

Настенко Л. П.
Образ Христа
в системі монументальних
розписів
лаврського ансамблю

Центральною парадигмою містико-аскетичної проповіді Києво-Печерського монастиря є триєдиний Бог, який через іпостась Христа дав людству надію на спасіння. Печерське чернецтво з перших кроків заснування обителі вшановувало християнство як оптимістичну релігію. Віра у Божественну справедливість і Прощу, благодать і святість, що сходили на багатьох праведників ще за життя, чудеса лаврських преподобних укріплювали віру прочан у безмежну милість Божу. Ідея воскресіння праведників була однією з домінуючих тем монастиря. Людина в його ареалі повинна була проявити найбільшу активність духу, щоб виконати те, що чекає від неї Бог. І тоді Спаситель своєю благодаттю допоможе перемогти гріховність і набути, і приречену.

У витоків заснування монастирського ансамблю стоять дві особи: Антоній, який асоціюється із самою духовною персоною в історії давньоруського чернецтва, і Феодосій — талановитий адміністратор. Для середньовіччя двоє людей, об'єднаних однією метою, чи то неординарною долею, що резонансно відбилось у християнській свідомості, стали традиційними. Згадаймо великих освітян Кирила і Мефодія, святих страсотерців Бориса і Гліба, святу шлюбну пару Петра і Февронію. Такі тандеми — це незримі елементи проповіді, що діють на рівні підсвідомості, нагадуючи про велику таємницю Боговтілення. Ця космічна дія возвеличила Спасителя — Божественною і людською подобами.

Заснувавши монастир на пагорбі у печері, Антоній спускається в низину і створює ще один печерний комплекс. Разом з Феодосієм на високому плато закладає церкву в ім'я Успіння Богородиці. "...Ніде таких чудес не знайдеш про святі церкви, як про цю", — свідчить "Патерик".

Тричасність території завершує просторове рішення Києво-Печерського монастиря і пов'язується із загальною концепцією Св. Трійці, що відображується в земних подіях вселенського значення. А чудеса, про які говорить "Патерик", і справді супроводжували побудову Богородичної церкви й набули особливого радісного піднесення на час іконного її оздоблення константинопольськими митцями, серед яких був і перший давньоруський іконописець Алімпій. У "Києво-Печерському патерику" його житіє передає екзальтовану духовну радість від спостереження творення церковної краси —

появи образу Спаса у підкупольному просторі, через який церква була названа “небесі подібною”, а також мозаїчного зображення Богоматері. Іконописець це дійство передає такими словами: “...майстри бо мозаїкою вітвар викладали, і Образ Пречистої Владичиці нашої Богородиці і Пріснодіви сам зобразився... і ось раптом засвітився образ Владичиці яскравіше від сонця! Аж ось із вуст Пречистої Богородиці вилетів голуб білий і полетів угору до образу Спасового”¹. Це диво читається як низка аналогій історико-теологічного значення. Відомо, що Богородична церква була побудована під великим впливом авторитету Влахернського храму, розташованого у передмісті Константинополя. У цьому храмі Діва Марія прославлялася як символ самої Церкви, пануючої над людським родом з усією своєю невичерпною мудрістю. Саме у Влахернському храмі були покладені реліквії, пов’язані з Успінням,— святе покривало — мафорій Діви Марії і її чесний пояс. Цей храм прославився на теренах всього Сходу своїми святинями і чудесами, але його значення й авторитет як Богородичного храму більш глобальний, і уславлення його печерським чернецтвом пов’язане насамперед із самою преамбулою його побудови.

Вірогідно, що імпульсом для його створення у 451 році слугувало рішення Ефеського собору 431 року. Цей Собор засудив ересь Несторія, який не визнав поєднання в особистості Христа двох подоб — Божественної та людської, і тому заперечував Богоматеринство Діви Марії, даючи їй наймення Христородиці, і аж ніяк не Богородиці. Собор догматично закріпив за Марією право називатися Богородицею, беручи за основу тезу, що саме через різдво Ісуса від Св. Духа Марія бере участь у таїні Боговтілення.

Таким чином, Влахернський храм стверджував основну тезу християнства — Боговтілення. Для новоохрещеної України-Русі догмат Боговтілення набуває теж необмеженого значення. Саме тому образ Спаса начебто передає свої риси образу Богородиці й тим засвідчує її значимість. В оповіді Алімпія образ Божої Матері — нерукотворний, тому що не був він написаний, а з’явився на стіні, як дивовижний, що засяяв надзвичайним світлом. Молитва Богородиці Орапти в системі розписів Успенського храму зв’язує воедино Небесне Царство, представлене у верхній частині (Спас), зі світом земним, що знаходиться біля її підніжжя. Богоматір у цьому зобра-

¹ Патерик Києво-Печерський. За Касьянівською редакцією 1462 р. Переклад Ірини Жиленко.— К., 1998.— С. 160.

женні пібито розкривається назустріч Христу, який через неї сходить на землю.

Теологічний зміст образу Христа в монументальних розписах Києво-Печерського монастиря стає зрозумілим з аналізу усієї системи розписів храму.

Плинув час, змінювалися стилі, і візантійські традиції, що відкрили вікно у світ трансцендентний, надприродний, поступилися новій архітектурній естетиці, яка доповнила розуміння Божественної ієрархії новим змістом. Так, бароко акцентувало увагу на красі цього світу, бо світ є творіння Боже.



Композиція "Вигнання торгуючих із Храму".

XVIII ст. Троїцька надбрамна церква.

Іконали символи розписів храмів проводять ризику під певними історичними подіями. Це відноситься до розписів Троїцької надбрамної церкви, побудованої у XII ст. У 20–30 роках XVIII ст. вона одяглася зовні у нові барочні шати, а її інтер'єрні розписи того самого сторіччя виявилися несподіваними і осучасненими. Через богословську символіку сюжетів храму ніби проглядають образи мислячих людей того часу, які рішуче діяли і сумнівами не переймалися.

Відомо, що християнський світ не раз спокушався антихристичними теоріями. А Україну в XVII ст. збентежило соцінівське



Внутрішній простір Трапезної церкви.

Кінець XIX — поч. XX ст.

вчення, що прийшло із Заходу. У середовищі українських інтелектуалів було чимало його прихильників.

Соцінівське, або антитринітарне, вчення веде свою назву від прізвищ двох італійців за походженням — Лелія Соціна (1525—1562), засновника секти, і його рідного племінника Фавста Соціна (1539—1604), що саме розробив центральні положення цієї еретичної концепції. Соцініани в основу свого вчення поклали Святе Письмо, як створене під натхненням Святого Духа, відкидаючи Соборну діяльність і всі Перекази Святої кафолічної церкви. До речі, вони зневажали і Старий Заповіт, стверджуючи, що все необхідне для спасіння людини знаходиться у Новозаповітній історії.

Соцініани заперечували самовільний гріх, а також схильність людей до зла. Людина, за їхнім переконанням, вільна чинити зло чи добре. Якби людина внаслідок гріхопадіння Адама була здатна тільки на недобрі вчинки, то це б не було гріхом, тому що в такому разі вона скоїла недобре не з власної волі.

Заперечуючи догмат Святої Трійці, вони вважали Ісуса Христа лише людиною, але обдарованою незвичайними духовними якостями.

Така релігійна програма заповнила Польщу, а потім перекинулась і в Україну, де була стерта з лиця землі козацькими виступами XVII сторіччя. Спроби зруйнувати духовний менталітет нації відбулися в мистецьки довершених творах суворою експресією, де нема компромісу і не може бути прощення. Виняток складають сюжети, пов'язані з ортодоксальним світосприйманням. Так, “Шість праведників у Рай” у притворі храму стосується тих “Блаженних і Преблаженних”, хто удостоївся “благодаті і милості від Господа” і молитов Богородиці. Це ті, хто “скинули з себе першого земного Адама”, тобто вдосконалились, а через жертву Другого Небесного Адама — Христа, звільнились від самовільного гріха.

Біля підніжжя постатей праведників — картина Раю. Країна, де за біблійними переказами містився Рай, звалась Едем. Ця омріяна, прекрасна земля — багата, щедра, розкішна — зображена у розписі. Але ж саме тут Адам і Єва спокусилися плодами дерева пізнання добра і зла. Це пересторога для тих, хто догмати вселенські не сприймає вірою, як того потребує християнська традиція, а тлумачить своїм розумом, обмеженим у часі й просторі.

У картині Раю ми бачимо пейзаж, максимально наближений до тваринного світу. Випадає з цього кола тільки зображення слонів, виписаних по формі з абсолютною вірністю оригіналу, але надто малими за розміром, дещо гротескного вигляду. Безумовно, живо-

писцю ніколи не доводилось зустрічатися з подібною екзотикою, але їхня присутність є тематично виправданою. Слон є атрибутом і символом персоніфікованої Африки. В алегоричному зображенні ця частина світу має форму голови слона. А в центральній частині храму жанрова сцена “Хрещення ефіопа апостолом Філіпом” символізує поширення християнської обрядовості й учення навіть на африканський континент.

У склепінні притвору храму Святої Трійці — Бог Творець. Присутність цієї іності підкреслювало авторитет Старого Заповіту. Традиційний трикутний німб символізував тришитарний догмат. Цей догмат, як і христологічний, складає основу християнської віри. Обидва вони зв'язані між собою через таїну Боготілення.

Неможливість осягнути розумом таїну Божественної Трійці зовсім не означає відмову від споглядання її через іконне зображення. Ікона — це не тільки образ Бога, це ще і образ віри. Новозаповітна Трійця у куполі храму, відстояна від пари вже на терені української культури, символізує вічність у часі цього одкровення.

Центральною для сприйняття символічної суті розписів є тема 1-го Вселенського собору, що відбувся у місті Нікеї під головуванням імператора Константина у 325 році. Цей Собор засудив аріанську ересь і прийняв у першій редакції Символ Віри, обов'язковий для всіх християн.

Ідейним рефреном до цього сюжету є зображення “Заушення протопopa Арія єпископом Мірлікійським”. Цей визнаний авторитет православної віри вдався до такої крайньої міри, бо мав справу із засновником антитринитаризму як єретичної течії. Саме Арій навчив світ спокушатись час від часу вільними тлумаченнями одкровення Св. Трійці, що є основою християнської віри.

Утвердження православ'я перед тиском єретиків у композиції Вселенського собору перегукується з одвічною після часів Київської Русі темою — державності України. Уведення в композицію образів козацької старшини виправдане в першу чергу тим, що саме козацтво стало на заваді антитринитаріям. Цей розпис на стіні храму над Святою брамою, що символізує початок Царства Світла нового Небесного Єрусалима, створював враження, що Україна нібито чекає на свого Константина, який заснував Теуполь (Боже місто), — і знову Київ осяє слава і благодать Божого провидіння.

І закінчується історико-богословська оповідь сюжетом “Вигнання торговців із храму”.

Вигляд Єрусалимського храму, який був перетворений грошомінами і торговцями на базар, став першопричиною відомого спала-

ху обурення Христа. Він скрутив батіг із мотуззя і вигнав усіх із храму, монети грошомінів розсипав, а столи їх поперекидав. У цьому розписі вражає постать Христа в апогеї гніву. Всі, хто навколо нього, марно намагаються не потрапити під Божий батіг. Інші кидаються до дверей, підганяючи тварин, і в цьому загальному сум'ятті перевертають лавки і столи. Грошоміни намагаються побрати свої гроші, а деякі торговці хапають корзини і розсипають свій скарб.

Згідно з Матвієм, цей епізод мав місце на території, прилеглої до храму, але за традицією ця дія зображується у самому храмі. Про батіг згадує тільки Іоан. Біля Єрусалимського храму дійсно продавались священні тварини — вівці й воли для багатих, а голуби для бідних.

Спалах гніву Христа був скоріше драматичним актом, що спонукає інтерпретувати його у символічному значенні, тим більше, що такий стан для Христа не типовий. Цей сюжет в алегоричному розумінні не раз використовувався для осуду торгу ідеями і переконаннями, а в цьому випадку йдеться про маніпуляцію категоріями віри, що є суттю догматики православ'я. Догмати незбагненні раціонально і не відбиваються в логічних поняттях. Це завжди стверджували релігійні мислителі, християнські містики і теософи.

Але ж, вірогідно, в цьому сюжеті стверджуються також нова теологічна реальність. Адже Христос — Сам і Космічна Дія і Космічна Жертва. А відтак, старозаповітна евхаристія, що потребувала жертвних тварин, замінюється на символічне причастя хлібом та вином, які символізували плоть і кров Христа.

Сонячне сяйво вінчає баню останнього за побудовою у Лаврі храму. Цей комплекс, що складається з Трапезної церкви і Трапезної палати, репрезентує стиль модерн.

Стиль модерн — це зведення елементів багатьох напрямків у мистецтві у цілісну гармонію краси. У церковній архітектурній естетиці модерну переважає візантійський стиль.

Стиль модерн — це також своєрідне прощання з художнім надбанням минулих століть перед появою нової художньої мови авангарду.

У декоративних розписах Трапезного храму домінує ранньохристиянська символіка ще катакомбного періоду, а у композиціях переважають ті ідеї, що були спільними для ранньої церкви VI–IX ст.

Звернення до цих ідей у кінці XIX — на початку XX ст. можливо підсвідомо відобразило передчуття загрози соціальних потрясінь.

Як Ф. Достоевський у своїх творах передбачував хаос і безмежність зла, так і лаврські митці через алегоричну мову духовних цінностей християнства нагадували про ідеї істинного спасіння.

Храм для християн VI—IX ст., на який орієнтувались художники-монументалісти,— це місце, де очікувалось друге пришестя Господнє. Тому 30-метровий купольний простір Трапезної церкви трактується як небо, куди вознісся Христос і звідки він повинен зійти у Судний день. Рання церква дуже щиро переймалася есхатологічними настроями, і час другого пришестя мислився не за горами. Тому у купольному просторі зображений Христос на престолі в колі ангелів і архангелів, як цар Небесний і Суддя.

У колі підкупольного простору в медальйонах зображені лики старозаповітних царів та пророків, що передбачали новозаповітні події, як предтечі майбутніх часів.

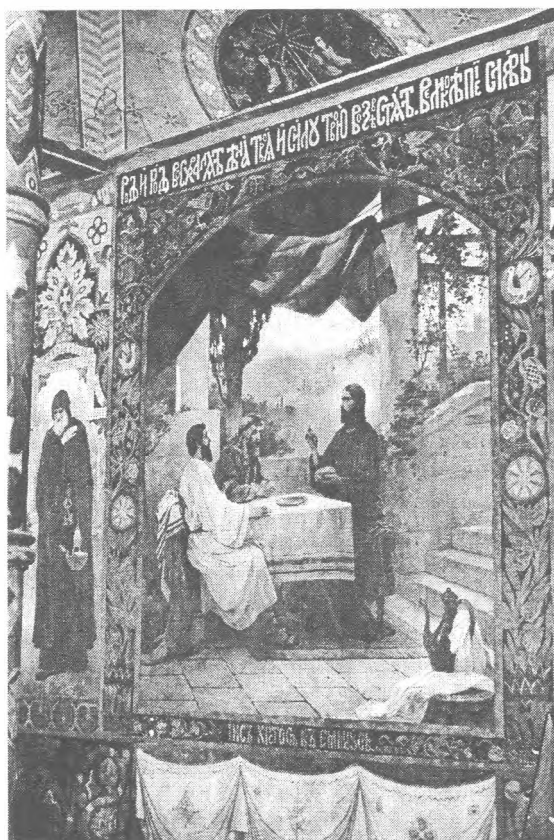
Мармурово-металевий іконостас теж відповідає естетиці давніх християнських храмів. Верхівку іконостасу і царських воріт вінчає стилізоване зображення голови Агнця.

Агнець — старозаповітний символ — мав велике значення у ранньохристиянському мистецтві. Як один із символів Христа, Агнець був зображений ще в першому столітті у фресці римської катакомби Доміцили. У Старому Заповіті принесення у жертву пасхального Агнця було центром всього богослужбового життя. У Новому Заповіті євхаристична жертва є також центром літургії. І про цю єдність нагадує таке трактування іконостасу. Згадаємо, що в XI ст. вітварна огорожа Богородичного Успенського храму була прикрашена вирізьбленими по шиферу зображеннями рибок. Образ риби, також як і Агнця, означав не тільки самого Бога, а й християнина взагалі, а крім того, слугував символом євхаристії. Для первісних християн священні трапези — це і обрядовість, і молитва. “Вечері любові”, так звані агапи, об’єднували гнаних і не визнаних християн надією на прихід Спасителя. Саме на цих таємних вечереях викристалізовувались моральні імперативи взаємостосунків, відмінних від поганських. Наскільки великий вплив ці трапези мали на християнську свідомість, говорить той факт, що у давніх храмах навіть престоли мали форму столів, а вже потім вони приймають вид гробу, подібного гробам мучеників.

Мова символів катакомбних християн, які не переймалися удосконаленням художньої форми, перейшла в декоративне оформлення храмів, збагачена витонченістю виконання у душі повітряних часів.

Трапезна церква з палатою вражає розкішними орнаментами, загадковим рослинним світом і навіть екзотикою появи нетутешнього птаха. Але напрочуд логічно ці знаки акцентують увагу на основні ідеї Біблійного вчення.

Так, виноградна лоза — символ пролитої Христом крові у спокуті самовільного гріха. Стилізовані зображення кипарисів, що начебто алеї часом виникають по колу храму, означають закінчення земного буття. Пальми, що фланкують вхід у Трапезну палату, підкреслюють ідею Воскресіння. До того ж, пальми — особливі: їхні гілки мають вигляд пір'я павича. На одній із них зображений роз-



Вечеря в Емаусі.

Попов Г. І. Поч. XX ст. Трапезна палата

кішний павич — символ нетління плоті. Це преамбула до розписів Трапезної палати, де розміщені однофігурні композиції, присвячені ушавленню Собору Печерських Преподобних, які й удостоїлись таїни святого нетління.

Ніші храму з новозаповітними сюжетами по колу висвітлюються, як печери. Печера — це значима реалія християнства. В печері народився Христос, печерним було буття первісних християн, і при печерах здійснювався духовний послух Собору Преподобних Лаврських угодників.

Дві монументальні композиції “Чудо нагодування п’яти тисяч народу” і “Нагірна проповідь” символічно зв’язані між собою висловом Ісуса Христа: “Прийдіть до Мене усі стружені та обтяжені — і Я вас заспокою!” (Матвій 11.28).

Перша тема відображена в усіх періодах християнського мистецтва, починаючи з III ст. Цей сюжет, як і “Таємна вечеря”, використовувався для окраси трапезних у монастирях і вживався як тип “Євхаристії”. Він також був прикладом прав милосердя. “Нагірна проповідь” — це перший епізод у Євангеліях, коли вчення Христа було докладно викладене. Зійшовши на гору, Христос почав з тлумачення восьми заповідей блаженства. Неспроможність людського розуму повністю охопити трансцендентність Бога та Його діл апостол Павло ствердив такими словами: “Чого око не бачило, і ухо не чуло, і що на серце людині не впало,— те Бог приготував був тим, хто любить Його” (1, Коринтян 2:9). “Адже Блаженні убогі, Царство Боже бо ваше. Блаженні голодні тепер, бо ви нагодовані будете. Блаженні засмучені зараз, бо втішитесь ви”.

Багатофігурна композиція Трапезної палати “Диводійне рибальство на озері галілейському” була типовою для візантійського мистецтва, а також входила до кола сюжетів розписів давньоруських часів. Достатньо згадати фресковий розпис XII ст. церкви Спаса на Берестові. Ця тема була актуальною у зв’язку з ідеєю належності апостолів до Божественної ієрархії.

Андрій, житель Віфтаїди, Галілея, займався рибальством. Був учнем Іоана Хрестителя і став першим послідовником Ісуса Христа, пізнавши в ньому Месію. На березі галілейського озера був покликаний на апостола. Він зробив багато добрих справ — привів свого брата до Ісуса Христа, допоміг привести греків до Вчителя, знайшов хлопчину, що мав п’ять хлібів та дві рибини (нагодування п’яти тисяч осіб). Треба відмітити, що п’ять хлібів і дві рибини у цьому чуді з’являються не випадково. У катакомбних християн таке зображення символізувало євхаристію.

Композиція “Вечеря в Емаусі” з’являється значно пізніше. До речі, як тип трактування таїнства причастя цей сюжет був типовим для розписів трапезних палат при монастирях.

Вечері передує чудо зустрічі з воскреслим Христом двох його учнів — Клеопа і другого неназваного, які прямували до містечка Емауса. Христос пішов разом з ними і був запрошений своїми супутниками в дім на ночівлю. У центрі композиції вечері в Емаусі — Христос у момент благословення і переломлення хліба. У повчаннях Христос нагадував своїм учням про благословення, бо хліб являє собою символ Його плоті. На обличчі Клеопи, що сидить поряд з ним, вираз особливого здивування від Його дій, бо через них він пізнав свого Вчителя. Після цього Христос став невидимим для них.

“Диводійне рибальство” і “Вечеря в Емаусі” — це момент упізнання Христа Спасителя його послідовниками і розповідь про духовний злет, який відчули ті, хто з ним спілкувався.

Вихід із Трапезної прикрашають дві розкішні яблуні, що символізують гріхопадіння, а навпроти — новий Небесний Єрусалим — рай для праведників.

Трапезна з церквою — це остання лаврська богословська проповідь засобами мистецтва і остання Трапеза Любові.