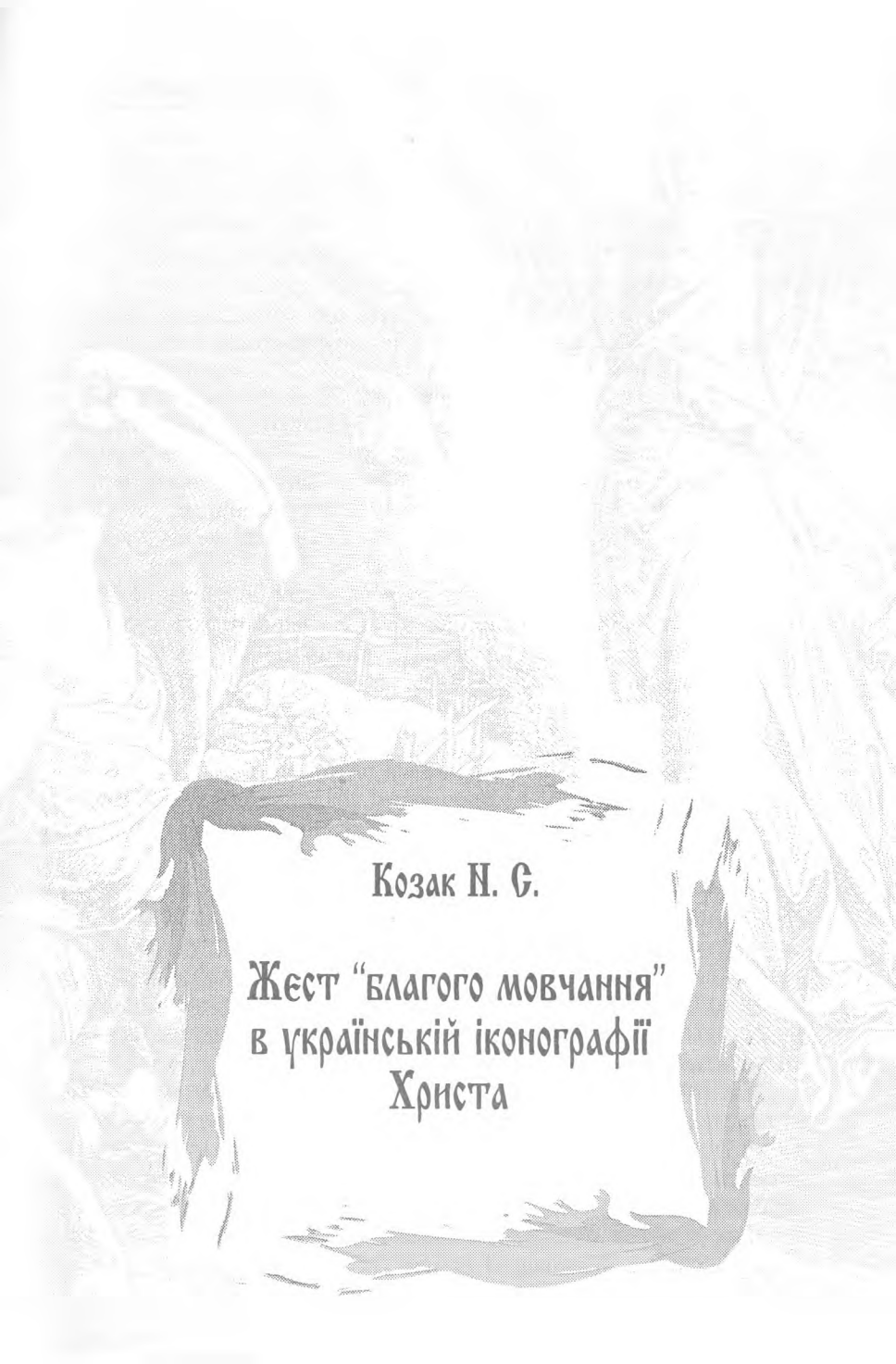




Козак Н. С.

Жест “благого мовчання”
в українській іконографії
Христа

Східнохристиянський іконопис спирається на певні іконографічні схеми, що розроблялися в процесі художньої практики паралельно, а потім — перетнувшись із розвитком візантійського богослов'я образу. Ці схеми були успадковані слов'янськими православними культурами як частина православного Передання. У художньому каноні православ'я жести, поряд з такими елементами, як фігури, певні їх пози, розвороти, деталі архітектури і пейзажу, колір, написання тощо, слугували в деякому розумінні умовними прийомами, використання яких мало на меті презентувати вищу, вічно нерухому у своїй божественній красі реальність, що стояла поза конкретно зображеними подіями і надавала їм надчуттєвого смислу.

У цій групі елементів жести мають і своє призначення. Вони відіграють сюжетно-композиційну роль, відповідно до художньої, релігійно-символічної та літургійної функцій ікони. В іконах, розрахованих на сприйняття через споглядання, жести є тими “вузлами”, які дають поштовх смислового сприйняттю спілкування, що триває як у межах, так поширюється і поза межі ікони. Зміст цього спілкування — передавання Одкровення, благої вісті та їх сприймання. Оскільки жести взагалі є живописним аналогом мовлення, в іконах вони відіграють роль свого роду трансляторів та приймачів. Жести в іконах відкриті, персонажі “слухають руками” [1].

Очевидно, що жести як частина художньо-релігійної моделі принципово не сумірні з психологічною ситуацією. Їх психологічна правдоподібність, емоційна адекватність не є релевантними і не достатні для розпізнавання змісту та символічного значення сюжету.

Проте спрямування на художню схему, на очікуваний повтор не могло бути абсолютним, оскільки тривав процес живого буття християнських ідей, художньої діяльності.

У XV ст. у східнослов'янському іконопису з'являються поодинокі випадки використання “зімкнутих” жестів, зокрема жесту схрещених і покладених на груди рук. Красномовним є той факт, що останній одразу ж надається образу Спасителя. Саме так Він зображується у клеймі “Христос перед Пілатом” ікони Майстра з Ванівки “Страсті Христові” з церкви Воздвиження чесного хреста с. Здвижень на Лемківщині (тепер Польща) [2].

Ще одним прикладом є загадковий образ “Спас Благое мовчання”, створений 1481 р. під час виконання іконостасу, щойно побудованого А. Фіораванті Успенського собору Московського Кремля відомим іконописцем Діонісієм Ферапонтовським. Цей образ відсутній у візантійській та південнослов'янській іконографіях. Фреска, написана на вівтарній перегородці серед більш як двадцяти зображень преподобних, являє собою покоління зображення юного Христа-Еммануїла у традиційно білому одязі з простим круглим німбом [3]. Привертає увагу виразний жест схрещених рук. Очевидно, що надписання на іконі “Благое мовчання” пов'язане саме із жестом. Образ Спас Благое мовчання у XVI–XVII ст. було відтворено в іконах і фресках [4]. У XVII–XVIII ст. він пройшов трансформацію, внаслідок якої з'являється зображення крилатого ангела в саккосі з уже схематизованим жестом схрещених і покладених на груди рук. Іконографічний тип “Спас Благое мовчання” не був перейнятий українським іконописом. Ікони представлено в Україні старообрядницькими пам'ятками. Зокрема образ “Ісус Благое мовчання з вибраними святими” початку XIX ст. зберігається у збірці Києво-Печерського заповідника (Іл. 1). Адекватного витлумачення цей образ ще не отримав.

Повертаючись до ікони “Страсті Христові”, треба зазначити, що вона належить руці непересічного українського іконописця, твори якого спираються на кращі візантійські традиції, мають відгомін мистецтва періоду Палеологів [5]. На бокових полях цієї монументальної ікони написано у клеймах сцени пасійного циклу, виконані у розповідному плані. Ліворуч, під клеймом із зображенням Христа, перед судом первосвящеників знаходиться образ “Христос перед Пілатом” — випрямлена біля стовпа постать Спасителя із схрещеними і покладеними на груди руками. Поява нового для православної іконографії Христа жесту збігається з тогочасною тенденцією збагачення іконопису символічними деталями, в тому числі й жєстами, що супроводжувалося пошуками інших художніх засобів у колористиці, експресії тощо. Зіставлення двох епізодів судилища над Ісусом Христом — при тому, що не подвоюються сцени страждань Спасителя, — свідчить про більш витончене осмислення цієї євангельської події. Образ “Христос перед Пілатом” зображений відповідно до існуючого в православному іконопису намагання уникнути показу приниження Боголюдини — протиставити цьому Його прославлення аж до хресної смерті. Прикладом цього є іконографія “Цар слави”, де мертвий є водночас народженим для вічного життя [6].



Ісус. Благое мовчання з вибраними святими.

Фрагмент. Поч. XIX ст. Національний Києво-Печерський
історико-культурний заповідник

Євангелісти, розповідаючи про події, що сталися після арешту Христа, згадують про Його загадкове мовчання (Мт. 26:63; 27:12,14; Мр. 14:61; 15:5; Лк. 22:67; Ін. 19:9). На це мовчання звернули увагу майже всі тлумачі цих євангельських строків, починаючи зі святих Григорія Богослова та Іоана Златоустого. Преп. Іоан Синайський у Слові 11 “Ліствиці” пише, що “Мовчання Ісусове посоромило Понтія Пілата”. Цю думку повторює через багато століть Кирило Транквіліон-Ставровецький, зауваживши, що мовчанням, а не розумною відповіддю Христос приборкав сих звірів (тобто обвинувачів і лжесвідків) [7]. Мовчання Христа у відповідь на питання суддів пояснюється з позицій людського розуму ворожістю і несправедливістю розбійного судилища [8].

Одним з найглибших інтерпретаторів Євангелій був Феофілакт єпископ Болгарський (друга пол. XI — поч. XII ст.), чие тлумачення Нового Заповіту, перекладене церковнослов'янською мовою між серединою XIV та XV ст., можливо, за рекомендацією Київського митрополита-ісихаста Кіпріана, стало найпопулярнішим в Україні. Учительним Євангелієм аж до появи суто українських творів. У тлумаченні Євангелія від Іоана, де він є найбільш оригінальним, постає питання про загадку співіснування і прояву в словах і діях Ісуса Христа божественної і людської природи. Єпископ Болгарський помічає різницю у відповідях Христа: відповідає ухильно або ж мовчить, залежно від того, про що Його запитують — Він є Царем Іудейським чи Сином Божим [9]. Тобто Спаситель приховує таїну Божественного втілення. Люди — наразі ті, хто Його оточують,— не спроможні сприйняти цю “велику таїну благочестя”. Ті, хто наполягає на відповіді, пояснює Феофілакт Болгарський, “не мають ніякої користі від того, що їм відкривають таїни, але приймають ще більше засудження. Тому і слід приховувати від них онії, бо це справа людяності” [10]. Це суть і мета Його мовчання, що на іконі, очевидно, отримало вираз у жесті.

Проте цей жест психологічно легше сприймається у моральних категоріях, зокрема як вираз смирення. І справді, аспект смирення усвідомлювався, бо вже в іконах XV — поч. XVI ст. жест схрещених рук надається поодиноким образам подвижників. Учений інок XII ст. Євфимій Зигабен вводить формулювання “бездоганне смирення” щодо Христа, який відповів на звинувачення — “Тн реклъ: аз єсмь” [11]. Спаситель погоджується, бо без цього визнання себе Його обвинувачі могли б докоряти, що Він не дав їм можливості повірити у Нього. Євфимій Зигабен ставить питання про смирення Боголюдини не в морально-психологічному плані, оскільки важко

увияти собі цю якість (навіть відчуючи внутрішній її зв'язок із розумом та людською гідністю) у зважуванні гріха Пілата та Іуди... Так, показовою є остання розмова Христа з Пілатом: "Ти не мав би наді мною ніякої влади, якби не було дано тобі з неба". Усе це подано під кутом зору кеносису: "бездоганність смирення" в тому, що воно належить Боголюдині, втіленому Синові Божому. Православне розуміння кеносису характеризується сприйняттям ідей про вплив Божества на людську плоть Спасителя, преображення її, вплив на Його людську душу; про обрання шляху домобудівництва Богом, починаючи із Втілення (приниження Себе до людської плоті) — за бажанням, за бажанням — страждання, вільне прийняття хресної смерті (Іоан Дамаскін). Тому смирення виступає тут як приховування Божества Спасителя у Його мовчанні.

Сімнадцяте століття було принциповою межею у збагаченні жестикуляції в іконопису України поряд з пошуками в композиції, кольорах, образах тощо. В українських іконах з'являються жести стиснутих, схрещених, складених рук, переплетених пальців. Це особливо характерно для багатофігурних композицій, таких як "Успіння", "Вознесіння", "Сходження во ад" і т. ін. У них розмаїття жестів використовують в багатьох випадках для надання нового ритму композиції. В українському іконопису жест схрещених на грудях рук зустрічається в образах різних святих, апостолів, Іоана Хрестителя, Божої Матері, збагачує іконографію Спасителя.

Спостереження дає змогу говорити про кілька причин використання цього жесту. Цей жест використовується для надання більшої виразності, підкреслення жіночності образу Божої Матері, використовувався, можливо, як синонімічний (ікона св. П'ятниці з житієм поч. XVII ст., Національний музей у Львові). Жести складених рук інколи важко диференціювати внаслідок недбалості непрофесійних іконописців (ікона "Прп. Марія Єгипетська з житієм" др. пол. XVII ст., зберігається там само).

Проте, попри всю різноманітність жестів, які кореспондують жестові "благое мовчання", оптимістичним є той факт, що він знаходить подальше ствердження в іконографії Христа, а також використовується в деяких символіко-догматичних композиціях, зокрема в "Деїсусі" (подібні композиції в останню чергу передбачають скільки-небудь психологічних деталей, і це не припускає якоїсь суб'єктивності в іконографії).

Спостереження свідчать, що жест схрещених рук Спасителя в українських іконах XVII—XVIII ст. притаманий чи не виключно іконографії "Богоявлення, або хрещення Христа" (Іл. 2). Одна з



Йов Кондзелевич. "Хрещення Христа".
Фрагмент Воцятинського вівтаря, 1696 р.
Національний музей. Львів

найраніших ікон — “Богоявлення (Хрещення Христа)”. Початок XVII ст. Іконостас Святоїтницької церкви у Львові [12]. Попередній тип з опущеними руками Христа перед благословляючим Його Іоаном Предтечею або взаємне благословення, супроводжується поступовим розворотом фігури Спасителя майже у фронтальну позицію. Цьому розвиткові руху сприяло перенесення акцентування з сюжетної дії на догматичний смисл підкресленою вертикаллю: хмари (символічне зображення Бога-Отця) — голуб (Дух Святий) — Втілений Син Божий. Замкненість жесту рук Христа надала іконографії смислової завершеність, перетворила композиційну формулу діалогу на формулу явлення [13].

Така лінія розвитку схеми, що існувала поряд із традиційною, знайшла свою відповідність в українській богословській думці. У XVII—XVIII ст. в цьому сюжеті визнається перше явлення Пресвятої Трійці. Про це свідчить Акафіст Пресвятої Трійці (кондак 10), який було складено в Україні саме в цей час [14], а також тропар на Богоявлення: “На Іордане, Бога в Троици покланяемого, покланяющеся просимъ о благословеніе, идеже Тройческое явися поклоненіе. Просим всю святую Троицу о Благословеніе” [15]. Догматичне тлумачення події хрещення Христа знайшло місце у “Слові першому на Богоявлення” Лазаря Барановича, де він звертається: “Троице святая явльшаяся над водами: Отче в гласе; Сыне во плоти; Душе святыи сходяй яко голубъ” [16]. Таким чином, пошуки засобів зображення Троїчного Бога, не виходячи за рамки візантійської традиції, поширеної на східнослов'янському терені, привели в українській культурі до сюжету “Хрещення Христа”. Нагадаймо, що західнохристиянська традиція пов'язувала Богоявлення із сходженням Віфлеємської зірки. Натомість у Московській Русі пошуки зображення св. Трійці відштовхувалися від старозавітного сюжету “Гостинність Авраама”, щоби прийти до вертикалі “Ветхого Днями” та “Отечества”.

Предстаючи за сюжетом і композицією іконографічної схеми іпостасю Св. Трійці, що засвідчено Гласом з неба: “Сей в є Син мій возлюблений, в якому Моє благовоління”, Логос водночас у Втіленні Своєю іпостасю поєднаний з людським єством. Це означає, що знову відкривається незбагненне розумом людським інше, як в категоріях божественної любові, добровільне приниження Бога у сходженні до людської плоті. Цей євангельський епізод, розглянутий у смисловому полі кеносису, може бути символічно означений, що вище вказувалося, категоріями мовчання і смирення як мовчання.

Це підтверджує і розгляд епізоду хрещення Христа в площині подій. Перше явлення Христа перед народом Іудейським на виконання Промислу Божого про спасіння людей супроводжується одразу ж виявленням Його не тільки в Його людськості, але відносно до Його Божественного ества. Видатні тлумачі Євангелій одразу ж зауважують, що постала проблема неготовності зрозуміти Спасителя, Його місію з боку оточуючих. Григорій Богослов та після нього інші вводять образ весілля, де Іоан — невістоводитель, який приводить нареченого — Христа до людської природи [17]. В обрядовій схемі весілля наречений мовчить, за нього говорить посередник — Іоан Предтеча, шанований народом пророк, якому дано було знання про Грядуще. Іоан називає Його Агнцем Божим, намагається відкрити істину, що вони рівні між собою, і цим пояснює вимогу умовчання: “Облиш нині, бо так належить нам виконати всю правду” (Мт. 3:14–15). Це заклик не “знімати покрови з ... непогрішимості та Божества, не час тепер для цього” (Євфимій Зигабен), бо “буде час, коли ми (Христос та Іоан Хреститель) будемо мати гідну славу, хоча тепер не виявляємо її” (Феофілакт Болгарський) [18]. Самообмеження Сила Божого виявляється не тільки у сходженні до людської плоті, але й у добровільно прийнятій неможливості висловити себе вільно через нерозуміння. У цьому умовчанні, подальших спробах пояснити — смирення Боголюдини. За словами св. Іоана Златоустого, “...не несправедливо, що Він скоріше умовчав би про Свою велич, яку мав, ніж, не маючи її, залишив би без зауваження, що він не має цієї величі. То було благовидне спонукування до умовчання — бажання навчити людей смиренномудрію, і тому Він умовчував про те велике, що належить Йому” [19].

Іконописним прийомом, який позначає це, стає неочікуваний закритий жест, який демонструє, за словами Іоана Златоустого, те, що в іконі, де Христос написаний людиною, “іное образ, а іное істина” [20], жест схрещених і покладених на груди рук, жест із змістом “благое мовчання”.

Таким чином, український іконопис упродовж XVI–XVII ст. в атмосфері співіснування, сперечання конфесійно різних форм християнського благочестя віддзеркалював їх суперечності у зміні деяких елементів іконографічної канонізованої схеми. Поява жесту “благое мовчання” в українській іконографії є прикладом участі “богословія у фарбах” (ікон в основній течії) у богословствуванні, що розвивалося завдяки книгодрукуванню і що поставало у Києво-Могилянській академії.

Література

1. Данилова И. О сюжетной и композиционной роли жеста в живописи средних веков и Возрождения // От средних веков к Возрождению. Работы разных лет.— М., 1984.— С. 64—66.
2. Збірка Національного музею у Львові. Див.: Степовик Д. Історія української ікони Х—ХХ століть.— К., 1996.— С. 190.
3. Див.: Зонова О. В. О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования.— М.— 1985.— Табл.— С. 80.
4. Див.: Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи (Государственная Третьяковская галерея).— М., 1963.— Т. 2.— № 525.— Табл. 36.
5. Свенцицкая В. И. Мастер икон XV века из села Вапивка и Здвизень // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции.— М., 1977.— С. 273—290; Овсійчук В. Українське малярство Х—ХVIII століть. Проблеми кольору.— К., 1996.— С. 176—185, 198—204.
6. Покровский Н. В. Евангелия в памятниках иконографии, преимущественно византийской и русской.— Тр. VIII Археолог. съезда в Москве 1890 г.— Т. 1.— СПб., 1892.— С. 306—307.
7. Транквилион-Ставровецкий К. Слово о страстях Господних.— Учительное Евангеліє.— Стратин, 1619 р.
8. Евфимий Зигабен. Толковое Евангелие от Матфея.— К., 1886.— С. 413; Феофилакт Болгарский. Благовестник. Толкования на Святые Евангелия.— СПб., 1900.— С. 124.
9. Феофилакт Болгарский. Указ. праця.— С. 736.
10. Там само.— С. 476.
11. Евфимий Зигабен. Указ. праця.— С. 414.
12. Дивись також ікону Йова Кондзелевича "Хрещення Христа". Фрагмент Воштинського вівтаря, 1696 р. Національний музей. Львів; "Хрещення Христа". 1732. Спасо-Преображенська церква, С. Великі Сорочинці (Овсійчук В. Вказ. праця.— С. 408).
13. Див.: Данилова И. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто.— М., 1975.— С. 14—16.
14. Козлов М. Акафист как жанр церковных песнопений.— Акафистник, ч. 1.— Уфа, 1991.— С. 10.
15. Григорий Богослов. Слово 39.— Творения.— Т. 3.— М., 1862.— С. 266.
16. Лазар Баранович. Труби словес проповідних.— К., 1674.
17. Иоанн Златоуст. Беседа на Евангелие от Иоанна // Тв., ч. 1.— СПб., 1862.— С. 159.
18. Евфимій Зігабен. Указ. праця.— С. 40; Феофилакт Болгарський. Указ. праця.— С. 27.
19. Иоан Златоуст. Указ. праця.— С. 45.