

Дмитро Степовик

доктор філософії, доктор мистецтвознавства, доктор богословських наук,
професор, академік АН Вищої освіти України;
провідний науковий співробітник,
Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАНУ;
професор,
Київська православна богословська академія УПЦ Київського Патріархату;
професор,
Український вільний університет у Мюнхені, Баварія, ФРН
(Київ, Україна)

Dmytro Stepovuk

Ph.D., Doctor of Arts, Doctor of Theology, Professor,
Academician of Higher Education of Ukraine
Leading researcher at the Rytsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology
the National Academy of Sciences of Ukraine;
Professor the Kyiv Orthodox Theological Academy
of the Ukrainian Orthodox Church the Kiev Patriarchate;
professor the Ukrainian Free University in Munich, Bavaria, Germany
(Kyiv, Ukraine)

РОЗВИТОК ОБРЯДОВОЇ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА ХРАМУ В УКРАЇНІ

THE DEVELOPMENT OF CULTURE AND ART RITUAL CHURCH IN UKRAINE

Анотація

Автор досліджує таке явище в історії й культурі України, як ктиторство і донаторство церковних достойників, як у церковній, так і у світській культурі Київської Русі-України, у добу пізнього Середньовіччя, козацьку добу й особливо – у дуже несприятливий для розвитку національних форм української культури період XIX століття. Звернено увагу на опір негативним тенденціям в політиці імперської влади Московії й, зокрема, Російської Церкви, в тому числі прагненням притлумити або й знищити все українське в культурі. Протистояння полягало в тому, що традиції зберігалися українцями в побуті, у відзначенні свят, в обрядах, які завжди мали глибокий християнський, євангельський характер.

Ключові слова: ктитори, донатори, меценати, архітектура, мистецтво, стилі, свята, обряди, культ, заборони, спротив

Summary

The author examines this phenomenon in the history and culture of Ukraine, as ktitorian and donatorian church dignitaries regarding church and secular cultures: in Kievan Rus-Ukraine in the late Middle centuries, Cossack times and especially very unfavorable for the development of national forms of Ukrainian culture during the XIX century. Emphasized a negative resistance trends, constantly manifested in the policies of imperial power of Moscow and, in particular, the Russian Church, suppress or destroy all aspects in Ukrainian culture. Resistance included the fact that Ukrainian traditions fostered at home device, holidays, rituals, which have always had a deep Christian and evangelical character.

Keywords: ktitors, donors, patrons, architecture, art, style, holidays, rituals, worship, prohibition, resistance

Від часів самої князівської доби облаштуванням храму завжди займалася громада. Турбо-

та віруючих про церковне майно (храмове будівництво, іконне малярство, іконостасна різьба, виготовлення богослужбового начиння) – це загальноєвропейська і загалом світова традиція. Українство на цій ниві не було оригінальним. Як і скрізь у християнізованих країнах, меценатство структур влади доповнювалося допомогою церкві від громади, особливо майстрових людей, творців народного мистецтва. Українська культура давнини знає багато прикладів щедрих церковних пожертв, в історії збереглося багато імен людей, які жертвували на церкву: це князь Ярослав Мудрий як ктитор кафедрального собору Святої Софії; князі Володимир Мономах, Данило Галицький як покровителі церковно-книжкової справи при церквах; князі Острозькі як організатори духовної освіти на Волині, митрополити Петро Могила і Варлаам Ясинський як донатори (той, хто робить пожертвування) і меценати сфери образотворчого мистецтва; гетьмани Петро Сагайдачний та Іван Мазепа як будівники храмів, фундатори церковних братств.

І все ж, левину частку опіки, ктиторства і донаторства над церковним майном узяв на себе народ – оті численні жертвувателі на храм та часто безіменні майстри¹ теслярської й малярської справи, майстри різьби й пензля, золотарі, сріблильники, гаптувальниці, вишивальниці, емальювальники, твори яких формують центральну і провідну вісь історії давнього українського мистецтва.

Ця жива традиція піклування народу про свою церкву не переривалася ніколи, від самого Володимирового хрещення 988 року. Навіть у дуже тяжкі часи, такі як монголо-татарська навала, литовська, польська й угорська окупації земель України, збереглися визначні пам'ятки церковного мистецтва, в яких простежується струмінь творчості народного генія. Цікаво, що навіть втрата православною церквою Києва своєї самостійності в XVII ст. спочатку не вплинула на розвиток цієї традиції.

Архітектура і внутрішнє облаштування храму лишаються упродовж другої пол. XVII і всього XVIII ст. суто українськими, відмінними і від грецьких, і від болгарських та сербських, і від російських, – дарма, що тепер “у лоні” РПЦ. Так би воно тривало й у XIX ст., якби цар разом з “правительствующім” сенатом і “святейшим” синодом не вирішили на початку XIX ст. усунути народ від участі в церковних справах. Низкою указів заборонялося церковне будівництво за будь-якими іншими проектами, крім казенних, спущених згори; малювати ікони треба було за новими іконографічними зразками в стилі класицизму, які розробили професори Петербурзької академії мистецтв; те саме – щодо іконостасів, престолів, тетраподів, плащаниць, антимінсів, чаш і всього іншого. Все було підігнане під один “ранжир” – уніфіковане, конвеєризоване, відділене невидимим бар'єром від життя народного мистецтва.

Для України, з її глибокими зв'язками церковного мистецтва з народним, ця цілеспрямована і жорстка політика уніфікації церковного мистецтва й архітектури була особливо болісною і практично нездійсненною у повному масштабі. “Збудовані на Лівобережжі на початку XIX ст. пам'ятки свідчать, – писав відомий мистецтвознавець Стефан Таранушенко, – що народні архітектори все ще були сповнені творчих сил, у їх будівлях немає прикмет старіння, втрати життєвості. Але наприкінці XVIII і на початку XIX ст. народне будівництво зазнало утиску з боку церковної і цивільної влад. Уряд заборонив будувати за старими зразками, примушував будувати церкви тільки за казенними «апробованими» проектами. Це і відбилося на долі народного монументального будівництва”².

Російські архітектори опрацьовували проекти церков, у яких були цілковито зігноровані

¹ Східний візантійський обряд не схвалював (і навіть забороняв) підписувати мистецькі твори церковного призначення прізвищами їхніх виконавців; це вважали виявом гордині і самопрославлення. Це створює великі проблеми перед мистецтвознавцями, які займаються персональною ідентифікацією подібних творів або складають словники й довідники митців. Див.: Жолтовський Павло. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. / Павло Жолтовський. – К., 1983. – С. 111–178; Петренко Марко. Українське золотарство / Марко Петренко. – К., 1970. – С. 146–197.

² Таранушенко Стефан. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К., 1976. – С. 333.

вікові українські архітектурні традиції. Щоправда, це були переважно муровані собори в містах. Але надалі в селах було наказано наслідувати класицистичний стиль побудови цих соборів навіть у менших дерев'яних храмах. Поряд з виплеканими за XVI, XVII і XVIII ст. ренесансними і бароковими грушкоподібними гранчастими верхами у панораму наших міст і сіл входять церкви з класицистичними портиками, невластиві шатрові верхи, цяцьковані краплеподібні баньки на тонких барабанах й інші риси, яких в Україні ніколи не було. Проте навіть у цих будівлях внутрішній вигляд залишався українським. Інтер'єр храму й надалі залишався середовищем, де активно використовувалися народні мистецькі елементи – декоративна різьба, орнаментальні розписи з традиційними рослинними мотивами й особливо народна вишивка.

Вишиваний рушник на іконі – це давня українська традиція. Рушник як прикраса для ікон, аналоїв, тетраподів проник у церковну традицію з побуту. Жодна православна країна, окрім України, не знала і не знає подібної “рушникової” форми масового народного донаторства: вишивання для храмів рушників й облямовування ними ікон поширене по всій Україні. Рушники з вишитими рослинними чи геометричними орнаментами посилюють веселкову поліхромію інтер'єру української церкви, яка відрізняє її від тьмяних і присмеркових православних храмів Балкан, від суворих інтер'єрів грузинських церков або позолочених російських.

Незважаючи на витіснення всього українського з церков, інтер'єр храмів залишався веселковим, багатобарвним. І не лише завдяки вишивкам. Постійно давала про себе знати вікова практика поліхромних іконостасів України, в яких золоті полиски не домінували, як у російських, а були підпорядковані загальній багатоколірності, яка мала символічне значення і добре узгоджувалася з багатоголосим “партесним” співом українських церковних хорів. Золото було необхідне, адже символізувало належність святих до Небесного царства, тому його використовували тільки для зображення німбів навколо голів святих і часом для тла ікон. В іконостасній різьбі XIX ст. золотими були тільки незначні акценти, поєднані з іншими “церковними” кольорами – блакитним, білим, пурпуровим, малиновим, зеленим і жовтим, які відповідали символам, що були детально описані мислителями й естетиками Східної Церкви³. Відсутність переваги однієї барви над іншою робило поліхромію українських храмів соковитою і динамічною, узгодженою з репрезентованим (нехай і досить скромно) українським декоративним мистецтвом – гаптами, вишивками, різьбою.

У зв'язку з наближенням дати 900-річчя “крещення Русі”⁴, імперські структури Росії почали чинити ще більший тиск на Україну, щоб знищити будь-які сліди і згадки про колишню незалежність Київської митрополії. Для Києва і губернських та інших великих міст України в Москві та Петербурзі створюються проекти соборів у модному “нововізантійському стилі”, що становив еkleктичний набір елементів архітектури та декору (ліпного, різьбленого й мальованого) з давніших стилів. У такому дусі були збудовані в Києві Володимирський собор (1862–1882), Покровська церква (1888–1889), Трапезна церква в Києво-Печерській Лаврі (1893–1895) та ін.

Приклад зі спорудженням у Лаврі Трапезної церкви – це не тільки заперечення традицій українського бароко, в якому витримані будівлі Соборного майдану головного монастиря Києва і всієї України, а й демонстрація несмаку. Проект церкви виконав провідний насаджувач російського “нововізантійського стилю” в Києві Володимир Ніколаєв. Місце для церкви вибрали дуже помітне – біля південного фасаду Успенського собору. Коли зняли будівельне риштування, люди побачили приземкувату будову, в усьому неузгоджену з наявним архітектурним оточенням – собором, дзвіницею, Ковнірівським корпусом, друкарнею, келіями кліри-

³ Бычков В.В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы / В.В. Бычков. – М., 1977. – С. 80–87.

⁴ Навіть і гадки не було у 1888 р., щоб повернутися до божої і людської правди: 988 р. відбулося хрещення Київської Русі-України, а не “Русского государства” і “русского народа”; що християнство прийшло на Північ лише через два століття – прийшло з Києва. За таким же псевдосценарієм була спроба відсвяткувати “1000-летие крещения Руси” 1988 р., але вона не вдалася.

ків. Східна частина будови – це квадратна церква, накрита сферичним візантійським куполом. У західній частині – двоповерхова трапезна палата з великою урочистою залом на першому поверсі та службовими кімнатами на другому. Вікна й двері виконані у вигляді арок. Хоч іноді контраст в архітектурі використовують для посилення того чи іншого образу, проте тут це було зроблено з недобрим задумом: зневажити, притлумити красу стилю українського бароко. У результаті постраждала гармонійна цілість Соборного майдану довкола Успенського собору.

Подібні речі чинилися і з церковним малярством. У XIX ст. не розмальовано жодного храму в українському стилі. Навпаки, під приводом “оновлення” старих зображень бездарні непрофесійні реставратори знищили унікальні фрески Софійського собору в Києві, – стіни були розмальовані наново. А наприкінці XIX ст. подібний злочин вчинили і з фресками Успенського собору Києво-Печерської Лаври: бароковий стінопис 20–30-х років XVIII ст. (майстра Стефана Лубенченка та його учнів) замальовали посередніми, нецікавими образами в академічній манері.

Ці нищення провадилися передусім у Києві, у головних українських святинях, куди тисячами з’їжджалися і сходилися з усієї України віруючі на великі свята – на так звані “прощі”. Задум був такий, щоб більшій кількості українців показати, що їхнє віковичне мистецтво викидається геть як “неблагословенний” непотріб. Замість нього впроваджується інше, нібито “краще” і “благословенне”. Інакше кажучи, щодо архітектури й мистецтва провадилася та сама імперська політика, як і щодо мови.

Проте це тотальне вторгнення чужого в українську церковну культуру не справило очікуваного враження на загал. Мале повітове місто й село у сфері церковного життя зоставалися українськими. Ніхто у провінції особливо не поспішав ані наслідувати буколічних колонок і стрільчастих арок псевдовізантизму, ані переходити від узвичаєних українських поліхромій до сріблястих, бронзових чи золотавих полисків московсько-петербурзьких церковних зображень. В офіційній церкві була потужна течія, що не піддавалася зовнішньому виявленню. Цією течією був сам православний український народ, який беріг стару традицію української церкви так, як бережуть фольклор: передаючи в усній формі чи в зображенні (навчання прикладом, дією, передачею навичок) старі набутки від покоління до покоління.

Незнищеними виявилися не тільки такі церковні атрибути, як українська ікона старих стилів, наскрізна іконостасна різьба, вишитий рушник, – але й колядки, щедрівки, веснянки; пасхальні писанки; купальські обряди й пісні; передріздвяні народні обряди в дні пам’яті святих Андрія і Миколи; різдвяні вертепи. Усе це офіційна РПЦ в Україні забороняла й цькувала як “неблагословенне”, “поганське” (язичницьке), “ідольське”. Багато що з української календарної обрядовості мало дохристиянське походження. Але ще в добу Середньовіччя воно було переосмислене в дусі християнства і спрямоване на прославляння євангельських правд. І все ж РПЦ продовжувала боротися проти української народної християнської обрядовості, бо цим обрядам не було відповідників у Росії. Боролася не тільки заборонами, церковними проповідями, анти-обрядовими статтями у богословських виданнях, а й надсиленням в Україну монахів і монахинь з глибинних районів Росії, спровадженням в Україну старообрядців, “філіповців”, які проводили шалену й фанатичну пропаганду проти всього українського; дезорієнтували, залякували, а то й морально тероризували простий люд за те, що він святкує власні вікопам’ятні свята.

І ця акція також не увінчалася очікуваною перемогою: український народ не дав позбиткуватися над національними формами релігійної обрядовості. Виступи проти колядок і щедрівок піднімалися людьми на глум; на засудження писанкарства не зважали; залякування карами за спорудження вертепів, за купальські, микільські й андріївські обряди ні на кого не подіяли. Фактично увесь комплекс церковно-обрядової культури зосереджувався і здійснювався вдома, по хатах, поза храмом. І ото, власне, й була “підводна течія віри”, непідвладна накидуваним змінам. То була інша православна церква – неказенна, неофіційна, але справжня.

Те, що християнський зміст народної культури не піддавалася визискові й ревізії офіційної церкви, – це було добре для самої культури та її носіїв. Але була й велика шкода в розмежуванні церкви на віруючих і клір. Втратився психологічний і духовний контакт між народом та священством; виникла недовіра вірян до служителів культу; в народну мову проникли презирливі слова “піп”, “попадя”, які в старій Україні стосовно духовного сану не вживали. Антиклерикалізм стає однією з провідних тем української літератури. Цю тему опрацьовують не тільки письменники світського, зокрема гумористичного спрямування (Анатоль Свидницький), але й майстри серйозної та поважної прози, які іноді самі мали вищу богословську освіту, адже вони розуміли ненормальність становища в церкві, де народ – це одне, а священники і єпископи – щось зовсім інше (Іван Нечуй-Левицький). Нечуй-Левицький зі своїм тонким психологічним чуттям і розумінням духовної суті людини дав у повістях “Старосвітські батюшки і матушки”, “Причепа”, “Хмари” глибокий аналіз кризи РПЦ в Україні, де протистояння “батюшок” і народу досягло рівня войовничого антагонізму.

Не те що присланих чужинців, а й своїх місцевих священників, заражених національним нігілізмом, український православний люд не любив, дивився на їхню показну “вченість”, як пише Нечуй-Левицький у повісті “Причепа”, “косим оком”: “Між ними викопана глибока безодня, і потрібно великої-великої праці не одного генія, щоб засипати ту провалину, почату ляхами, скінчену москалями, щоб зв’язати те, що порвала наша недбалість та стидка українська байдужість та ледача недобачливість”.

Церква роздвоїлася, але не з вини народу, який беріг залишки старої духовності, а з вини осіб, котрі замінили справжніх пастирів, – майже як у євангельській притчі: “Я – Пастир Добрий! Пастир добрий кладе життя власне за вівці. А наймит і той, хто не вівчар, кому вівці не свої, коли бачить, що вовк наближається, то кидає вівці й тікає, а вовк їх хапає й полошить. А наймит утікає тому, що він наймит, і не дбає про вівці” (Євангелія від св. Івана, 10:11–13).

Відчуження й протиставлення людей і кліру в церкві зумовлене як цезаропапістськими тенденціями в РПЦ, які мали давню історію, так і шовіністичною кадровою політикою щодо кандидатів у священники, особливо в єпископи. Стара підозра до всіх “іногородців” у складі РПЦ набула у XIX ст. войовничих і хворобливих форм. Православ’я відтоді почало трактуватися тільки як “русская вера”, або ж – у кращому випадку – як “славянская”.