

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.8.1.9>

NEKANONICZNA IKONA UKRAIŃSKA XXI W.

Vitalii Kozinchuk

doktor filozofii, docent,

*docent Katedry Teologii Prywatnej Szkoły Wyższej „Iwano-Frankiwska Akademia Jana Chryzostoma”,
członek Narodowego Związku Artystów Ukrainy, czołowy pracownik naukowy Muzeum Sztuki Prykarpattia,
doktorant Podkarpackiego Narodowego Uniwersytetu imienia Wasyla Stefanyka*

(Iwano-Frankiwska, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0002-8518-5686

br_vitalik@bigmir.net

Adnotacja. W artykule zbadano zjawiska historyczno-społeczne i wydarzenia związane z genezą ikonografii na Ukrainie. Określono techniki technologiczne, cechy dekoracyjne i środki artystycznej ekspresji ikon niekanonicznych. Przeprowadzono analizę typologiczną dzieł, na podstawie której prześledzono diachronię typów dla każdej typologii grupy, zidentyfikowano archetyp i prześledzono jego stereotypowe zmiany. Do połowy XIX w. działalność ikonograficzna funkcjonowała w formie warsztatów, hal, a ich działalność miała kierunek twórczo-artystyczny. Udowodniono, że ikonografia ma swoje cechy regionalne, a mechanizmem ich ochrony jest artystyczna tradycja kanonu ikonograficznego. Podkreślono stan tworzenia ikon niekanonicznych w Galicji, o czym świadczy działalność współczesnych komórek ikonograficznych. W tworzeniu niekanonicznych ikon zachodzą zmiany kierunków i stylów, wzajemne wpływy sztuki ludowej i zawodowej, obserwuje się rozwój od sfery materialnej i praktycznej do duchowej i kulturowej, które jednocześnie zachowują interakcję ze stylowymi kierunkami.

Słowa kluczowe: Kanon ikonograficzny, ikona prawosławna, malarstwo sekularne, sztuka sakralna, malarstwo religijne, malarstwo, tradycja.

NON-CANONICAL UKRAINIAN ICON OF THE XXI CENTURY

Vitalii Kozinchuk

Doctor of Philosophy, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Theology

*Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom, member of the National Union of Artists of Ukraine,
Leading Researcher of Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk, Doctoral Student of the Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0002-8518-5686

br_vitalik@bigmir.net

Abstract. The article investigates historical and social phenomena and events, connected with the genesis of urban furniture making in Ukraine. A set of unknown works is introduced into scientific use. A set of unknown works is introduced into scientific use. Considerable attention is paid to non-canonical icons of the XX centuries, where the process of search for new artistic forms of furniture articles through the use of a national cultural tradition is activated. The thesis proves that furniture business in the first half of the XX century functioned only in workshops and their activities had a creative artistic direction iconographic canon. The author shows that under new conditions artistic non-canonical icons acquired new design tendencies through the synthesis of innovations traditions.

Key words: iconographic canon, orthodox icon, secular painting, sacral art, religious painting, graphic arts, tradition.

НЕКАНОНІЧНА УКРАЇНСЬКА ІКОНА XXI СТ.

Віталій Козінчук

доктор філософії, доцент,

*доцент кафедри богослов'я ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого, член
Національної спілки художників України, провідний науковий співробітник*

Музею мистецтв Прикарпаття,

докторант Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, Україна)

ORCID ID: 0000-0002-8518-5686

br_vitalik@bigmir.net

Анотація. У статті досліджено історико-суспільні явища й події, пов'язані з генезисом іконографії в Україні. Визначено технологічні прийоми, декоративні характеристики та засоби художньої виразності неканонічних ікон. Здійснено типологічний аналіз творів, на основі якого простежено діахронію типів для кожної типологічної групи, виявлено архетип і його стереотипні зміни. До середини ХХ ст. іконописна справа функціонувала у вигляді майстерень, цехів, діяльність котрих мала творчо-мистецьке спрямування. Доведено, що іконопис має свої регіональні особливості, а механізмом їхнього збереження виступає художня традиція іконографічного канону. Висвітлено стан виготовлення неканонічних ікон у Галичині, про що свідчить діяльність сучасних осередків іконопису. У виготовленні неканонічних ікон відбуваються зміни напрямів і стилів, взаємовплив народного та професійного мистецтва, помічено розвиток від матеріально-практичної сфери до духовно-культурної, які зберігають взаємодію зі стильовими напрямками.

Ключові слова: іконографічний канон, православна ікона, секулярна картина, сакральне мистецтво, релігійний живопис, образотворення, традиція.

Вступ. Дослідження розглядає богословську, культурологічну та мистецтвознавчу ситуацію у художніх колах на теренах України ХХІ ст. Основним принципом стало збирання автентичного матеріалу художніх напрацювань, що дозволило систематизувати та проаналізувати творчий доробок сучасного культурного живопису України у ХХІ ст. Мистецький доробок маловідомих або зовсім анонімних українських ізографів (майстрів-іконописців) може досліджуватися і розглядатися у контексті розвитку мистецько-культурного простору ХХІ ст., а саме канонічного і неканонічного з позиції офіційної Церкви сакрального мистецтва. Тому важливими для наукового дослідження стали історико-теологічні та мистецько-культурологічні матеріали, у яких розглядаються принципи розвитку неканонічного іконографічного мистецтва ХХІ ст.

Аналіз стану сучасного дослідження доводить, що в українській культурології та мистецтвознавстві, за наявності поважної кількості наукової літератури, протягом ХХ–ХХІ ст. питання про стильові та жанрові особливості у класичному іконографічному малярстві, еволюції іконографічного канону та секуляризації церковного жанрового живопису ще належно не визнані. Деякі наукові роздуми щодо окреслення цієї проблематики слід шукати у радянських, українських і російських дослідників іконного малярства.

Українська сучасна дослідниця канонічних і неканонічних ікон Катерина Новікова трактує іконне малярство ХХІ ст. як таке, що пристосовується, еволюціонує та трансформується щодо принципів новітнього мистецтва через гру іконографічного кольору та світлотіні, пластичності форми та відображення сенситивних почуттів (Новікова, 2013). Іконописець-практик із Росії А.Н. Бухникашвили розглядає образотворчу систему східної церковної іконографії та дає приклади сучасної (неканонічної) інтерпретації некласичної іконописної традиції. Автор критикує будь-які відхилення від норм середньовічної класики (іконографічного канону), до яких звикли українські авангардні митці-іконописці ХХІ ст. (Бухникашвили, 2017). Ірина Горбунова-Ломакс – нестандартний сучасний іконознавець і практик іконного малярства. Вона вважає, що іконографічний канон Візантійської Церкви може видозмінюватися, а тому неканонічний іконопис, зразки якого знаходимо у сучасній Україні, має право на мистецьке існування як неповторне і колоритне явище (Горбунова-Ломакс, 2009). Слід звернути увагу також на творчість Г.Г. Виноградової. Вона розглядає основоположні принципи еkleзіального іконного малювання з натури, які сприяли розвитку ренесансно-маньєристичного та бароково-класицистичного неканонічного іконопису ХХІ ст. (Виноградова, 1976). Сучасний працівник Івано-Франківського краєзнавчого музею В. Твердохліб у книзі «Врятуймо скарби разом», поряд із давніми українськими іконами ставить на п'єдестал пошани неканонічний (не-церковний) образотворчий процес (Твердохліб, 2018). Відомий український богослов і мистецтвознавець Д.В. Степовик у своїх наукових доробках виводить специфічний термін – «український стиль» іконографії (Степовик, 1982, 2015, 2012). Основи неканонічного еkleзіального живопису ХХІ ст. можна почерпати із творчості М.А. Кириченко й І.М. Кириченко (Кириченко, Кириченко, 2002). Для нашого дослідження важливим є вивчення неканонічного рисунку академічної манери, який теж вважається опущенням середньовічних мистецьких вподобань. Курс лекцій розглядається у творчості Н.Н. Ростовцева (Ростовцев, 1973) і Г.В. Беди (Беда, 1989). Львівський дослідник еkleзіального мистецтва А. Дем'янчук розглядає нову українську ікону ХХІ ст. на тлі західноєвропейської ренесансно-барокової культурної естетики (Дем'янчук, 2015).

Однак з огляду на академічну прогалину у дослідженні означених вище питань ці напрацювання потребують достатніх хронологічних і територіальних меж, а також застосування комплексного методу вивчення маловивченого неканонічного українського іконопису ХХІ ст. з урахуванням історичних, філософсько-богословських і соціально-культурних особливостей українського еkleзіального професійного й аматорського сакрального мистецтва.

Мета статті – висвітлити творчу діяльність і мистецьку спадщину сучасного неканонічного іконного малярства як визначного історичного явища для сучасного еkleзіального живопису. Основні **завдання**, що зумовлюються метою роботи, – окреслити мистецькі особливості українського неканонічного іконопису; висвітлити творчий шлях і формування художніх канонів і відхилень від них; проаналізувати стильову, жанрову, сюжетно-тематичну специфіку й індивідуальні методи іконопису у художній творчості невідомих західноукраїнських майстрів-ізографів; з'ясувати місце і значення західноєвропейських католицьких латинізмів у неканонічному церковному іконописі України у ХХІ ст.; виявити культурологічні засади світоглядно-естетичної позиції українського неканонічного церковного мистецтва ХХІ ст.; визначити перспективи використання творчих композицій і відступлення від принципів іконографічного візантійського канонічного культурного мистецтва в Україні у ХХІ ст.

Основна частина.

**Рис. 1. Михайло Халак. Різдво Христове. 2000 р. в. Дерево, левкас, олія.
Монастир Пресвятого Серця Христового, Івано-Франківськ**

Іконографічний твір сучасного митця Михайла Халака початку 2000-х рр. – етнографічний зразок Різдва Христового. На відміну від давніх українських канонічних ікон і на відміну від свого колеги-іконописця Василя Стефурака, Михайло Халак має свій особливий композиційно-колеристичний виважений українсько-візантійський стиль. Його ікона «Різдво Христове» за сюжетом є канонічною, але теж має багато українських неканонічних елементів, зокрема обличчя Богородиці, Йосифа й усіх інших персонажів піддані надмірному впливу «слов'янізації». Навіть ангели, які летять, зорієнтовані на етнічний тип української молоді. Особливо характерний образ малого пастуха, котрий нагадує українського хлопчика, що пасе біленьких ягнят неподалік від віфлеємської печери, де народився Христос. В іконі відчувається з'єднання етнографічних елементів із традиційним празничним канонічним сюжетом про Різдво Христове.



Рис. 2. Василь Стефурак. Різдво Христове. 1999–2000 рр. в. Дерево, левкас, олія. Івано-Франківськ

Сучасна ікона «Різдво Христове» відомого іконописця із Прикарпаття Василя Стефурака створена у 2000 р. до великого ювілею. Тут поєднано багато іконографічних сюжетів: приліт ангела, спалах зорі, прихід пастухів, трьох царів. Пастухи зображені в українському народному одязі, характерному для карпатського регіону України. На передньому плані зображено Пречисту Діву Марію з Божим Дитям на руках. Обручник Йосиф зображений молодим. Другий план глядачеві відкриває печеру із яслами, де лежав малий Христос. Ікона намальована у дуже гарних інтонаційно підібраних тонах. Складки одягу, на відміну від попередніх ікон, намальовані у вигляді прорисів, характерних для давніх канонічних ікон. Будучи загалом іконою канонічною, відповідною до приписів ерміній і постанов Вселенських соборів, ікона містить низку умовних і неканонічних речей із реалістичними тенденціями, як, приклад, на горизонті видніється передмістя Єрусалима, який знаходиться досить недалеко від Віфлеєма, а тут вони межують. Пастухи показують рукою на місце знаходження Спасителя; зоря пускає промінь світла – всі ці елементи об'єднані разом в одну єдину художню композицію. Ці іконографічні елементи не виходять за рамки канону, лиш зайвий раз окреслюють позитивні та благородні властивості паралельного чи іншого канону, більш сприйнятливому для українського хатнього сакрального живопису.

Загалом ікона має привабливий вигляд, виконана правильно, з погляду іконографічного канону, але містить несуттєві національні неканонічні вкраплення, які надають іконі зворушливого характеру. Цей іконографічний церковний твір відображає повагу автора до давнього українського культового малярства про Різдво Христове (рис. 3).

На території західноукраїнських земель завжди було багато ікон із зображенням Бога у народному вбранні. Не винятком є і новітній час. Роботи такого характеру наділені надзвичайним духом народної традиції. Ікона «Христос-Вседержитель» надзвичайно цікава, різнобарвна та розповідна. Для областей Наддніпрянської України, включно із Лівобережжям і Правобережжям, необароковий стиль ікон – унікальний. А що ж на заході України? «Зодягнутого» Христа у вишиванку знаходимо тут майже у кожному православному чи греко-католицькому храмі Прикарпаття. Ця традиція склалася у XIX ст. у професійному і народному малярстві та триває аж досі. Це найбільш улюблені вірними ікони Спасителя, бо вони сприймали Ісуса як близького до



Рис. 3. Христос-Вседержитель. XXI ст. Полотно, олія. с. Луквиця, Івано-Франківська обл.

своїх сердець Бога, який так прихилився до них, що одягнувся в усе українське. У цьому великий плюс цих ікон. Яке ж їх місце у контексті канонічності?

1. *Слов'янське трактування лику Спасителя.* В українських іконах вже давно відсутні юдейські риси обличчя Христа, їх замінено на слов'янські. Це відповідь наших ізографів на ствердження, що тільки тьмяні грецькі лики, худорляві та безособові, є нібито гарні, і що ікона – «безнаціональна».

2. *Колористичне вирішення образу не порушує церковних канонів щодо малювання святих образів.* Правильники-ермінії наголошують на тому, що в Ісуса Христа було продовгасте обличчя, а на українських іконах воно круглоvide. Ікони українців пропонують занадто світле, руське волосся слов'янського характеру, у Христа ж було волосся винного кольору. Прот все це несуттєві деталі з погляду ортодоксальної канонічності сакрального мистецтва візантійського стилю.

3. *Використання в іконах народних побутових елементів.* Найпопулярнішим неканонічним елементом в українських іконах є вишивана сорочка, а також інші деталі одягу, квіти, фрукти, тощо. Вишиванка є не тільки традиційним одягом українців, але і своєрідним віддзеркаленням Всесвіту в мініатюрі. Символіка вишиванок надзвичайно багата. Восьмикутна зоря – знак сотвореного Богом космосу. Птахи – охоронці; дубове листя – обереги сили та здоров'я, буйне гілля – на врожай; хвилеподібні знаки – символ води, основи всього живого. Ще одним параканонічним елементом можна назвати сніп колосся. Сніп колосків жита – це символ зародження нового життя, знак багатства. В Україні люди знають, що зерно – це жертва Спасителя, яку він довершив на хресті. Третім символом та етнографічним елементом, присутнім на деяких церковних іконах, є виноград, – євхаристійний знак і водночас символ радості та краси. Це знак молодої сім'ї. В Україні під словом «виноград» розумілися не тільки плоди куща, але й узагалі увесь сад як символ роду і життя. Досі поширений гарний звичай обсипати молоду дівчину сушеним листям винограду, щоб у неї були здорові та мудрі діти.

На особливу увагу заслуговує ікона із села Луквиця, що на Прикарпатті, «Христос-Вседержитель». Одразу слід зазначити, що у цьому образі Христа цікавим є жест правиці. Спас свою праву руку простягає у напрямку людей, бо любить їх, хоч на інших іконах Він благословляє читання Євангелії, яку тримає розкритою.

За іконографічним каноном, Ісус Христос повинен бути зодягнений у нижній одяг (хітон) і верхній (гематій), але тут замість хітона – вишивана сорочка. Обличчя Христа на іконі із с. Луквиця інтерпретується неправильно. Надзвичайно суворий вираз у Христа. На такому обличчі відсутнє почуття любові. Очі намальовані з гострим поглядом, а блакитні зіниці не властиво підняті до верхніх повік. Неканонічно намальований ніс із гострим кінчиком, що також посилює відчуття надмірної твердості. Міцно стулені уста також мало сприяють виразу любові.

Отже, колористичні порушення, замилування етнографізмом, неіконний образ Спасителя виходять за рамки традиції й іконописних візантійських канонів. Різні ікони Христа у народному одязі можуть бути для домашнього вжитку, але для церкви чи іконостасу не годяться.



Рис. 4. Андрій Дем'янчук. Розп'яття. Фрагмент. 2008 р. в. Дерево, левкас, олія. Львів

Ікона «Розп'яття» сучасного львівського ікономаляра Андрія Дем'янчука є фантазією молодого майстра. Страждаючий Спас зображений із пробитим ребром і зраненим серцем, яке розрослося та заповнило все тло іконографічного твору. Це особлива манера й особистий підхід, який не знаходить аналогій в українському сакральному мистецтві взагалі. Саме Розп'яття Ісусове дуже наближене до традиції православної, проте з нюансами, запозиченими із католицького культового малярства. Гігантське серце із променями, що виходить із Христа, а також своєрідна «корона» над головою Ісуса у вигляді палаючого полум'я – усе це особистий внесок талановитого майстра-іконописця у трактування вічного й усталеного образу розп'ятого Спасителя. Можна припустити, що таким способом Андрій Дем'янчук хотів підкреслити, що у передсмертній агонії Ісус палав любов'ю до людства.

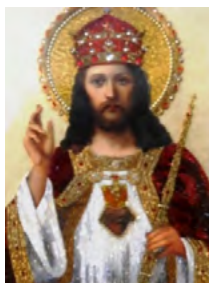


Рис. 5. Христос-Цар. XXI ст. Бісер, фотографія. Храм св. Димитрія Солунського, Івано-Франківськ



Рис. 6. Андрій Дем'янчук. Цар Царів. 2007 р. в. Дерево, левкас, позолота. Львів

Ікони «Христа-Царя» мають виключно католицьке походження і до візантійського композиційного канону іконописної традиції не мають прямого історичного відношення. Вони «прижилися» в Україні завдяки інтенсивним зв'язкам українських православних і греко-католицьких ікономалярів і їхніх церковних наставників із римо-католицьким культовим живописом. На відміну від інших національних церков візантійської традиції, в українців ніколи не було ненависті й навіть упередження до високопрофесійного мистецтва західноєвропейських майстрів, котрі працювали для оформлення храмів Римо-Католицької Церкви. Навпаки, багато українців здобули чудову мистецьку освіту в Римі, Венеції, Флоренції. Ікони Христа-Царя, Царя-Царів цікаві тим, що у них прекрасно використані кольори, які філософ Діонісій Ареопагіт рекомендував ізографам у «*Corpus Areopagiticum*»: золото – виглядає справжнім золотом, пурпур – виглядає справжнім пурпуром, і так усі барви.

Облачення Христа у цій іконографічній композиції нагадує одяг латинського священника. Спас зображений за латинським типом «*Cristo Re*». Таке зображення Господа підтверджує його царське походження і величність. Христос перед молільником постає вродливим чоловіком. Зображення Спасителя вродливим критикували послідовники Григорія Палами та богословські позиції, підтвержені 100-им правилом Трульського собору (692). Давні ромеї (візантійці) старалися відгородити ікону від усієї земної краси, надаючи перевагу трансцендентальній красі. Західний світ дав українським церковним ізографам ключ для реалістичного (анатомічно правильного) гуманістичного зображення Ісуса Христа всупереч усім грецьким канонам та естетичним вподобанням.



Рис. 7. Добрий Пастир. XXI ст. Стінопис храму Христа-Царя, Івано-Франківськ



Рис. 8. Христос рятує заблукану вівцю. XXI ст. Стінопис храму Христа-Царя, Івано-Франківськ

«Христос – Добрий Пастир» *Good Shepherd, Buon Pastore* – один із найдавніших образів у християнському мистецтві ранньої катакомбної Вселенської Церкви II–IV ст. Сам Господь Ісус Христос називав Себе «Добрим Пастирем» (Лк. 15: 3–7), маючи на увазі паству людей, але у таких мистецьких творах трактовано було Христа як пастуха, що доглядає овець. Він залишає 99 овець і йде шукати маленьке, загублене одне ягнятко. Така праіконографія вперше була застосована палеохристиянськими ізографами у *Catacombe di Priscilla*. Саме у такому образі *Buon Pastore* малюють Спасителя серед овець із маленьким ягнятком на спині сучасні українські малярі-іконописці, і чимало таких зображень є на стінах українських храмів XXI ст.

Після ери іконоборства Свята Церква абсолютно відмовилася від цього образу, який дещо нагадував пастушецьку традицію античного світу. Тому Ісус Христос зображується серед дітей, серед апостолів та отців Трульського та Сьомого Вселенських соборів. Він більше не зображався серед овець, однак ідея доброго пастиря – це євангельська ідея; тому іконописці, з благословення вищої церковної ієрархії, повернулися до цього образу за доби поширення стилів ренесансу і бароко, включно з українським церковним іконописом візантійського стилю, як знак пошани традиції. Стара тенденція трактування Ісуса Христа як Доброго Пастиря, збереглася. *Buon Pastore* – дуже гарна поетична іконна композиція; її малюють українські еклезіальні митці сучасності не лише як ікони, але як неканонічні варіації на стінах християнських центрів, рефектарів, приватних помешкань тощо.



Рис. 9. Христос втихомирює бурю на морі. XXI ст. Полотно, олія. Храм Св. Димитрія, Івано-Франківськ

Ікона-картина «Христос втихомирює бурю на морі» із храму св. Димитрія, що в Івано-Франківську, має надзвичайно цікавий драматичний сюжет, відповідний євангельському тексту. Твір належить до ілюстративного ряду неканонічних ікон, які не можуть бути експоновані на бічних стінах чи в іконостасі будь-якого храму візантійської обрядовості, але для іконостасних ікон такий сюжет не передбачений, проте стиль виконання і якість малярства дуже високі. Тут передана глибока психологічна драма. Ось потопуючий, небезпечно нахилений, човен, перелякані обличчя апостолів; Господь Ісус Христос обома руками утихомирює бурю. «Христос втихомирює бурю на морі» – це величний і художньо-ліричний образ, проте він трактований не іконно, а як картина. Автори застосували відмінну образотворчу мову, яка не відповідає візантійським естетичним вподобанням, тому такі зображення можуть прикрашати тільки світські зали та приватні помешкання.



Рис. 10. Олена Ковтун. Ісус на Оливній горі / Первосвятительська молитва. 2012 р. в. Кольорові нитки. Гобелен. Івано-Франківськ

Гобелен – прикметна особливість нетипового сучасного еклезіального мистецтва, яка стала дуже популярною в Україні за роки Незалежності. Тема твору – архієрейська молитва Христа-Спасителя. Християнська картина ілюстративна і може бути експонована виключно у приватних духовних цілях. До візантійської традиції такий сюжет немає жодного відношення, хоча і згадується у Єрмінії Діонізія Фурнографіюта.

Цей розповідний, ілюстративний мистецький твір належить до параканонічної традиції сакральних творів української церковної традиції.



Рис. 11. Олександр Охалкін. Благословення Господнє на земні плоди. 2004 р. в. Полотно, олія. Олександрія

Про обов'язок дотримання канонів ми згадуємо про християнство візантійського ореолу і його впливу. До 1054 р. обидві обрядові системи християнства дотримувалися норм мистецьких канонів, проте в епоху Проторенесансу і Ренесансу сакральне мистецтво латинської частини Вселенської Церкви було виведене з-під влади іконографічного візантійського канону, а тому латинський еклезіальний Захід замінив ікону картиною. Ілюстративне церковне мистецтво на чолі з Джотто, Чімабуе, Мікеланджело, Рафаелем, Корреджо та ін. було підняте якісно високий рівень. Українське мистецтво знаходиться у центрі європейського континенту, а тому перебуває на межі двох християнських культур (православ'я та католицизму) й ідеологічно має тяглість до унії. З погляду візантійської іконографії ікони Олександра Охалкіна є цілком канонічні, але атрибутика, яка оточує Господа Ісуса Христа, не відповідає вимогам іконографічного канону візантійської християнської культури. Тому атрибутику, що має освячений і благородний зміст-символ, вартує віднести до параканонічності, як-от: сніпок пшениці, квіти, плоди і кошик – все це є етнографічні елементи, які тільки прикрашають ікону і надають їй національного колориту. Подібні неканонічні атрибути є також на іконах інших православних народів.

Отже, у сенсі іконографії образ Ісуса Христа, колір його волосся, зовнішні риси повністю відповідають іконографічним церковним канонам. Від цього і вся атрибутика, що є виключно національною, українською. До параканонічних елементів в іконі Господа можна віднести усю етнічну складову частину. Автор міг би залишити присутньою на іконі якусь деталь, наприклад, кошик, хліб чи сніпок. Він же «одягнув» Ісуса Христа у вишивану сорочку, хоч Господь Ісус Христос носив тільки дві одежини – гіматій і хітон, які були пурпурового і блакитного кольорів, проте у Євангеліях не сказано нічого про одяг Христа, тому усяке гарне убрання на ньому прямого відношення до канону не має.



Рис. 12. Олександр Охалкін. Спас Нерукотворний. 2004–2006 р. в. Полотно, олія. Олександрія

Дві ікони сучасного мистця-ікономаляра Олександра Охалкіна «Спас Нерукотворний» відтворюють спогад про хресний шлях Ісуса Христа, а саме епізод, коли блаженна Вероніка подала Господеві хустину, щоб повитирати закравлене обличчя. Тоді Христос задля милого серця Вероніки зробив чудо: на хустині відбився образ Спасителя (Мт. 9: 20–22; Мк. 5: 24–34; Лк. 8: 43–48). Ця подія назавжди залишилася в іконографічному каноні візантійської традиції. Другий варіант Спаса Нерукотворного – без тернового вінка на голові – пов'язаний із хустиною царя Авгара, і це зображення стало зразком для канонічної іконографії.

Талановитий і модерний художник Охалкін вніс свої мистецькі (неканонічні) виміри у ці ікони. Він намалював дійсно страждальця (варіант Вероніки), але не натуралістично. Тут ми не проглядаємо образ Ісуса Христа з пораненим обличчям і краплями крові. Олександр Охалкін зобразив на голові Христа терновий вінець, а на другому варіанті – хрещатий німб із літерами І, звичайно ж, полотно. Цей ікономаляр завжди вносить в іконопис щось своє, щось українське, щось параканонічне. Особливості обох ікон, щодо неузгодженості з візантинізмом, є такі:

1. *Хустина блаженної Вероніки зображена у вигляді українського вишитого рушника.* Вишитий рушник для українців має сакральне значення. Рушник – це символ України, відбиття культурної пам'яті народу; в їх візерунках збереглися прадавні гуманні знаки, образи «дерева життя», символіка хліборобського достатку. У давнину рушник, вишитий відповідними візерунками-символами, був невід'ємним атрибутом багатьох звичаїв.

Протягом століть йому надавалося важливе значення. Важливі події у житті народу ніколи не обходилися без рушників. Мабуть, тому у всьому декоративному мистецтві немає іншої такої речі, яка би концентрувала у собі стільки різноманітних символічних значень. Із літописів відомо, що під час весняних свят дерева обвішувалися «убрусами». Вишиті на них орнаментальні символи відповідали символіці родючості. У вишивці рушників відображені орнаменти, пов'язані з образами добра, краси, захисту від усього злого на землі.

2. *Три яблука*. Число три у християнстві – це символ Пресвятої Трійці. Число три в Україні завжди вважалося чимось чарівним. Український народ шанобливо ставився до такого дерева, як яблуня, яке вважалося символом цілісності, розуму та розсудливості. Плід яблуні – яблуко. В Україні яблуко мало символічне значення безсмертя, мудрості й радості. В Україні дати комусь яблуко означало дати людині примирення – за словами Ісуса Христа: «Мир вам!» (Ів. 14: 27). Три яблука на іконі Олександра Охупкіна – це символ страждаючого Спасителя, котрий із любові до людей дає їм свій святий мир і надію воскресіння.

Твори Олександра Охупкіна несуть у собі поєднання національної символіки із реалістичним образом. Усе це має глибинний сакральний зміст.



Рис. 13. Олександр Охупкін. Спас Плодоносний. 2006 р. в. Полотно, олія. Олександрія

Ікона «Спас Плодоносний» – майстерна робота О. Охупкіна. Ікона намальована на честь свята Преображення Господнього, яке в Україні називають «Яблучним Спасом» і відзначають 19 серпня. Зі святом Спаса в Україні пов'язані обжинкові обряди: святять у церкві обжинкові вінки, на ниві ставлять «Спасову бороду», тобто останні незжаті колосся, які просто на полі урочисто зав'язуються червоною стрічкою і яким приносяться хлібина. Цей обряд має також назву «Дідової Бороди». До церкви несли святити квіти, мак. Після посвяти квіти й голівки маку клали за іконами, де вони зберігалися до весни. Весною мак розсівали по городу, а сухі квіти на Благовіщення влітали до своїх кіс дівчата. Таким чином, язичницький обряд через процес *inculturazione* набув християнського значення – і це ясно показано на іконі пензля Охупкіна: Господь Ісус Христос – господар плодів.

Тут Господь Ісус Христос зображений у вишиваній сорочці із променистим німбом на голові. Німб має двояке значення:

1. *Православне значення*, адже намальований круглим, що є правильним, бо відповідає канонічній східній традиції.

2. *Католицьке значення*, бо променистий німб, який охоплює все тіло святого, – це традиція з арсеналу західних малярів, які малювали картини на біблійну тематику для базилік країн Західної Європи.

Цим німбом Охупкін збільшує декоративність свого твору. Одяг Господа Ісуса Христа сяє, неначе сонце. Лик Христа-Спасителя намальовано виразно. Очі серйозні, погляд глибокий і спрямований на людей. На цій іконі Спасителя зображено неначе між яблунями. Замість книги у лівій руці Христа яблуко, яке Він простягає молільникам на знак миру, Божественної любові й опіки. *Icona del volto di Gesù Cristo* можна розміщувати в іконостасі як данину національній традиції візантійського іконопису. Ікона намальована майстерно, але, за канонами, не надається для контемплативної молитви (рис. 14, 15).



Рис. 14. Олександр Охупкін. Ікони Спасителя. 2000–2008 р. в. Полотно, олія. Олександрія

До національно налаштованих і дуже цікавих за виконанням ікон слід також віднести іконні твори богородичного циклу О. Охупкіна. Його ікони перейняті лірико-епічним українським національним духом, глибокі своєю символікою, фольклорним розмаїттям і богословським змістом.

Олександр Охупкін майстерно «одягає» малого Христа в український кептар. *Кептарик* – коротенький козушок без рукавів. Такий одяг носять дорослі й діти в околицях карпатських гір. Подібні козушки носять у Румунії та Сербії. Мешканці Буковини прикрашають для дітей кептарі шовковими та вовняними нитками.



Рис. 15. Олександр Охупкін. Богородиця з Дитям. 2000–2008 р. в. Полотно, олія. Олександрія

На цих іконах пензля Охупкіна волосся Богородиці покрите червоною або білою хусткою, яка тут заміняє традиційний мафорій. Хустина в Україні з давніх-давен є знаком заміжньої жінки. Усе це зберігається й до сьогодні. Жіноча голова, за українською традицією, повинна бути покритою, особливо під час перебування на Святій Літургії у храмі візантійського обряду.

Мистецькі твори О. Охупкіна «дихають» національним духом і патріотизмом. На це натякає калина, яка є символом Русі-України, вірна супутниця людини від народження до смерті. *Калина* – це символ краси, родючості, здоров'я; це символ Батьківщини України.

Другим символом є *вишитий рушник*. Вишитим рушником Охупкін нагадує глядачеві й молільникові про злагоду, любов, красу, подружню вірність і чистоту почуттів. Вишитий рушник в іконографії – це символ добра, прощення та вірності. Українські жінки прикрашають рушниками храми, оскільки, рушник є оберегом від сил зла.

Ікони Олександра Охупкіна є канонічними, але мають параканонічні відхилення від візантійського іконографічного канону. Автор ікон робить акцент на красі образів і всього оточення, особливо квітів і писанок, але не акцентує увагу на головному – Ісусі Христі. В іконографії Охупкіна присутні композиційні вільності, уміла слов'янська й українська ліквіє святих. Ці мистецькі відступи притаманні всім творам Олександра Охупкіна. Його малярство дуже цінується у столиці України, місті Києві, на його батьківщині Інгупщині, по всій Україні, бо його ікони сповнені великого богословського, культурного та мистецького змісту.



Рис. 16. Василь Стефурак. Покрова Пресвятої Богородиці. 2010 р. в. Картон, олія. Каплиця Національного прикарпанського університету ім. В. Стефаніка. Івано-Франківськ

Ікона «Покрова Пресвятої Богородиці» завжди була у великій пошані в українських воїнів і студентів. На іконі зображено Діву Марію, котра покриває омафором українських студентів і їхніх наставників. На іконі внизу представлено державний атрибут – український державний герб тризуб, над яким автор зобразив шестикрилого серафима. Це цілком сучасна й актуальна інтерпретація улюбленого українцями традиційного Покровського образу Пресвятої Діви Марії. Така композиція ікони має чимало аналогів у давніх наших донаторських іконах барокового та класицистичного періодів XVIII–XIX ст. Запропонована ікона має як ілюстративне, так і молитовне значення. Представлені тут постаті та символи вказують на те, що Богородиця виступає в ролі «Нерушимої Стіни» для української еліти і піклується про цей великий слов'янський народ. Ікони такого типу можна використовувати тільки для приватного вжитку, оскільки є не відповідні за ізографічною константинопольською схемою храмової сюжетної лінії візантійської традиції.



Рис. 17. Благословення хлібів. XXI ст. Полотно, олія. Донецька обл.

Латинський образ «Благословення хлібів» останнім часом став в Україні особливо популярним у селян православного східнохристиянського віросповідання східних регіонів України, котрі трудяться на полі. Такий образ є вільною інтерпретацією заступництва і помічної ролі Богородиці для всіх «труждаючихся і обременюючихся». Прямої ілюстративності цієї ікони стосовно євангельських текстів немає, але за основу взята загальна богословська людинолюбна роль Божої Матері. Це сприятливе іконологічне зображення Діви Марії щодо людей праці. Образ тяжіє до народної української ікони з поєднанням класицистичних манер мистецтва кінця XIX ст. Подібних зразків є чимало у Донецькій, Луганській, Харківській та інших областях. Деякі варіації пов'язані з чудотворними явленнями Богородиці після посиленої та щирої молитви. «Благословення хлібів» – це істинно параканонічна ікона за художньою ідеєю і богословським змістом.

Висновки. Отже, слід чітко усвідомлювати різницю між дійсними порушеннями іконології й іконографії, тобто згаданими соборними постановами та псевдоканонами, які прийшли до нас із традиції інших країн, або вигадані авторами досліджень про ікони чи й самими ікономалярами, які хотіли би чимось оригінальним відзначитися. Запропонована колекція ікон – це лише маленька часточка тієї багатой мистецької спадщини віків, котра сьогодні залишилася у приватних колекціях, музеях і храмах сучасної України. Незважаючи на велику частку параканонічності (неканонічності) цих ікон, в Україні була, є й, очевидно, буде одна з найцікавіших шкіл церковного іконопису візантійського стилю у християнському світі, яка нині продовжує активно розвиватися та давати свої прогресивні мистецько-культурні плоди.

Список використаних джерел:

1. Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. Київ : Темпора, 2013. 328 с.
2. Бухникашвили А.Н. Изобразительная система канонической иконы. Москва, 2017. 118 с.
3. Горбунова-Ломакс И. Икона. Правда и вымыслы. Санкт-Петербург : Сатисъ, 2009. 289 с.
4. Виноградова Г.Г. Малювання з натури. Київ : Радянська школа, 1976. 56 с.
5. Твердохліб В., Мисюга Б. «Врятуймо скарби разом». Історія одного проекту. Київ : Майстер книг, 2018. 192 с.
6. Степовик Д.В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. Київ : Наукова думка, 1982. 220 с.
7. Степовик Д.В. Необароко: Ікони Олександра Охупкіна. Київ : Видавництво ім. Олени Теліги, 2015. 416 с.
8. Степовик Д. Нова українська ікона XX і початку XXI століть: Традиційна іконографія та нова стилістика. Жовква : Місіонер, 2012. 288 с.
9. Кириченко М.А., Кириченко І.М. Основи образотворчої грамоти. Київ: Вища школа, 2002. 190 с.
10. Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. Курс лекций. Москва : Просвещение, 1973. 303 с.
11. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. Москва : Просвещение, 1989. 188 с.
12. Дем'янчук А. Як твориться українська ікона: З авторського досвіду. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2015. 336 с.

References:

1. Novikova K. Na perekhrestsi svitu i dukhu. Korotky narys pro sakral'nyy zhyvopys Ukrayiny [At the crossroads of world and spirit. A short essay on the sacred painting of Ukraine]. Kyiv: Tempora, 2013. 328 p. [in Ukrainian].
2. Bukhnikashvili A.N. Izobrazitel'naya sistema kanonicheskoy ikony [The visual system of the canonical icon]. Moskva, 2017. 118 p. [in Russian].
3. Gorbunova-Lomax I. Ikona. Pravda i vymysly [Icon. Truth and fiction]. St. Petersburg : Satis, 2009. 289 p. [in Russian].
4. Vynogradova H.H. Maluyuvannya z natury [Drawing from nature]. Kyiv : Radyanska shkola, 1976. 56 p. [in Ukrainian].
5. Tverdokhlib V., Mysyuga B. "Vryatuymo skarby razom" Istoriya odnogo proektu ["Let's save the treasures together". History of one project]. Kyiv : Master of Books, 2018. 192 p. [in Ukrainian].
6. Stepovyk D.V. Ukrayinska grafika XVI–XVIII stolitj. Evolyutsiya obraznoyi systemy [Ukrainian graphics of the XVI–XVIII centuries. Evolution of the image system]. Kyiv : Naukova dumka, 1982. 220 p. [in Ukrainian].
7. Stepovyk D.V. Neobaroko: Ikony Oleksandra Okhupkina [Neobaroque: Icons of Alexander Okhupkin]. Kyiv : Olena Teliga Publishing House, 2015. 416 p. [in Ukrainian].
8. Stepovyk D.V. Nova ukrainska ikona XX i pochatku XXI stolit : Tradytsiyana ikonohrafiya ta nova stylistyka [New Ukrainian icon of XX and early XXI centuries : Traditional iconography and new style]. Zhovkva : Missionary, 2012. 288 p. [in Ukrainian].
9. Kyrychenko M.A., Kyrychenko I.M. Osnovy obrazotvorchoyi hramoty [Fundamentals of visual literacy]. Kyiv: Vyshcha shkola, 2002. 190 p. [in Ukrainian].
10. Rostovtsev N.N. Akademicheskyy risunok. Kurs lektsiy [Academic drawing. Lecture course]. Moskva : Prosveshcheniye, 1973. 303 p. [in Russian].
11. Beda G.V. Osnovy izobrazitel'noy gramoty [Fundamentals of fine grammar]. Moskva : Prosveshcheniye, 1989. 188 p. [in Russian].
12. Demyanchuk A. Yak tvorytsya ukrayinska ikona: Z avtorskoho dosvidu [How a Ukrainian icon is created: From the author's experience]. Kyiv : Olena Teliga Publishing House, 2015. 336 p. [in Ukrainian].