

НАЦІОНАЛЬНИЙ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКИЙ
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ЗАПОВІДНИК

Києво-Печерська лавра, частина об'єкта



Організація
Об'єднаних Націй
з питань освіти,
науки і культури



Київ: Собор Святої Софії та
прилеглі монастирські споруди,
Києво-Печерський лавра
у Списку всесвітньої
спадщини з 1990 року

МОГИЛЯНСЬКІ ЧИТАННЯ

Збірник наукових праць

Щорічник

Засновано у травні 1998 р.

2018

*Дослідження
сакральних пам'яток України*

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника

Київ
Видавництво «Фенікс»
2018

ТЕХНІКА ДЕКОРУВАННЯ ТА ОРНАМЕНТАЛЬНІ МОТИВИ ФАКТУРНИХ ЛЕВКАСІВ СЛОБОЖАНСЬКИХ ІКОН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII ст.

Друга половина XVII ст. в історії Слобідської України стала часом заселення земель майбутньої Слобожанщини та заснування полкових утворень [10, 26]. Майже відразу із заснуванням слобідських полків, виникла низка козацьких монастирів [14, 35], з якими пов'язана переважна кількість відомих пам'яток слобожанського іконопису XVII ст.

У 50-ті рр. XVII ст. на Слобожанщині не вистачало ікон для новозбудованих храмів, про що свідчать відомості про Харківський Успенський собор (1658), який був прикрашений паперовими іконами [3, 319-321]. Але вже в 1660–1670 рр. відбувся потужний розвиток ікономалярства. Ікони писали на дерев'яних дошках, вкритих левкасом. Тло слобожанських ікон XVII ст. прикрашали високим орнаментованим рельєфом. За стилістикою, слобожанський іконопис XVII ст. був синтезом бароко та маньєризму, а арсенал орнаментальних мотивів складався з комбінації маньєристичних орнаментальних елементів та флоральних мотивів. Слобожанські майстри XVII ст. в декоруванні левкасів віддавали перевагу високому рельєфу, іноді в поєднанні з гравіюванням.

Слід звернути увагу, що техніко-технологічні особливості виконання рельєфів на левкасах ікон в українському мистецтвознавстві, не завжди отримували правильне тлумачення. Поширеною є думка, що рельєф утворювався методом “тиснення” матрицею на вогкий левкас. Зазвичай цією матрицею вважались дерев'яні прес-форми для нанесення візерунків на тканину. Про “тиснені” левкаси, зокрема, писав М. Драган [7, 26]. На жаль, авторитет М. Драгана закріпив цей некоректний термін в українському мистецтвознавстві [6; 11; 15]. Автор цього дослідження провів ряд експериментів з левкасами та на підставі отриманих результатів може стверджувати, що випукле рельєфне тло ікон виготовляли іншим способом. Слід зауважити, що візерунок на тканину наносили високим друком. Тиснення такою матрицею на левкас могло залишити лише неглибокий вдавлений, а не випуклий орнамент.

Дослідження левкасів українських ікон XVI–XVIII ст. за допомогою оптичних приладів показало, що у втратах левкасу можна чітко простежити декілька шарів, які, враховуючи пластичність форми рельєфу, було нанесено рідким левкасом. Після висихання левкасу, рельєф обробляли механічно. Рідкий левкас розтікався нерівномірно, що обумовило

оригінальність кожного елемента орнаменту. Під час механічної доробки майстер міг проявити творчу фантазію. Цим можна пояснити й різні орнаментальні нюанси, які зустрічаються в одному іконостасі, коли подібні орнаментальні фони сусідніх ікон мають розбіжності у деталях. Серед сучасних дослідників, подібну технологію в іконописі Галичини описує Л. Скоп. Але він вказує, що для армування рельєфу галицькі майстри домішували в левкас рослинні волокна, нитки, тирсу, пісок та ін. [13, 130], що в слобожанських пам'ятках не було виявлено.

Технологію виготовлення рельєфу на левкасі було описано в грецькій “Єрмінії” Діонісія з Фурни Аграфської (1701–1733) [8]. Діонісій вказував два типи утворення рельєфу: 1) нанесення пензлем рідкого, підкolorованого вохрою левкасу, 2) гравіювання левкасу гострою кісткою [8, 29–30]. М. Драган вважав, що “Єрмінія” була відома українським іконописцям XVII–XVIII ст. [7, 29]. Автор дослідження дотримується протилежної думки. Перша публікація “Єрмінії” французькою відбулася у 1845 р. (німецькою – 1865 р.). Російською “Єрмінію” (1868) переклав Порфирій (Успенський), на той час єп. Чигиринський, який і привіз у другій половині XIX ст. цей рукопис з Афона у Київ [4; 5, 21]. Але Діонісій і не був винахідником цієї технології. Він лише зафіксував практику пізнього візантійського й поствізантійського часу. Виходячи з наявних пам'яток, можна стверджувати, що українські майстри були добре знайомі з цією технологією ще принаймні з XVI ст. Таку саму технологію було використано й в іконі “Благовіщення” (1579) майстра Федуска, і в слобожанській іконі XVII ст. “Преображення” (іл. 1) (обидві зберігаються у ХХМ та були досліджені автором статті). Хоча М. Драган вважав, що декор левкасу на іконі Федуска було зроблено саме методом “тиснення” [7, 26].



Іл. 1. Ікона “Преображення”.
ХХМ. Кінець XVII ст.
Фото В. Шуліки

Діонісій радив використовувати рідкий левкас з гіпсу, що було характерно для Південної Європи та Візантії. Майстри Північної Європи через інші кліматичні умови частіше використовували крейдяні левкаси, більш

тривкі до перепадів температури та вологості. В кліматичних умовах України надійно зарекомендував себе саме крейдяний левкас. Кольорування левкасу, про яке писав Діонісій, ставило одразу дві мети. По-перше, цей прийом дозволяє легко відрізнити шари левкасу під час механічної доробки (автор цього дослідження використовував цей прийом у своїх роботах). По-друге, грецькі майстри могли додавати вохру до гіпсу для зменшення твердості рельєфу. Левкас з домішками вохри легше піддається механічній обробці, хоча й більш гігроскопічний. В слобожанських іконах не було виявлено кольорованих левкасів. Це може трактуватись і як місцева особливість, і як ознака того, що майстри застосовували дещо іншу технологію. Крейдяний левкас більш пластичний та м'який, легше піддається механічній обробці.

Після висихання левкасу рельєф полірували та піддавали механічній обробці. Цей прийом можна простежити на іконі “Преображення” (іл. 1), де частина рельєфних ормушлів прорізана жолобами. Хоча мотиви жолобчастої мушлі в цій іконі виглядають лише як спроба інструмента. Вільні від рельєфу частини тла ікон іноді гравіювали, про що пише й Діонісій. Яскравим прикладом такої техніки є ікона св. Миколая (НХМУ) (іл. 2), де вільні від рельєфу ділянки вкрито гравіюваними смужками.

Серед основних елементів маньєристичного декору тла слобожанських ікон XVII ст. слід виділити мотиви ормушля, кнорпенверку, бандельверку, страпворку.

Ормушль (вухо) та кнорпельверк (хрящ), характерні для північного маньєризму, як вважають, сформувалися на хвилі зацікавлення анатомією людини. Ормушль перегукується із старовинним сакральним символом – мушлею. Мушля – елемент декору візантійських темплонів, мав витоки з іудейського мистецтва (в іконографії Ковчега Завіту, Храму Соломона (докладніше [12, 511–512])). Ключем для тлумачення цього символу в християнському мистецтві є начиння



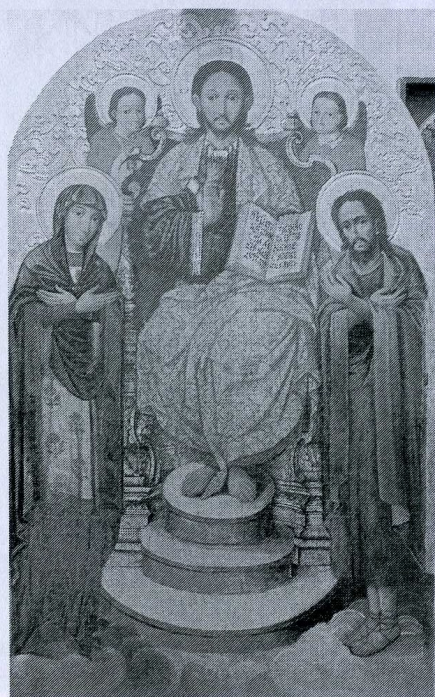
Іл. 2. Ікона “Св. Миколай”. Свято-Михайлівський Лебединський монастир.
1680–1685 рр. НХМУ

мушлі — перлина. Мушля з перлиною — є символом втілення Логоса. Згідно із стародавнім віруванням, перлина в мушлі утворювалася від удару блискавки на море та на “плоть” мушлі. Так Єфрем Сирин описує і зачаття Христа від Святого Духа. Окрім того, перлина уособлює поняття абсолютної цінності (Мф. 13:45), є образом скарбу, який захований в темнощах печери й, одночасно, є символом людської душі [1, 436-437], дванадцять воріт небесного Града названі дванадцятьма перлинами (Одр. 21:18-21), перлина — образ райських врат.

Ормушлями декорована ікона “Преображення” (ХХМ) (іл. 1); ормушль з акантом використано в декорації ікон з Дворічного Кута. Композиціями з кнорпельверків декоровано тло ікони “Деїсус” з Лебедина (іл. 3).

Бандельверк — декор з переплечених ремінців, використаний у декорванні ікон з Миколаївської церкви Охтирки (іл. 4) та ікон з Дворічного Кута.

Страпворк — стилізована шкіряна стрічка, використана в орнаментіці ікон Миколаївської церкви Охтирки (огортають місця перетину бальденверків); в іконі св. Миколая (іл. 2) (проходять між листами



Іл. 3. Ікона “Деїсус”.
СХМ. Кінець XVII ст.
Фото В. Шуліки



Іл. 4. Ікона “Богородиця
Одигітрія”. Миколаївська
церква м. Охтирка. 1665 р.
Місцезнаходження невідомо.
Фото Є. Редіна

аканта-винограду за спиною святого та під зображеннями Христа і Богородиці).

У порівнянні з маньєристичними орнаментами, флоральні мотиви у декорі тла слобожанських ікон XVII ст. були менш поширені. Так, мотив виноградної лози виявлений лише в іконі св. Миколая (іл. 2). Цей символ мав яскраво виражене євхаристичне забарвлення та є образом Новозавітної Церкви (Ін. 15:1, 2, 5) та крові Христа.

Акант використаний в іконах з Дворічного Кута та з Миколаївської церкви м. Охтирка (іл. 4).

Зображення квітів як символічних одиниць, що складають семантичну структуру декору, мають давню літературну основу, яка сягає Старого Завіту. Мотив тюльпана присутній на тлі ікон з Миколаївської церкви в Охтирці (іл. 4). Тут він “виростає” з місць перетину бандельверків, бутоном догори, утворює обрамлення гранатів. Соняшник завезли у Європу іспанці у 1510 р., у XVII ст. в Україні не вирощували (з’явився з середини XVIII ст., у Росії наприкінці XVIII ст.). Соняшник — солярний знак, символ присутності Бога. Великі соняшники зображено на тлі ікони св. Миколая (бл. 1672) з Горнальського монастиря.

Окрім зображення квітів, у флоральному декорі трапляються мотиви плодів винограду та відкритого (розрізаного) граната. У християнській традиції гранат отримав символічну розробку в Західній Церкві. Гранат символізував церкву, сонм мучеників, Страждання Христа, Воскресіння [9, 656]. Зображення граната використано в іконі з Миколаївської церкви Охтирки (іл. 4) та іконі св. Миколая (іл. 2). В іконах, які походять з теренів різних полків, гранат трактовано по-різному. На іконах з Охтирки гранат зображено в ортогональному розрізі, в середині якого розміщено зерна. Форма плода граната нагадує перевернуте серце, яке увінчано декоративним чашолистом. Гранати на іконі св. Миколая зображено овальними, тріснутими, але зерна в середині плода не підкреслено. Чашолистки зображено у вигляді чотирипелюсткових розеток.

В окремих випадках слобожанські ікони XVII ст. не мали рельєфного тла. Це ікона св. Ганни (НХМУ), яка має рівне золоте тло, та ікона “Спас на престолі” с. Борове, яку експонували на виставці XII археологічного з’їзду у Харкові (1902) [2], де тло було вкрито фарбою.

Джерела і література

1. Аверинцев С. Переводы: Многоценная жемчужина. — К. : Дух і літера, 2004. — 456 с.
2. Альбом выставки XII археологического съезда в Харькове 1902 г. / Предисловие и объяснением Е. К. Редина. — Харьков, 1902. — 57 с.

3. Багалеї Д. І., Миллер Д. П. Історія міста Харків за 250 років його існування (з 1655-го по 1905-й рік): Історична монографія. — В 2-х т. — Репринт. вид. — Харків, 1993. — Т. 1. — 572 с.
4. Бенчев І. Ермінія // Православна енциклопедія [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.pravenc.ru/text/190163.html#part_5
5. Гренберг Ю. І. Технологія станкової живописи. Історія та дослідження. — М. : Изобразительное искусство, 1982. — 319 с.
6. Денисенко О. Твори мистецтва періоду Гетьманщини у зібранні Харківського художнього музею // Могилянські читання 2009 : Зб. наук. праць : Мазепинська доба в культурі України. — К. : Фенікс, 2010. — С. 178-184.
7. Драган М. Д. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. — К. : Наукова думка, 1970. — 204 с.
8. Ермінія або наставлення в живописному мистецтві складене ієромонахом і живописцем Дионісєм Фурноаграфієм 1701—1733 рік // Ікона / Сост. А. С. Кравченко, А. П. Уткін. — М. : Стайл А ЛТД, 2000. — С. 16-60.
9. Звєздина Ю. Н. Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики // Иконостас: происхождение, развитие, символика / Центр Восточнокрест. культуры; ред.-сост. А. Лидов. — М. : Прогресс — Традиция, 2000. — С. 651-663.
10. Маслійчук В. Л. Козацька старшина Слобідських полків другої половини XVII — першої третини XVIII ст. — Харків : Райдер, 2003. — 252 с.
11. Паньок Т. В. Слобожанська ікона XVII — початку XIX ст. — Харків : Іванова, 2008. — 280 с.
12. Сизоненко Т. Д. О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса // Иконостас: происхождение, развитие, символика / Центр Восточнокрест. Культуры; ред.-сост. А. Лидов. — М. : Прогресс — Традиция, 2000. — С. 501-517.
13. Скоп Л. А. Українське церковне малярство в Галичині: техніка та технологія XV — XVIII століть. — Дрогобич : Коло, 2013. — 191 с.
14. Смолина О. О. Монастири Слобожанщини: динаміка художественного образу. — Северодонецьк : ВНУ ім. В. Даля, 2016. — 300 с.
15. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево XVI—XX ст. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. — 479 с.