, чуттєві й дещо зачервоні вуста, каштанового кольору бороду. Усе це ретельно вималювано з дотриманням класичної гармонії й симетрії. Синьо-зелений саκος на митрополитові мистець удекорував бароковим мотивом аканта. Кольори сакоса й акантових гілок близькі між собою, але різні за насиченістю. Мотив аканта панує і на позолоченому тлі ікони. Золото вносить багато тепла в ікону. З давніх-давен золото на іконах асоціюється з небесним царством, а святі виринають з цього чистого, як сльоза, царства, щоб звернутися до нас: не позбавляйте себе гріхами цієї краси!

Сергій Булко змалював усі ікони для намісного яруса Свято-Юр'ївського собору. Крім обов'язкових ікон Господа Ісуса Христа як Учителя й Богородиці як Провідниці молитов вірних до Свого Божественного Сина, християни, які тут щоденно моляться, – адже це монастирський храм, – споглядають декількох святих, канонізованих Українською Церквою, зокрема Феодосія

Чернігівського. Як і образ Михаїла – першого митрополита-святителя Києва, усі намісні ікони поколінні, тобто глядач бачить святих зблизька, особливо їхні обличчя, Мистець компоує постаті за двома варіантами: в анфас, тобто фронтально до глядача, і на три чверті повороту, тобто у варіанті напіванфасу. Цим не порушується класична традиція і водночас вводиться різноманітність у компоуванні кожної постаті.

Відповідно до питання, яке я розглядаю, Свято-Юріївський собор Видубицького монастиря являє собою доволі рідкісний приклад плавного переходу настінних образів в іконостас. Собор має тільки одну наву й один трансепт. На рівні намісного яруса ікон Сергія Булка розташовані вісім однофігурних мозаїк, починаючи з північного крила трансепту й кінчаючи південним крилом: великомученик і всемілостивий цілитель Пантелеймон, Христа ради юродива Ксенія Петербурзька, рівноапостольна велика українська княгиня Ольга, архістратиг Михаїл – це у північній частині трансепту; Юрій Змієборець, він же Георгій Переможець, рівноапостольний великий Київський князь Володимир, преподобний Серафим Саровський, свята великомучениця Варвара – ці мозаїчні образи містяться у південній частині трансепту. Автором проектів цих мозаїк є відомий український мистець зі Сполучених Штатів Америки, на жаль, уже покійний, Юрій Манійчук. Мозаїки викладалися на стінах собору в Києві, причому застосовувалися різні матеріали й техніки виконання: звичайна мозаїчна багатоколірна смальта, шматочки мармуру й напівкоштовного каміння, скло, шматочки кераміки.

І що ж тут характерного? Мозаїки, будучи дещо більшими за розміром за намісні ікони в іконостасі, утворюють один візуальний пояс. Так, з північного боку, одразу за мозаїчною іконою архістратига Михаїла, розміщені ікони пензля Сергія Булка: Івана Воїна, митрополита Київського Михаїла; далі північні дияконські двері, за ними ікона Богородиці в композиційному варіанті Провідниці. Так само і з південної сторони: одразу за мозаїкою Юрія Змієборця (храмового образу цього собору) йде група ікон правої частини намісного яруса: Миколи Чудотворця, Феодосія Чернігівського та біля царської брами – Господа Ісуса Христа.

Дивна річ: хоч у цьому цікавому й рідкісному поясі ікон виявилися творчі манери й певні стилістичні нюанси мистців різних шкіл, глядач не помічає якогось значного різнобою, порушень естетичного характеру, стильової невідповідності. Запроектовані мозаїки архангела Михаїла, Юрія Змієборця, рівноапостольних княгині Ольги й князя Володимира виконував

безпосередньо в матеріалі визначний київський мистець-монументаліст Степан Кириченко. Він же виконав велику вівтарну запрестольну мозаїку в агісиді «Дейзис», або «Чин Моління»: Господь Ісус Христос в архіерейському одязі возсідає на небесному престолі, а побіч Нього – великий пророк Іван Хреститель та Ісусова Матір Марія моляться Божественному Ісусові за помилування грішного роду людського. Інші мозаїки виконував харківський мистець Олександр Дубровський. Ці монументальні твори наче обіймають з боків ікони, вставлені в рами дерев'яного різьбленого іконостаса. На жаль, не було своєчасно узгоджено розмірів ікон і отворів для них у різьбі. Отвори виявилися дещо меншими, тому кожному ікону роботи Булка довелося з боків обтинати на декілька сантиметрів. Ця прикра невідповідність дала в результаті різномасштабність цього цікавого пояса зображень. Проте не порушила єдності стилю: і в проектах Манійчука, і у виконанні Кириченка й Дубровського є той самий стиль неокласицизму (з невеликими відмінностями в манерах виконання), що й на іконах пензля Сергія Булка і в настінних розписах аж до купола собору, які виконували Булко зі своїми колегами Леськівим, Орищакон, Хруником. Не змовляючись і не укладаючи договорів, мистці зійшлися, здружилися у сучасному мистецькому вияві вічно живого класицизму.

Якщо говорити про стінопис Свято-Юр'ївського собору, то він несе в собі той же високий рівень духовності й естетичної довершеності, що й інші розписи дрогобичців останніх років їхньої спільної праці. Київ багато століть є духовним центром усіх українців нашої прекрасної країни й навіть усього світу, бо тепер, на початку ХХІ століття, мало лишилося держав у світі, де б не було українських етнічних громад. І всі вони думають про Київ, люблять його, моляться за нього, бо тут серце нації, тут найбільші християнські й національні святині. Відчуваючи це, мистці старалися в одиночних і групових образах виявити духовну всеукраїнськість на стінах храму, якому вже понад 300 років і спорудження якого пов'язане з добою великого державного мужа й патріота України гетьмана Івана Мазепи. І що примітно: найвиразніші розписи на стінах мають вигляд і композиційні рішення ікон. У малярстві ДАХівців доволі часто виявлялася тенденція до іконності монументальних розписів. Тут вже не тенденція, а усталене явище. Малюнки не тільки обрамлені, але й композиційно замкнені. Чи сюжет відсилає глядача до змісту Святого Письма, чи до історії Церкви, чи до житій святих, повсюди тема й ідея твору викінчені, а образна структура гранично ясна.

Автори прагнуть у цих близьких до ікон монументальних розписах створити образи, улюблені в різних землях України або пов'язані зі славною історією Свято-Михайлівського Видубицького монастиря – історією, що дорівнює майже дев'яти з половиною століттям торжества християнства в цій мальовничій околиці Києва. Тут можна побачити дві чудотворні ікони Пресвятої Богородиці, які висвітлюють найбільш милосердні стосунки Матері зі Своїм маленьким Сином Ісусом. Вони дістали назву в іконографічній Маріології «Гра». На одній з них Ісус грається на руках Матері й тримає сувій із текстом, який починається зі слів: «Дух Господній на Мені». Друга настінна ікона – Син обнімає Матір, тримає ліву руку на Її плечі, а правою благословляє Її. Він припадає Своїм личком до Її щоки. Його ніжки спочивають на руці Матері. Нижче бачимо слід стопи Богородиці на горі в місті Кременці – й саме з цим містом пов'язується не одне чудо; тож ікону ще називають чудотворною Кременецькою. Якщо ікона «Гра» виявляла свої чудотворні властивості в ряді країн християнської ойкумени, то Кременецька – це чудотворна українська, зокрема її шанують на волинських землях. Мистці намальовали Богородичні ікони у Свято-Юр'ївському соборі у круглих рамах, на яких написані славослів'я Марії «Радуйся» та «Достойно є». На теплому золотавому тлі використані класичні й канонічні кольори одяг, в яких традиційно змальовують Марію та Її Божественного Сина.

Поряд з низкою зображень у намальованих рамах, – а це погрудні, поясні або поколінні образи, – мистці широко використовують повнофігурні образи, тобто зображають святих на повний зріст. Храм дуже високий, і стіни в ньому добре надаються для повнофігурних композицій. Висота стін дозволяє намальовати на одній і тій же вертикалі дві, три й навіть чотири постаті на повен зріст. Будучи стилістично спорідненими з іконами, ці образи не втрачають своєї монументальної природи. На будь-якій висоті мистці старанно вимальовують кожну деталь. Тож ці образи гарно сприймаються зблизька і здалека. Ось зупиняємо погляд на величній постаті українського святителя, митрополита Київського, священномученика Макарія. Це ім'я було популярне у християнській антропоніміці, бо в перекладі означає «блаженний». Житійні святці фіксують аж 19 святих та блаженних з цим ім'ям⁸. Зображений у Свято-Юр'ївському соборі Макарій загинув мученицькою смертю від татар, які напали на село, аби взяти усіх людей у полон, а потім продати їх у рабство. Митрополит Макарій саме служив літургію і, не перериваючи служіння, звелів людям сховатися в лісі.

Здогадавшись про це, татари зарубали митрополита просто у храмі. Це сталося в самому кінці XV століття. Мистці змалювали священномученика-владику в архіерейських ризах – так він, напевне, виглядав, ще зовсім не старий, статний і духовно гарний, того самого дня, коли загинув мученицькою смертю.

У соборі мистці змалювали поважне число українських святих – як канонізованих давно (Борис, Гліб), так і недавно (митрополит Петро Могила). Оригінальні рішення знайшли мистці для трактування зовнішності й одягу старозаповітних пророків, наприклад Єремії; праотців, наприклад, царя Соломона; рівноапостольних святителів, наприклад, матері римського імператора Константина Великого – рівноапостольної імператриці Єлени, яка тримає на мисочці знайдені нею на Голгофі чотири цвяхи, що ними були прибиті до хреста руки й ноги Господа Ісуса Христа.

Як і в усіх хрестово-купольних храмах, на перетині нави й трансепта, вгорі під купольним барабаном, утворюються чотири трикутники злегка угнутої форми. Те саме є і у Свято-Юр'ївському храмі. З давніх часів храмобудівництва на цих трикутниках змальовували чотирьох натхнених записувачів Благої Звістки – Євангелії: це Матвій, Марко, Лука та Іван. Ці трикутники архітектори називали парусами – за схожістю формою з корабельними вітрилами. ДАХівці вправно змалювали усіх чотирьох євангелістів, як це їм не раз і не два доводилося робити в інших храмах. Тут легко збитися на стандарт, навіть на штамп. Але мистці не шукають легких рішень і швидких виконань. Кожного разу вони замальовують паруси тими самими євангелістами, але в певних нюансах їхньої зовнішності, шукають все інші композиції, де з їхніми алегоріями, а де без них.

Уподібнення окремих настінних мальовил до ікони є в ДАХівців цілком свідомим творчим актом і навіть метою. Розписи не повинні бути у храмі чимось іншим стосовно іконостаса; навпаки – вони повинні наче продовжити іконостас, глибше розкрити й доповнити його змістовно, сюжетно, стилістично. Інколи замовники розписів хотіли б у цьому уподібненні до ікони бачити деякий відгомін старовинних ікон, не наслідуючи й не повторюючи усіх їхніх іконографічних та стильових особливостей. Ця остання примітка, – щоб механічно не наслідувати все з ікон, – для ДАХівців досить важлива, тому що вони в іншому випадку мали б відмовитися від твердо опанованого ними стилю неокласицизму. В усій їхній багаторічній творчості, крім одного випадку, ніхто не виставляв перед ними вимогу залишити неокласицизм і перейти на щось інше. Та й у цьому

єдиному випадку, коли змосковлений скоробагачко Ігор Потапенко запропонував ДАХівцям розмалювати спонсоровану ним церкву Вознесіння Господнього в селі Мельники Чорнобаївського району Черкаської області в «суздальському стилі», – він одержав у відповідь тверде й рішуче «ні».

Зовсім по-іншому здійснюється мистцями прохання того чи іншого замовника ввести в стильову структуру неокласицизму незначні елементи давнього, старовинного. Неокласицизм тому і є «нео», що допускає окремі нюанси як теперішнього, так і давнього мистецтва. В таких випадках мистці вдаються до засобу ремінісценції. Слово це має латиномовний корінь, що означає «спогад». Словник іншомовних слів дає одне з визначень ремінісценції як «відгомін у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей з відомого твору іншого автора»⁹. У Свято-Юріївському соборі монахи хотіли б у стінописах щось бачити від давніх ікон. І мистці задовольнили їхнє прохання не малюванням постатей святих – вони усі в стилі неокласицизму, – а в трактуванні тла, а саме: введенням елементів гірського пейзажу у вигляді нахилених кристалів, а також трактуванням міського краєвиду – з будинками у вигляді гостроверхих веж і стовпів. Усі ці деталі – з ікон давніх століть, а найчастіше від доби Середньовіччя; пейзажі не зображали ні реальних гір, ні справжніх міст. Це символи чистого, освяченого світу, в якому благоденствують святі. Тож саме як символи духовного світу ввели ці пейзажні ремінісценції давніх ікон у свої настінні зображення автори мальовил у Свято-Юріївському соборі – у композиціях Благовіщення, Богородичного Різдва, Богородичного Успіння, В'їзду Ісуса Христа в Єрусалим та в кількох інших. Ці крупинки давнини присутні у сценах, узятих з текстів Святих Євангелій або Старого Заповіту – ніби для того, щоб давнина змісту виражалася ретроспективно у старовинних засобах ікономалярства. Прямого зв'язку нема, але є сутолося символів. Адже греко-римський світ після прийняття християнства як офіційної та державної релігії спочатку в Римській, а потім у Візантійській імперії кілька століть плекав переважно символічне сакральне мистецтво, яке було відголоссям гарячих дискусій навколо вчення монофізитів та монофелитів¹⁰.

Ясна й чітка барокова архітектура Свято-Юріївського храму сприяла досконалому плануванню розписів у вищих ярусах інтер'єру. Тут мистці мали вільну руку щодо узгодження хрестово-купольного перетину нава – трансепт з їхнім планом розташування малюнків. Бароко й класицизм в ряді моментів різні

щодо просторових рішень. Але є між ними й спільне: це багатство різних кривизн, арочні завершення, культ кола, еліпса, доповнення архітектури домальованими колонками, картушами і клеймами, які імітують справжні архітектурні форми. Усе це дало винятково сприятливі можливості мистцям колористично збагатити цю гарну архітектуру розписами центрального та бічних куполів. У центральному підкуполлі зображена Свята Трійця у варіанті Нового Заповіту: величні постаті Отця, Сина і – у вигляді голуба – Святого Духа. Тут же крилаті херувими. Купол плавно переходить у барабан з багатьма вікнами. Мистці у міжвіконнях вмістили декоративні картуші із зеленими полями, а нижче – постаті усіх дванадцяти апостолів. Так що малярство підкуполя й барабана своїм колористичним розмаїттям заряджає веселковим світлом і оптимістичним ладом увесь собор.

Розпис Свято-Юріївського собору в київських Видубичах – одна з найбільших творчих удач Булка, Леськіва, Орищака й Хруника. Вони показали себе як майстри, що не міняють обраної стильової лінії, але не шкодять нею й того, що вже досягнуто їхніми попередниками в архітектурі, монументальному малярстві, в іконописі, в умілому декоративному чи символічному супроводі.

¹ София Снессорова – составитель. Земная жизнь пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон. – Ярославль, 1997. – С. 141–144. На відміну від описаних Снессоровою, українські копії Іверської чудотворної ікони Богородиці – короновані. Три з них походять з майстерні Києво-Печерської лаври; усі я опублікував: Дмитро Степовик. Історія української ікони X–XX століть. – Київ, 1996. – С. 303, 304, 306.

² Василь Григорович-Барський. Мандри по святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік. – Київ, 2000. – С. 540–545.

³ При розписах за основу взята одна з найкращих копій Іверської чудотворної ікони Богородиці, змальована анонімним майстром кола майстерні Києво-Печерської лаври.

⁴ София Снессорова – составитель. Земная жизнь пресвятой Богородицы. – С. 266–267.

⁵ Там само. – С. 394.

⁶ Алексей Лебедев. Эпоха гонений на христиан и утверждение христианства в греко-римском мире при Константине Великом. – Санкт-Петербург, 1904. Репринтне перевидання. – Москва, 1994. – С. 190–192.

⁷ Історія українського мистецтва. У 6-ти томах. – Том 3. – Київ, 1968. – С. 221.

⁸ Імена святих // Православний церковний календар на 2010 рік, УПЦ Київського Патріархату. – Київ, 2010. – С. 104.

⁹ Словник іншомовних слів / За редакцією Олександра Мельничука. – Київ, 1974. – С. 581.

¹⁰ Георг Острогорський. Історія Візантії / Переклад з німецької Анатолія Онишка. – Львів, 2002. – С. 162–169. Василь Балух. Візантиністика. – Чернівці, 2006. – С. 162–192. Дмитро Степовик. Мистецтво Ікони: Рим, Візантія, Україна. – Київ, 2008. – С. 84–117, 228–244.