

Володимир Александрович (Львів)

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІКОНИ, ПИСАНА В ОДКРОВЕННІ?

Дмитро Степовик. *Історія української ікони
X–XX століть.* – К.: Либідь, 1996.

Про українську ікону досі написано так мало, що кожне присвячене їй видання не можна не вітати заздалегідь. Тим більше, коли мова йде про розлогу, багато ілюстровану історію ікони від зародження до найновіших часів. На жаль, уже перший перегляд книги приносить розчарування: низька якість відтворення репродукованих ікон значною мірою зводить нанівець зусилля видавців.

Ознайомлення з текстовою частиною свідчить, що Автор обрав виклад у формі лекцій. Історія мистецтва знає блискучі зразки такої манери – згадати хоча б лекції з історії італійського мистецтва епохи Відродження Макса Дворжака. Проте рецензований текст настільки далекий від загальноприйнятих норм академічного дискурсу, являючи собою скоріше незнаний у науці жанр, що неминуче постає питання: а чи є він, власне, “історією” української ікони?

Непорозуміння починаються вже від запропонованої Автором загальноперіодизаційної схеми, що свідчить про надто своєрідне сприйняття історії української культури. Середньовіччя тут, за Автором, закінчується в XV ст. разом з його “іконою візантійського стилю”; наступне XVI ст. є Ренесансом, а Романтизм опиняється перед Класицизмом! Констатувавши наперед задану авторську “зачарованість на Захід”, яка виразно проступає з-під даної схеми, мусимо уважніше звернутися до викладу матеріалу на рівні фактів.

Текст п.Степовика змушує найперше вдатися до корекції історичних реалій, оскільки в книгу, схоже,

потрапило чимало тверджень “з пам’яті”, що зайвий раз продемонструвало загальновідому її ненадійність. Так, перша джерельно потверджена під 945 р. київська церква пророка Іллі, як виявляється, мала бути заснована ... бл.955 р. княгинею Ольгою невдовзі після її охрещення (с.31). Перенесення Владимирської [Вишгородської] богородичної ікони до Москви датується не 1395 р. (як було насправді), а 1480 р. (с. 33). Юрій Радивилівський, за Автором, працював не над іконами іконостасу собору св.Юра у Львові (що засвідчено документами), а над *настінним малюванням* (с.82) і т.д.

Не все гаразд у п.Степовика і з географією: Лемківщину волею Автора віднесено до Західної Волині (с.46), а Перемишль – той взагалі перетворився на мистецький центр ... Підляшшя (с.65,76).

Можна було б заплушити очі на те, що Автор мало подбав про коректність формулювань у сфері політичної історії. Це, зрештою, не фах п.Степовика, тож нехай звинувачення в любові до надгіпербол падає не на нього, а на того, в кого п.Степовик вичитав, що вже перед кінцем XV ст. спостерігався постійний опір спробам *колонізувати Україну Литовським князівством, Польським королівством, Московським царством і Туреччиною* (с. 36). Натомість важко здобутися на таку саму поблажливість, коли йдеться про інтерпретацію загальновідомих фактів з історії релігійного малярства, бо власне цій проблемі присвячена рецензована праця. Для прикладу порівняймо: на с. 32 Автор, викладаючи історію появи ікони Успіння Богородиці в Києво-Печерському монастирі, переповідає повість з *Патерики* про прихід константинопольських малярів для оздоблення монастирського Успенського храму, натомість з наступної с. 33 дізнаємося, що Успенський храм *розмальовували київські митці за участю Алімпія* (с.33). Інший приклад: триярусний іконостас з празниками та чотирма іконами намісного ряду нібито *мав* скластися, за п.Степовиком, уже на зламі XIV–XV ст.! (с. 39). Ще один приклад: у Львові буцімто віддавна існував

цех малярів, утримуваний православним братством та релігійно-етнічними громадами (зауважмо, відомий лише фантазії Автора), а *репресії* проти бідоласних іконописців спонукали їх ще й додатково *шукати власні корпоративні об'єднання при монастирях, єпархіях та парафіях* (с. 54,76).

Не можна обминути й прикру плутанину в іконографічних сюжетах, устократ обтяжливішу для Автора праці про іконопис. Так, походження образу Спаса Нерукотворного в книзі пояснюється так: *Церква вважає, що зображений тут лик Ісуса Христа в терновому вінку дивним чином закарбувався на рушнику, коли Господь в муках ніс хрест на Голгофу і йому подали рушника витерти піт* (с. 41). Як бачимо, Автор плутає історію відбитка лику Спаса, який був зроблений для короля Едесси Авгара, з “платом Вероніки” – відбитком лику на рушнику, котрим Вероніка (не сам Христос) нібито витерла обличчя Христа на шляху до Голгофи. Ще приклади: у викладі іконографії Покрову Богородиці об'єднане видіння Андрія Юродивого з чудом від вмочення у морі ризи Богородиці (с. 65); запрестольний образ Андріївської церкви у Києві оголошений ... *храмовою іконою, оскільки Господь востаннє на землі вечеряв з апостолами, в тому числі з Андрієм* (с. 74).

Наведені приклади (в тексті праці, на жаль, несподіванок такого роду значно більше), як здається, виразно ставлять під сумнів авторську компетентність в історії релігійного малярства. Можливо, кращими є справи з розумінням мистецтва як такого? Під цим кутом зору варто уважніше перечитати розділ, присвячений іконі XVI ст. – за Автором, *стилю Ренесансу*. Така ікона, звичайно ж, у відповідності з відзначеною вище авторською “зачарованістю на Захід” однозначно включається у систему європейського Ренесансу, а водночас – проголошується відродженням київської традиції XI–XII століть (с. 42). Побіжно наголосивши на *власних коренях* і на *старокиївсько-народних* тенденціях українського Ренесансу (з чого випливає можливість випереджен-

ня Києвом інших регіонів *щодо утвердження ренесансних процесів*, с. 47), п. Степовик далі акцентує увагу на “загально-європейських рисах” українського релігійного малярства, серед яких: *прагнення до гармонізації образу замість давніх деформацій, пильна увага до пропорцій при змалюванні постатей, відмова від надмірної видовженості тощо* (с. 46). За ілюстрацію до цих міркувань мала б служити репродукована в книзі копія відомої серед фахівців ікони (до речі, російської!) пророка Іллі, з якого волею Автора зроблено ... Спаса Пантократора (іл. 231).

Що спільного має українська ікона XVI ст. з європейським малярством – проблема надто складна, аби її можна було вичерпати суб’єктивно-описовими загальниками на зразок зацитованих, які пристають, куди завгодно. Втім, сам Автор почуває себе змушеним до відступу, визнаючи відсутність *усіх ренесансних рис в одному творі, а наявність лише однієї-двох, що таки породжує певні труднощі з ідентифікацією українських ікон як творів ренесансного стилю* (с. 46). То що ж це за стиль, коли його ознаки виступають не в сукупності, а ходять потай, виключно поодиночці чи попарно, так що їх навіть, за словами самого Автора, *вловлює не кожне око?* Втім, п. Степовик не дає себе опосісти сумнівам: на цій же самій сторінці (46) він сповіщає, що до зламу XVI–XVII ст. *уже помічаються ознаки його* [зазначеного стилю – В.А.] *вичерпування і що далі настає ренесансно-бароковий синтез.*

“Ренесансна теорія” п. Степовика, як і годиться у патріотичному дискурсі, має, окрім європейського, ще й “домашній” аспект, що ним служить популістський фетиш – *повернення до першооснов народної образотворчості* (с. 49). З книги дізнаємося, що *більшість творчих починань і нових пошуків зароджувалося в народі, а потім уже (або паралельно) ... ставало набутком майстрів-професіоналів* (с. 43). Очевидно, внутрішній голос повідомив Авторіві й те, про що мовчать джерела, а саме: що *народні малярі малювали ікони в основному для домашніх вівтарів – причілкових кутків або спеціальних полиць* (с. 44).

Приклади як ляпсусів, так і нічим не аргументованих загальників можна було б множити далі, але для висновків годі сказаного. Малоприємно робити такі нотатки на полях видання, присвяченого іконі, але оминати цього теж не можна. Бо в сьогоденній мистецтвознавчій літературі щодалі більше розцвітає такий собі “піфійський жанр”, адепти якого, не взявши труду освоїти бодай основоположні поняття науки, котру вирішили собою ошчасливити, з натхненням Піфії вирікають одкровення на задану тему. Цій манері письма притаманна настирливість моорівського червоноармійця, а в моїй пам’яті вона викликає ще й привид “комплексних експозицій” радянських часів, де брак професіоналізму компенсувався сям-так обґрунтованою актуальністю. В рецензованій праці остання набрала форми екзальтованої “релігієзації” – з претензією на особливу проникливість власного бачення і замалим не натхнення Святого Духа. Бо, напевне, саме воно продиктувало недоречні в науковому дискурсі публіцистичні випадки, ледь не прокльони на адресу Андрія Боголюбського, Петра I, Російської Православної Церкви та й заразом усіх “душителів” і “нищителів” української ікони: від візантійського та російського *тоталітаризму в християнському церковному мистецтві до мистецтвознавців атеїстичного призову* (с.51).

Мало, надто мало нагадує історію української ікони те, що в рецензованому виданні подано під її виглядом. Запропонована п.Степовиком версія зайвий раз переконує в передчасності “трикілограмових” публікацій на порожньому місці. Без чорнової роботи, яка ледь жевріє в студіях над історією українського релігійного малярства, без розбудови основ самої науки і виходу на монографічні опрацювання окремих пам’яток наші дослідження, за моїм глибоким переконанням, так і залишаться хрестоматійним зразком невміння розпорядитися “батьківським скарбом”.

Як не шкода, але в першій історії української ікони зацікавленому і бодай початково обізнаному читачеві, здат-

ному на реакцію, вищу від наївного просіяння при одному
лиш слові “ікона”, важко віднайти щось вагоміше за без-
підставні претензії. Рецензоване видання, ясно, залишиться
пам’яткою свого часу. Але чи той це монумент, який мали б
поставити нащадки на славу великої історії української
ікони?