

## Проблема тла у староукраїнській іконі

Проблема тла в українській іконі зачіпає цілий комплекс питань, що їх вивчення кидає світло на шляхи розвитку українського мистецтва та на зв'язки, що єднали його зі світовим мистецтвом Сходу і Заходу. Проблема тла ставить перед нами питання підходу до розв'язки кольористичних і конструкційних (формальних) завдань в композиції з одного боку, а з другого — дає основи встановити характерні ознаки творчості окремих місцевих шкіл чи навіть майстрів, які в трактуванні поодиноких складових частин композиції послуговуються деякими шаблонами, повторюючи їх в різних творах більш чи менш однаково.

Візантійський стиль, що формував від початку українське мистецтво, окреслив згори форми й типи схоплення окремих зображень, а разом з тим і тла. Однак, коли порівняємо мальовання — байдуже, стінні, станкові чи книжкові — різних національних територій, які так само як Україна входили в орбіту впливів візантійського мистецтва, як, напр., найближчі сусіди України: Росія, Молдавія і країни Балканів, чи навіть, коли сягнемо далі на Захід до Італії, то переконаємося, що в цих, одним стилем накреслених межах, які давали свободу для розвитку індивідуального підходу до мистецьких завдань, зарисовується цілий ряд характеристичних тільки для даної національної території ознак, що надають її мистецтву своєрідне обличчя, більш або менш яскраво окреслене. Таким чином елементи навіть другорядного для композиційної цілості значення вибиваються як першорядні в установленні спеціальних рис мистецької творчості даного народу та установлення головного напрямку лінії розвитку. Так ось критична й порівняльна аналіза стилістичних подробиць відкриває суть національного мистецтва, відкриває джерела й шляхи зовнішніх впливів та способів їх засвоєння на рідному ґрунті.

З другого боку дослід над розвитком розв'язки якоїсь однієї мистецької проблеми в різних епохах і стилях дає вяснення і висвітлення шляхів розвитку своєрідного національного мистецького стилю та його зв'язків з культурою інших народів.

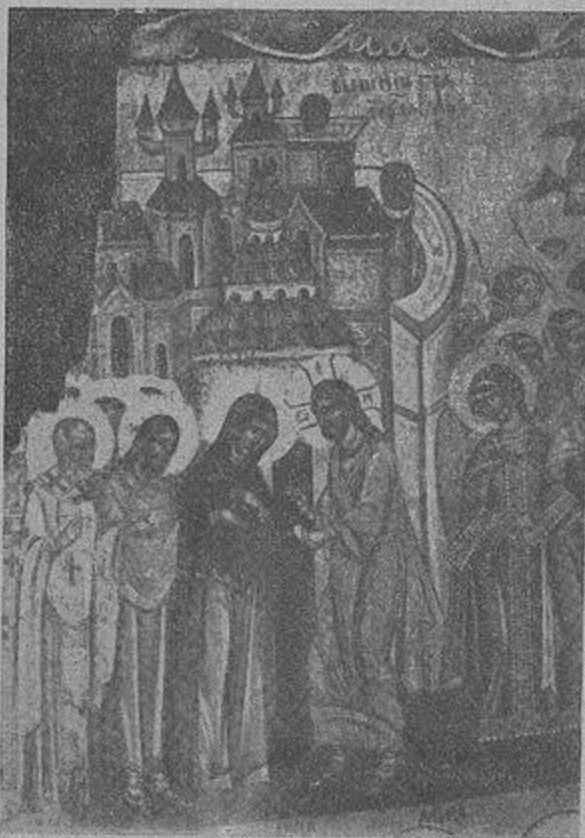
Проблема тла в історії мистецтва належить до комплексу формальних проблем мистецтва. Це проблема принципу композиції — декоративного або тектонічного, це проблема еволюції від схематичного ідеалізму до реалістичної диференціації, врешті — це проблема зображення глибини, тобто третього виміру на двовимірній площині. Тло, як складовий чинник цілості, у відношенні до теми композиції відіграє тільки допоміжну роль, але необхідну — чи то на основі кольористичного контрасту фігурного сілуету, чи описового означення обставин, серед яких відбувається дія. Щойно новітнє мистецтво висунуло тло, зокрема його другу відміну, як самостійний елемент композиції.

Цей процес усамостійнення тла, як мистецького мотиву, переходив довгу еволюцію від раннього середньовіччя, а то й давніше. Однак середньовіччя, трактує тло схематично, як, зрештою, і цілість композиції розв'язує за ustalеними канонами, даючи тільки обмежені можливості для повного вияву індивідуальної особистості творця. Все ж проблема тла починає виступати у всій гостроті на переломі середньовіччя до новітніх часів, коли взагалі людська особистість у своїх змаганнях, думках і чинах виломлюється з тісноти, створеної догматичністю схоластичних тверджень. Людина, а в тому й мистець, починає з вірою у власні сили відкривати світ, пізнавати закони природи та використовувати свої спостереження, переживання і досвід у творчому і практичному житті, зриваючи з традиційними формами, що з незначними змінами переходили з роду в рід. У пластичному мистецтві це виявляється в тому, що на зміну ідеалістичній схематизації візантій-

лярстві, що з 15 ст. послідовно розриває зі старими формами і переходить на нові, з'являється великий зріст зацікавлення формальними проблемами, різноманітність розв'язки яких вносить велике багатство форм, що стають зав'язком нових напрямків у мистецтві.

Проблематика українського мистецтва, а зокрема розвитку тла, є, однак, обмежена традиціями візантійського стилю. Вправді у XVII і XVIII вв. ці межі проломано під впливом впливом західних течій, що приходять в Україну не тільки з мистецтвом. Тоді пробуджується реалістичне наставлення до теми, що однак виявляється в заломанні бараккової стилізації форм. Взагалі схрещення давніх візантійських традицій з новими західними течіями в українському мистецтві набирає своєрідного характеру, який ґрунтується у великій мірі на наївності народного примітиву в найширшому розумінні цього слова.

Все ж імпозантна величність прекрасних творів таких майстрів, як: Кондзелевич, автор богородчан-



Страшний суд (деталь) ікона XV ст. (Мшанець)

ського іконостаю, чи жовківський маляр Іван Руткович, автор цілого ряду іконостаїв Галичини, з яких деякі заховалися до сьогодні, мають, дещо із безпосередньої наївності італійського тречента. Видно, що мистецтво вступило вже на новий шлях, але ще не осягнуло повної незалежності від старих форм і засобів виразу. Попри всі зовнішні зміни в суті речі паує ще канон, якому чужий індивідуальний портрет і який не може впоратися з усіма труднощами анатомії, перспективи і взагалі з багатством живих форм, а схоплює їх скоріше інтуїтивно, послуговуючись і надалі традиційними правилами і приписами. Щоправда, лаковичне замаркування лаштунків уступило ширшому і повнішому, тобто більш різноманітному зображенню тла, проте відчувається і помічається ще своєрідна зв'язаність мистця, який схоплює нові можливості пластичної мови, прийнявши певні засновки, послідовно змагати до відповідної розв'язки в тому чи іншому напрямку.

Тут не йде за абсолютну досконалість схоплення реальних форм, бо мірилом мистецької вартості ніколи не може бути сам реалізм як такий, але відношення між змаганням до окреслених форм схоплення і ступнем досконалості в їх досягненні. На досконалість складається тоді гармонійне співвідношення всіх чинників, як: техніка, композиційне оформлення теми і розв'язки кольористичних ефектів, при чому входить у гру закон контрасту і гармонії у зставленні барвних площин, одности й многости, у співвідношенні композиційних елементів до цілості. Однак з цього погляду мусимо ствердити, що українське мистецтво за час від своїх початків до початку XVIII ст. не визволилося вповні від ззовні прийнятих форм, щоб створити щось зовсім окреме, своєрідне, із довершеним у своєму стилі процесом уніфікації елементів власної і чужої, принесеної ззовні творчості. Це діялося і з Римом, і з Італією, що мали епоху Відродження і Барокко на основі перетоплення в одно елементів місцевого, античного грецького і візантійського мистецтва.

Мистецтво — це пластична мова, якою приходиться до вислову світогляд і почування даного народу. Цей вислів дає і зміст, і форма мистецького твору, а навіть в більшій мірі форма-стиль аніж зміст. Однак у літературному творі перевагу має зміст, який розвиває хід людських почувань і думок, змальовує біг подій у їх часовому і простірному розвитку, з'ясовує конфлікти одиниці зі середовищем, причини й наслідки різних явищ, пристосовуючи відповідну фор-

му до його виразу. Пластичне ж мистецтво, зокрема малярство, обмежується схопленням тільки одного моменту, в якому його зміст є засобом для конкретного представлення краси укладу ліній, площин, а насамперед барвних зставлень. І саме в своєрідному розумінні краси укладу, в мистецькому творі містяться світоглядні засновки даного часу. Коли говоримо про мистецтво епох, говоримо передусім про форму, про стиль. Те ж саме, коли говоримо про національне мистецтво, всі різниці зводяться до форми. Вправді форма є завжди висловом ідеї, з якої зроджується даний твір, але конкретний зміст твору в малярстві не є тим, що диктує таку, а не іншу форму розв'язки. В підґрунті кожночасної композиційної розв'язки знаходиться передусім окреслена постава до життя, означений погляд на світ і на суть його явищ, у зв'язку з чим стоїть також ідея досконалого, ідея краси в мистецькій творчості. Ця ідея змінюється, як змінюється з пливом часу, а також залежно від середовища — розуміння життя.

Ось візьмімо цей самий візантійський стиль. У ньому тематика і розуміння завдань мистецтва, як засобу поучення і виховання — всюди однакові, але які різні шляхи розвитку у схопленні самих форм на різних національних територіях? Або коли обмежимося тільки однією територією і візьмемо на увагу тільки одну тему, напр., італійські Мадонни доби Відродження — тоді побачимо, що в парі з різноманітністю схоплення в'яжеться і відповідна різноманітність самого змісту і що тенденції тієї чи іншої інтерпретації є залежні насамперед від способу думання і відчуження даного мистця. Коли ж є розбіжність поміж дійсним думанням і відчуженням мистця і формою змісту, якою він висловлюється — тоді не може бути мови про живий безпосередній твір мистецтва, тоді ці форми стають пусті і мертві; вони можуть викликати зворушення у глядача навіть досконалістю свого виконання. Все ж у мистецтві, у якому осередок ваги творить зміст, як от у візантійському, і взагалі в середньовічному релігійному малярстві, форма затримує радше постійний характер, будучи менше гнучкою на індивідуальне сприймання і розуміння краси. А це тому, що в той час взагалі менше йшло про розгорнення людської індивідуальності, бо більше важко типічне, типічне так само у розумінні християнського етичного ідеалу. Тодішнє мистецтво було виразником загальнообов'язуючої бездискусійної правди, а не суб'єктивного підходу до світу, його явищ і проблем, як це стає знаменне для новітніх часів, що яскраво відбивається на мистецтві та розумінні проблем змісту і форми в ньому.

Культурний розвиток в Україні, що мав уже свої великі епохи, не дійшов ще до зеніту повного розвитку своїх творчих спроможностей. Проблема національного в мистецтві і літературі, в теорії і практиці стає щораз більше актуальною, але про творчу окреслену відрубність українського стилю, що є джерелом яскравих і постійних впливів на формування культури взагалі, покищо не може бути ще мови. Вона щойно в стадії назрівання. Все ж це не значить, що в українському мистецтві нема своєрідності в підході і розв'язці різних проблем, що становлять суть національного стилю. Ця своєрідність незаперечно існує, хоч би вона приходила до вияву через форми візантійського стилю, а сьогодні через усі можливі напрямки модерного. Розглянути цей процес народження і росту українського національного стилю у зв'язку з розв'язкою формальних проблем в західноукраїнському іконописі XIV—XVIII вв., зокрема в напрямі тла, є завданням цього дослідження.

Коли йде про розвиток тла, в українській іконі можна зазначити одне, а саме — що радше пейзаж, а не архітектура зворушує українського іконописця і скоріше можемо в іконі знайти ремісництво краєвиду, як архітектури. В російській іконі навпаки — вибивається саме архітектура, яка зовсім виразно, не зв'язуючи на графічну декоративність схоплення, відтворює конкретні форми російської архітектури. В українському іконописі це належить до дуже рідких випадків. Взагалі шаблону і навіть з виразним нерозумінням конструкційної логіки, яка, однак, в грецьких первозорах є захована, повторюються



„Христос в Емаус” з іконостаю Ів. Рутковича 1698 р. в Скваряві

ського і готичного стилю приходять змагання до реалістичного схоплення форм з більшим або меншим підкресленням індивідуального, випадкового, а не типічного. Разом з тим приходять переоцінка взаємодіючих ліній і площин, брили і простору, що має окреме значення, передусім для малярства. У зв'язку з цим окремою актуальності набирає проблема тла в питанні перспективного розміщення предметів, особливе зацікавлення починає будити краєвид і архітектурний штафаж, що в композиції починає вибиватися як самостійний мотив. В західному ма-



„Христос і самарянка” з іконостаю Ів. Рутковича 1698 р. в Скваряві

в українсько-візантійській іконі мотиви архітектурного штафажа — хатини, ротунди, часом з перекинутою декоративною заслоною, як воно прийшло у візантійську ікону у спадку від тегелістичних мальовань.

Рід тла є залежний від змісту, від того, чи це репрезентативна монофігурна, чи групова композиція, а чи сценічна. Різниця полягає в тому, що сценічна композиція тягне за собою ближче визначення



Преображення Христове — ікона кінця XVI ст. з Яблонува (п. Турка)

місця дії, зате репрезентативна фігура виступає як силуета на одностаїному барвному підкладі, який у візантійському стилі і взагалі у раннесередньовічному бував залюбки золотий. Золоте тло, як взагалі одностаїне тло, схоплює зображення абстрактно. Воно немов підносить предмет зображення понад змінність часового і простірнього зв'язання, питомого всім земним явищам, і ставить його в аспекти статичної величі вічності. Саме до викликання цього роду враження прагне християнське мистецтво у тому його періоді, коли зображення змісту було головним завданням мистця, а не любовання багатством можливостей у розв'язці формального схоплення композиції. На Заході вилім у цьому напрямі у готичному і італійському мистецтві датується вже від XIII/XIV ст., коли мистці вносять власні безпосередні поміччання у свої твори, коли в тло репрезентативних композицій входить багатство аксесорій, напр. завіси із розкішних тканин або подробиці, потрібні до локалізації зображення — у замкненому, чи вільному просторі. Одночасно з тим божеєське приймає щораз більше людський вигляд і вираз, а вкінці зливається зовсім зі світською тематикою.

В староукраїнській іконі можна розрізнити два періоди, а це від початку XI в. і до кінця XVI ст., коли візантійський стиль заховує свою чистоту і суворість, та від XVII до кінця XVIII в., коли в українську ікону просякають із щораз більшою силою впливи західноєвропейського мистецтва. Це розмежування є важке з уваги на різні способи оформлення тематики, що різко зазначилося і на схопленні тла.

Пригляньмося до тла репрезентативних ікон і до способу його трактування продовж віків. Змістом таких ікон були в Україні: Христос (погруддя, стоячий, сидячий на троні, як середня постать у молінні), Мати Божа (погруддя різних типів, Знамя), Святі (Микола, Іван Хреститель, арх. Михайло, Юрій, П'ятниця, Онуфрій, Косма і Дем'ян, Дмитрій...) Тло в цих іконах до полов. XVI ст. звичайно одностаїно барвне — переважно охра різних відтінків, рідше інші барви — такі, як багор, темна зелень, киновар; останні дві, якщо виступають, то, головню, на іконах XV ст. Від половини XVI ст. входить у загальне вжиття золоте, а часом і сріблясте гравіроване, а потім витиснене тло, яке лишається до кінця XVIII в., змінюється тільки орнамент тисненя. Друга половина XVIII ст. послуговується у виповненні вільної площі тла переважно сіткою схрещених під скісним, а радше під прямим кутом ліній. При чому, в полях схрещень є розміщені розети різних видів, коліщата та хрещики. Відтак лінії відпадають, а тло виповнюють дрібні і густі хрещики або хвилясті з майстерно та химерно закарлюченими лініями, що нагадують своєю пластикою тиснення металевих оправ, так само, як гравіровані тла можуть викликати аналогії з орнаментованим тлом середньовічних мініатюр. Орнаментоване тло знаходимо теж у мозаїках (оранта в Венеції). Від XVII ст. натомість позначається перехід на багатий рослинний орнамент в прикрасах тисненого тла, в яких можна знайти виразні аналогії в орнаменті тканин і українських гаптів. Є це розкішні китиці цвіту граната й пальмет, а пізніше зустрічаються теж мотиви слимакової спіралі, що в'ється вільною площиною тла (Онуфрій). — Натомість переходу до конкретної локалізації тла в українських іконах цього типу не було, що вказує на дуже сильне вкорінення візантійського стилю та характеризує світоглядове наставлення самих українських майстрів. Вони ще не переступили межі чистосердечної наївної віри, незахитано внутрішніми ваганнями, сумнівами, невдоволенням з обмеженості людських спроможностей.

Коли йде мова про відміни тисненого золотого тла, слід ще згадати про рівне золоте тло, яке є в дійсності типове для візантійського мистецтва і яке в українським іконописі є досить рідке, а якщо виступає, то майже все в іконах дуже високої мистецької якості. Золоте тло зустрічаємо не тільки в іконах, але, головню, в мозаїках — у Києві, Равенні, Римі, а також в мініатюрах, але й тут поруч золотого, а радше перед його загальним поширенням, вживалося барвне тло.

Одностаїне барвне тло не вводить нових елементів у композицію, зате сильно діє на кольористичне оформлення цілості. Тут можуть бути два роди підходу у розв'язці відношень, а саме: на підставі контрастового протиставлення світляного насичення барвних площин, або на основі гармонійного зіставлення барвних тонів, що м'яко сполучаються і взаємно доповнюються. В іконописі маємо до діла з контрастивним протиставленням площин тла і зображення. Це впливає із самої техніки іконопису. Темпера обминає м'які переходи барвних плям різних кольорів, вона знає тільки різке розмежування площин, які можуть переливатися відтінками однієї барви, а в найкращому випадку грати рефлексами іншої, переважно доповнюючої барви (киновар відливає зеленню), як це стає манерою деяких шкіл. Однак і скаля тіньвань є дуже зв'язана і обмежена тому, що темперова техніка взагалі обмежує свободу пензля і свободу сполучення і змішування фарб, а в зв'язку з цим зростається лінеаризм і площинність трактування малярських завдань. Тому темперове малярство візантійського станкового іконопису також є таке суворе і витримане у суворості стилю. Це ж саме позначається і в готичі. Нові і широкі малярські можливості відкриває доперва олійна техніка, якої відкриття і початки застосування збігаються з переломовою добою переходу від середньовіччя до новітніх часів.

Слід, однак, підкреслити, що в іконі, як і в кожному мистецькому творі, завжди існує співвідношення між кольоритом тла і самою композицією. Напр.: із сріблястим тлом на іконі сполучається холодна тонація з перевагою голубої барви, а із золотим — тепла тонація: киновар, багор.

Цікаво, що при темнозеленому насиченому тлі не зауважуємо ясніших і яскравіших площин зображення, а навпаки, помічаємо радше витримання в однаковому ступні світляного насичення в цілості, що викликає враження незвичайної поваги і суворости (св. Микола XV ст.). Затє в іконах з киноварним тлом вражає нас застосування у великій кількості білих площин, вправді — звичайно розбитих орнаментом, або також зелених. Охра відобрає радше ролю нейтральної барви, чи там такої, що наслідуює золото. Різниця тільки в тому, що золото відбиває світло, а охра його радше поглинає, внаслідок чого виходить велика різниця в оптичних ефектах.

У цьому конспектному нарисі студії проблеми відношення тла до барвних площин зображень можна



Вознесения Христове ікона XVI ст. з Полян

тільки в загальному накреслити, а не вповні вичерпати і розглянути, як, між іншими, і всі інші тут порушені проблеми.

Говорачи про тло, слід згадати про те приземелля, яке у цілофігурних зображеннях виступає у формі темнозеленої смуги, як напр.: зелена земля. Ця смуга буває одностаїна, але часто знаходимо на ній декоративні рослинні мотиви. Ці декоративні мотиви, часом навіть дуже майстерно скомпоновані, виступають не тільки в станкових іконах, але й мозаїках (напр.: Равенна, Венеція). Ці мотиви бувають дуже різноморні, і, звичайно, кожна школа має у цьому напрямі свої традиції, що у дослідях дає нам ще одну можливість простежити засяг впливів тої чи іншої школи з одного боку, а з другого — в'яснити її зв'язки і відношення до інших. В українській іконі ці мотиви трав чи квітів, що здебільшого розкинені китицями у певному порядку, є дуже дискретні і не переважують композиції своєю надмірністю, що можемо зустріти в деяких іконах пізнішої московської школи.

Оздоблене приземелля виступає також у сценічних композиціях, в яких тло має означити місце дії. Це може бути краєвид або архітектура, залежно від змісту. Дія може відбуватися на тлі архітектури або в нутрі дому. Насправді зі становища формального схоплення — візантійський стиль не знає архітектурного нутра. Нутро звичайно побудоване так,

що одночасно видно зовнішні форми будівлі. Це помітно передусім на іконах Різдва Богородиці. На таких іконах видно, як у XVII ст. починає пробуджуватися змісл схоплення безпосередніх спостережень, голвно, коли мова йде за зображення нутра кімнати. Вправді розв'язка нутра в українській іконі не знаходить стільки різномордного багатства у використанні всіх можливостей показати внутрішню обстановку хати та висунути найскладніші перспективні проблеми, все ж вона вказує на шляхи визволення і творчий розмах українських майстрів, здебільшого невідомих і безіменних, що виходять з народу і для нього творять. Взагалі, як уже було згадано вище, коли мова йде за архітектуру, то вона не викликає більшого й живішого зацікавлення українських іконописців та не збуджує їх творчу ініціативу в тому напрямі. Архітектурний штафаж не перестає бути до кінця тільки кулісами дії, з такою зміною, що візантійські схеми у XVII ст. починають поступатись схемам, поширеним у західному мистецтві, а передусім у графіці з обрисами замку чи обведеного мурами міста у дальшій перспективі.

Пейзаж переходить найсильнішу еволюцію в історії українського іконопису. Візантійський пейзаж завжди є скелястий, часами з'являється дерево, ріка або озеро — залежно від тематики. Пейзаж, як і архітектура, наскрізь ідеалістичний, а різноморність його оформлення відбувається тільки в межах декоративно-композиційного розложення площин. В половині XVI ст. помітний роз'є в українській іконі вилім у напрямку нотування безпосередніх спостережень. Майстер із Вовча починає вводити хвилясту лінію гористого краєвиду замість традиційних скелястих бльоків візантійського стилю; крім того він надає деревам більш окресленого характеру, зближуючи їх вигляд до смерек чи ялись. Вправді, скелі фігурують у нього далі у такій репрезентативній іконі, як Різдво Христове, але в менших композиціях їх нема. Слід звернути увагу, що на цей вилім здобувається майстер, що стоїть на межі примітиву, в якому вирінають навіть проблеми перспективного розміщення. Кондзелевич і ще більше Руткович дають нове розуміння пейзажу. Пейзаж починає бути рівноридним, якщо не зовсім самостійним мотивом композиції. Знов у схопленні пейзажу ще не вирінає вся скомплікованість зв'язаної з ним проблематики, передусім щодо перспективи, але мистці знаходять багато нових можливостей для вияву свого творчого „я“.

Так уявляється у найзагальніших зарисах проблематика цієї теми. Простеження цих питань повинно кинути світло на шляхи розвитку не тільки староукраїнської ікони, але й взагалі на зародження основних елементів національного стилю. Коли для в'яснення цих питань взяти під увагу якнайширший порівняльний матеріал, це дасть нам змогу поставити ряд конкретних висновків відносно суттєвих питань у мистецтві взагалі, а в українському зокрема.