

УДК 94+39+726](477)

Степовик Дмитро Власович
доктор філософії,
доктор мистецтвознавства,
доктор богословських наук,
академік АН Вищої освіти України;
провідний науковий співробітник,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Рильського Національної академії наук України;
професор,
Київська православна богословська академія
Православної Церкви України;
професор,
Український вільний університет (Мюнхен, Німеччина)
(Київ, Україна)

Dmytro V. Stepovyk
Doctor of Philosophy,
Doctor of Arts,
Doctor of Theology,
Academician of the Academy of Sciences of Highest Education of Ukraine,
leading researcher,
M. Rytskyi Institute of Arts, Folklore and Ethnology,
The National Academy of Sciences of Ukraine,
Professor,
Kyiv Orthodox Theological Academy, Orthodox Church of Ukraine,
Professor,
The Ukrainian Free University (Munich, Germany)
(Kyiv, Ukraine)

НОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СТИЛЮ КЛАСИЦИЗМУ У СУЧАСНОМУ НАСТІННОМУ ЦЕРКОВНОМУ МАЛЯРСТВІ

NEW INTERPRETATION OF CLASSICAL STYLE IN CONTEMPORARY CHURCH MURAL PAINTING

Анотація

Дослідження присвячене творчості Дрогобицької арт-ілі художників (С. Г. Булко, І. В. Леськів, І. В. Орищак, Є. Г. Хруник), яка відновлює монументальне малярство в храмах України.

Ключові слова: український іконопис, сакральне мистецтво.

Summary

The study is dedicated to the creativity of Drohobych team of artists (S. H. Bulko, I. V. Leskiv, I. V. Oryshchak, Ye. H. Khrunyk), which revitalizes monumental painting in the churches of Ukraine.

Key words: Ukrainian icon painting, sacral art.

Понад 3 тис. церков збудовано в Україні після здобуття у 1991 р. незалежності. Такого інтенсивного храмового будівництва за такий короткий час, мабуть, не було від Хрещення Руси-України у 988 р. Зауважимо, що це сталося після 70 років шаленства атеїзму у більшовицькій “імперії зла”. Складається враження, що заборона влади вірити у Триєдиного Бога лише зміцнила віру християнського люду. І ці храми – добротні будівлі, обладнані усім необхідним для повноцінного Богослужіння, зокрема іконостасами та настінними монументальними розписами. Багато світських мистців опанували духовні основи, іконографію, стилістику й техніку малювання святих. З багатьох я б виділив групу малярів з м. Дрогобича Львівської обл. – з вищою мистецькою освітою, віруючі християни. Ще до праці в церквах самостійно вивчили православну іконографію й об’єдналися у Дрогобицьку арт-ілі художників (далі – ДАХ), яку нині знає вся Україна за їхнє чудове малярство – відроджений та збагачений стиль класицизму, який можна назвати неокласицизмом церковного малярства.

Настав час назвати імена мистців, які наприкінці ХХ – на поч. ХХІ ст. відновлюють монументальне малярство в храмах України. Хтось може оскаржувати “пальму першості” щодо відродження українського іконного й настінного малярства, але за багатьма показниками, вони безперечно перші. Відколи Русь-Україна прийняла віру Христову, храмобудівництво перебувало у компетенції церковних інстанцій. Не зовсім правильно вважати, що, наприклад, Десятинну церкву побудував кн. Володимир, а Софію Київську – кн. Ярослав Мудрий. Ці державні мужі були “спонсорами” будівництва, а деталі архітектури, розмалювання стін, встановлення іконостасів, контроль за роботою архітекторів, мозаїстів, фрескістів і малярів ікон погоджували київські митрополити, настоятелі храмів чи парафіяльна громада, в яку міг входити і князь.

У церковному мистецтві неприйнятні формули світського мистецтва: свобода творчості, самовираження. Від початків християнства оформлення місць Богослужіння регламентувалося від богослов'я до мистецтва, а не навпаки. Між VI та IX ст. церковні собори затвердили ці регламенти у вигляді канонів ікономалярства і роль Церкви – замовника храмового мистецтва, перейшла з традиції в закон. Цей закон стосувався віронавчальної функції мистецтва, правил іконографії, матеріалів і технік виробництва духовно-мистецького продукту, місця розташування монументальних та станкових творів у системі внутрішнього убранства храму. Дотепер митець мусить працювати в межах цього закону. Він – раб церковних канонів, але це солодке рабство, бо дає велику духовну насолоду і широке поле для творчої ініціативи: вдосконалювати те, що дозволяє канон!

Дрогобицькі майстри вийшли на одне з перших місць, оскільки засвоїли вимоги Церкви. Їм таланило в розмалюваннях майже 40 храмів, тому що вони знаходили порозуміння з єпископами, священниками, головами й членами парафіяльних громад. Порозуміння – не значить повне прийняття усіх бажань церковних авторитетів. Митці, що бачили слабку компетентність замовника, або його нерішучість у виборі системи розмалювань чи загальне побажання, “щоб малювання церкви було гарне”, брали на себе ініціативу й пропонували свою ідею, концепцію, основні вузли зображень майбутніх осіб і сюжетів, стиль малярства. Жодного нав'язування думки, полегшеної праці, спрощення! Вони се робили старанно, й, приступаючи до малювання церкви, відчували такий, за їх словами, страх Божий, який мав Мікеланджело Буонарроті, коли розмальовував Сікстинську капелу у Ватикані. Старанною й сумлінною працею вони здобули визнання; і їх вже понад два десятиліття запрошують для роботи парафії новопоставлених храмів православних, греко-католиків й римо-католиків від Прикарпаття до Одещини, від Волині до Хмельниччини й Житомирщини та Києва. Мало хто з мистецьких артілей може похвалитися таким успіхом та славою серед християнських громад різних деномінацій, що є замовниками їхнього мистецтва.

Тут важить дещо більше за талант. Четвірка дрогобичан безконфліктна між собою та із замовниками: не мали проблем із платнею, хоч працювали й у бідних громадах; не домагалися виключних умов роботи, як і їх прадавні співбрати-митці з мандрівних артілей та мистецьких цехів.

Для Божого діла треба працювати совісно терпляче. У терпінні й скромності майстрів я переконався кілька років тому, коли один скоробагатко з Черкаської обл., який нажив капітал на перепродуванні української сільськогосподарської продукції в Москві, шукав малярів для поліхромії Вознесенської церкви у своєму селі. Я запропонував дрогобичан з ДАХу. Замовник погодився подивитися “як вони малюють”. Стояли Різдвяні дні 2006 р., митці святкувати зі своїми родинами в Дрогобичі, але приїхали на Черкащину в помістя скоробагатка. Той почав розглядати світлини їхніх розписів у новозбудованих храмах України. Потім приніс кілька альбомів (“Живопись Ростова Великого”, “Фрески Ярославля”, “Московская школа живописи”, “Русская живопись 17 века”) й став показувати репродукції та учить:

– Отак треба малювати. А ваше малярство є в дусі Київського Патріархату. Тобто неканонічне.

Дрогобичани презирнулися й усміхнулися одними тільки очима. Від коментарів утрималися. Але я заступився за них: “Вони – мистці української національної традиції, якій віки й віки! До чого тут “дух Київського Патріархату” в малярстві? Це щось нове, мабуть, почуте вами на московських теренах. Звичайно, ці талановиті чоловіки могли б розмалювати церкву у вашому селі в манері Суздаля, Ростова чи Ярославля – з дебелими тілами, довгими шиями й маленькими головами. Але в Україні ніколи не наслідували московських ересей, в тому числі і в іконах та стінописах!”

Дрогобицький ДАХ мовчав, дивуючись спотвореній національній і естетичній свідомості. Хай, мовляв, лишається зі своїми суздальсько-ярославськими фресками в центрі землі української, не будемо його переконувати. Митці зізналися, що за більш як десятиліття спільної праці такий “замовник” їм зустрівся вперше.

Хто вони, майстри й утверджені стилі неокласицизму в сучасному українському монументальному церковному мистецтві?

Булко Сергій Георгійович. Народився 23 травня 1962 р. в с. Галівка Старосамбірського р-ну Львівської обл. Член НСХУ з 2005 р. У 1978–1982 рр. навчався у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша – нині Львівський коледж прикладного та декоративного мистецтва ім. І. Труша. Спочатку працював у різних жанрах малярства, найчастіше в портретному жанрі та пейзажі. Виразно тяжів до імпресіонізму, бачив взірцем для себе класика українського мистецтва І. Труша. У 1990–1996 рр. вдосконалює свою мистецьку освіту в Українській державній академії друкарства ім. І. Федорова у Львові у відділі книжкової графіки. Тут С. Булко осягнув глибину класичної настанови: “Шість років рисуй, а на сьомий малюй!” В академії він опанував премудрості і складнощі рисунка, які стали йому у пригоді, щойно Святий Дух покликав його 1989 р. до праці в галузі церковного мистецтва. В четвірці ДАХу С. Булко є майстром однофігурних поясних, погрудних і на повен зріст образів святих, багатофігурних композицій.

Леськів Ігор Васильович. Народився 27 серпня 1958 р. у м. Миколаєві Львівської обл. У 1973–1977 рр. навчався у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша. У 1977–1982 рр. навчався на відділенні кераміки у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва (після відновлення Незалежності України – Львівська академія мистецтв). Опанування суті і краси пластики стало йому у пригоді в сакральному малярстві, коли на плоскій стіні твориться ілюзія глибокого простору. Як маляр-монументаліст І. Леськів спеціалізувався на сюжетних сценах на теми Євангелій та церковної історії. Він також малює ікони, картини, портрети.

Оришак Ігор Васильович. Народився 3 серпня 1956 р. в с. Озимина Самбірського р-ну Львівської обл. У 1977–1982 рр. навчався малярству у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва. Хоч у радянському вищому навчальному мистецькому закладі не могло бути мови про виконання робіт на християнську тематику, І. Оришак ще до інституту полюбив сакральне мистецтво, збирав книги, альбоми, листівки із священними образами, пробував сам

малювати на ці теми. В інституті він багато уваги приділяв вивченню мистецьких стилів – від античності до сучасності, і свідомо обрав класицизм з огляду на його духовний вплив. І. Оришак, вихований у християнській родині, замолоду пізнав психологію українських вірян, які у храмі люблять і розуміють зрозумілі, чіткі, логічно вмотивовані образи святих, і без зайвих символів, метафор, алегорій осягають їхню євангельську природу, зміст, віронавчальну суть. Краса, вишуканість, простота – ці засадничі риси святого образу найдоцільніше виразити через ікону або стінописну композицію в стилі класицизму. Звичайно, і попередній перед класицизмом стиль українського сакрального мистецтва – бароко – мав багато позитивних рис, але інколи твори бароко були переобтяжені деталями, декоративністю, що відволікало вірян у храмі, спонукало до ретельного розглядання, розсіювання уваги під час Богослужінь.

Міркування І. Оришака щодо вибору класицизму у сакральній творчості об'єднало дрогибицьку групу. І. Оришак є теоретиком та ідейним керівником ДАХу; його стратегія щодо системи розписів того чи іншого храму увінчується успіхом.

Хруник Євген Григорович. Народився 19 вересня 1956 р. в с. Нагуєвичі Дрогобицького р-ну Львівської обл. У 1972–1976 рр. навчався у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша. У кварталі ДАХу Є. Хруник – з перших років його існування; і його робота важлива й цінна: він – фахівець з питань розміщення постатей, сцен, малярських “вузлів” у просторі храму. Крім того, Є. Хруник володіє чудовим декоративним чуттям, необхідним й незамінним в монументальному малярстві: орнаменти, обрамлення, підкладки, розтяжки, трафарети, ольфрейне малярство. Усе це майстер робить із математичною точністю, узгоджуючи декор з особливостями інтер'єру храму.

Ось такий ДАХ на 4-х потужних талановитих “стовпах”, або, як їх назвав один із журналів, “квартет церковного малярства”, створений на зламі 1980-х та 1990-х рр. за доби великих змін, в якій драма і трагедія перемішалися з надією й радістю. ДАХівці, тоді молоді вихованці львівських мистецьких шкіл, виростили в християнських родин, формувалися в колі молоді, яка, хоч і навчалася у закладах, де викладався “атеїзм як наука”, але вірували в Бога. Для них поворот від світського мистецтва, яким доти займалися, до церковного, був не даниною кон'юнктури, а спонукою серця, покликком духу. Вони були готові до нової місії.

Навернення цих чоловіків до сакральної тематики і до стилю класицизму є прикладом покликання. У світському секуляризованому суспільстві не вірять у покликання й не люблять цього слова. Кажуть, що від нього несе попівщиною. Там теревенять про нахили, освіту, вольові рішення, виховання таланту. Нема нічого упередженого і в цих словах, вони важливі у справі формування професіоналізму. Адже і у “радянські часи” в Україні працювало багато обдарованих митців. Але суто раціональний, матеріалістичний підхід до розуміння джерел таланту плюс жорсткі межі вимог т. зв. творчого методу соціалістичного реалізму звели професіоналізм і обдарування багатьох нанівець. Там були реалізм без духовності, майстерність, втиснена в марноту класового підходу до дійсності. За 70 років панування комуністів цей класовий підхід набрид тим, хто хотів по-справжньому займатися творчістю.

У час, коли майбутня дрогибицька четвірка малярів навчалася в мистецьких закладах Львова, класовий підхід та соціалістичний реалізм молоді сприймала як анекдот, хоч викладачі на лекціях ще оперували цими термінами, як вимагали навчальні програми та інструкції Міністерства освіти, виготовлені й нав'язані партійними комітетами комуністів. Пройшли цю школу фальшивих ідей Булко, Леськів, Оришак та Хруник, яких готували як суто світських малярів. Їхня рання творчість не пов'язана з розмальовуванням храмів. Та й де їх було розмальовувати, коли храми не споруджували, а руйнування давніх продовжувалося навіть в умовах показного лібералізму й перебудови років правління М. Горбачова.

Але митці знали, що має щось статися, і присутня в глибинах їхніх почувань ясність готувала їх до зустрічі із святістю, до вироблення спільних критеріїв, перелому в тематиці й стилістиці творчості. До зустрічі й рішення посвятити себе справі мистецтва храму вони попрацювали в галузях портрета, історичних, побутових картин, пейзажі, натюрморти, станкові, книжкові й прикладні графіці.

Дві події 1980-х рр. кардинально змінили спосіб мислення багатьох людей т. зв. радянського суспільства. Перша – Чорнобильська катастрофа, яку трактують як техногенну аварію, пов'язану з недосконалістю роботи ЧАЕС. Але ми знаємо з Біблії, без волі Бога навіть волосина з голови людини не впаде. А тим більше – колосальна аварія, яка коштувала життя і здоров'я тисячам людей та могла б занепасти на сотні років територію України, Білорусі та значну частину європейської частини Росії. Могла б, якщо б не милість Бога! Влітку 1986 р. готувалася евакуація тримільйонного Києва, бо вибух атомного палива в надрах станції цілком міг знищити столицю! Але Бог змилостивився! Сатанинське жерло було закрито милостивою рукою Спасителя. І святий Київ, молитвами численних його мучеників, лишився цілим. Однак це було попередження: Боже Провидіння вичерпало Свою терпеливість щодо багаторічного шаленства атеїзму, фальшивих обіцянок кількох поколінь комуністичних очільників про побудову раю на землі; відродження в поліських селах України й Білорусі неоязичництва, сатанізму – з перевертанням хрестів на цвинтарях, дикунськими тризнами й поганськими ритуалами; щодо підміни відзначення Тисячоліття прийняття християнства в Україні фальшивим “ювілеєм” 1 500-ліття “заснування” м. Києва. Тобто було досить причин, щоб нагадати гріховному та гордому суспільству, що воно ходить під Божою рукою, і Владика Всесвіту може змусити нерозумних людей схаменутися.

Тоді багато хто покаювся, як це було під час Другої світової війни, коли горе, нещастя, смерть змусили багатьох отямитися й піднести свої погляди вгору, до небес – з молитвами каяття, з проханням помилування. Стрес, викликаний горем Чорнобиля, змінив ментальність безпечних, чванливих, самовпевнених і гордих. А ті, що вже мали Бога в розумі й серці, разом з митцями, про яких я веду мову, були покликані залишити земне, тимчасове, перехідне та звернутися до обривів духовних, милых Спасителів.

Друга подія – відзначення Тисячоліття Хрещення Київської Русі-України, яке відбулося через два роки після аварії в Чорнобилі. Ще існував Радянський Союз, хоч він швидко розпадався, а всі потуги адміністрації “перебудовника” М. Горбачова врятувати його не могли зупинити розпаду прогнилої імперії. 1988 р., у рік Тисячоліття осяяння віри Христа

на берегах Дніпра, Бог хотів почути правду й молитву народу, якому він дав спасенну віру. Але Москва знову пішла шляхом обману й насильства: Російська Православна Церква, контрольована комуністичним Кремлем, святкувала ювілей не там, де 1000 років тому сталося Хрещення – в Києві, а в Москві й Ленінграді. До Києва очільники свята з РПЦ та гості заїхали на кілька днів, ніби між іншим, і в ті дні літа 1988 р. над містом безперестанку лив дощ. Бог і тут попустив малий потоп на вдянутих у пишні ризи московських високопоставлених попів, щоб нагадати про неправду й перекручення історичних подій. Москва з її псевдохристиянським благочестям та підміною євангельської любові – культом ненависті до всіх і вся – не зрозуміла Божого попередження й продовжувала викручувати руки українцям, доводячи маніакальну ідею, ніби Україна – це Росія. І ось наслідок: розпад 1991 р. “імперії зла” – Радянського Союзу.

Це сталося у часи можливого повернення до жорстокої диктатури сталінського типу: наприкінці серпня 1991 р. в Кремлі стався державний переворот з усуненням М. Горбачова від влади. Але диктатори осоромилися, а імперії, яку вони хотіли зміцнити, невдовзі не стало. Але дух свободи витав над Україною задовго до цих подій. Він дихав повними грудьми в русі шістдесятників; арешти й сибірсько-мордовські заслання учасників цього руху не зупинили свободи; і крізь чорні хмари трагедій і драм 1980-х рр. раптом промайнув промінь жаданої волі. У 1988–1989 рр. майже одночасно виникає потужний рух християн за легалізацію Українських Церков – Православної та Греко-Католицької. У грудні 1989 р. М. Горбачов у Римі відвідав папу Івана Павла II та дав згоду на вихід українських католиків із катакомб. На ці вікопам’ятні тижні й місяці припадає початок спільної творчої роботи дрогобицької артілі мистців у храмах Західної України. Це не були нові храми: хто б їх устиг збудувати, коли щойно дозволили священикам служити взагалі? Це були давно збудовані, запущені, занехаяні церкви, які потребували віднови, ремонту і, звичайно, нового малярства.

У 1989–1990 рр., в умовах радянської дійсності й при опорі кадебівських чиновників із т. зв. уповноважень у справах релігій, новостворені церковні парафії складають копійку до копійки, щоб оновити й розмалювати храми, дати їм гарні ікони та іконостаси. Митці з ДАХу мали багато замовлень і за два роки розмалювали шість храмів у Львівській обл. та один – в Одеській обл.: с. Лукавиця Самбірського р-ну (1989), с. Крушельниця Сколівського р-ну (1989), с. Почаєвичі Дрогобицького р-ну (1989), церква Покрови Богородиці в с. Старокозаче Білгород-Дністровського р-ну Одеської обл. (1989), с. Рибник Дрогобицького району (1990), с. Орів Сколівського р-ну (1990), церква Покрови Богородиці у м. Бориславі на Львівщині (1990).

У рідні домівки четвірка ДАХівців навідується як у гості. Але дружини, діти, рідні розуміють: краса храму Божого вимагає жертви й терпіння! Чоловіки самі ставлять у сільських церквах риштування, організують освітлення ділянок стін, куполів храмів, які мають бути розмалювані. Усі вони змалку навчені до фізичної праці в будь-яких умовах, за будь-якої погоди та в будь-яку пору року. Самі ґрунтують стіни, висушують їх, ладнають усе необхідне причандалля для малярства – і ніщо не роблять нашвидкоруч, а так, щоб стояло віки й милувало зір не лише сучасників, а й онуків та правнуків. “Для людей треба працювати гарно, а для Бога найкраще”, – каже найстарший з ДАХівців І. В. Оришак. Сім перших церков стали для них пробою на якість, майстерність і добру славу серед вірян. Люди швидко визнали добросовісність митців; гомін про них серед українських парафіян полинув за межі Галичини, де вони починали творчість у царині ікономалярства та в сакральному монументальному мистецтві.

Добра звістка шириться швидко й лине далеко. Хтось із Одещини побував на Галичині, побачив малювання дрогобичан у тутешніх селах, зворушився ясністю, красою змалюваних євангельських образів і подумав: “Це саме те малярство, потрібне для відродження святої християнської віри! Прозоре і гарне, як мова Святого Писання. А нумо зроблю на фотоапараті світлини та й покажу у своєму селі парафіянам, які шукають, хто б розмалював їхню давню козацьку Покровську церкву?” І ось вихованців львівських мистецьких шкіл запрошують в с. Старокозаче у Білгород-Дністровському р-ні на Одещині. Одеса поряд, там не бракує художників, але, кажуть селяни – нащадки запорізьких козаків, що хоч вони й художники, але малюють “худо”, бо недуховні, в Бога не вірують, а коли й вірують, то не в християнського, не в Ісуса Христа, Господа нашого! Призналися парафіяни дрогобичанам, що вони, хоч і одеські, але небагато спільного мають з інтернаціональною генділярською Одесою, бо їхні прадіди, повертаючись з-за Дунаю на рідну Україну, полюбили благодатний край біля Дністровського гирла, заснували с. Старокозаче і спорудили церкву на честь заступниці роду козацького – пресвятої Богородиці – матері Господа Ісуса Христа. Священик, парафіяни, жителі давнього козацького села не вказували дрогобичанам, як і що малювати, а повністю довірилися їм. Єдиним проханням було: намалювати все чинно, гарно, по-Божому, як робили в себе на Львівщині.

Старалися ДАХівці, адже це було перше замовлення в краї тутешньому, східняцькому й південному. Досі вони трудилися в галицьких селах, серед земляків, настрої й погляди яких на церковне малярство були їм знайомі. А як сприймуть їх тут? Нашадки запорожців з-за Дунаю – Карасів та Одарок, заповзту вдачу яких майстерно розкрив у славетній опері Гулак-Артемівський, – як вони подивляться на їхнє малярство? То дарма, що вони довірили їм, митцям, і сюжети добирати, і по-своєму композиції ладнати, і стиль визначати, і кольори поєднувати. Мовляв, чи припаде все те ваше нам, старокозакам, до вподоби? Та сумніви й побоювання виявилися марними. Селяни лишилися задоволені малярством дрогобичан, належно поцінували їхню творчу працю. Тут митці вперше перевірили не тільки себе, але й людей, для яких вони трудилися. Себе – чи можуть досягти симфонії, маючи кожний свою манеру письма? Людей – чи сприйме християнин поза меж Заходу України їхнє мистецтво так, як його сприймає вірянин православний, греко-католик, римо-католик у західноукраїнських теренах?

На обидва запитання вони одержали позитивні відповіді, що принесло їм багато радості. Перше: артіль склалася як єдине ціле. Узгодження задуму й системи розписів відбувалося з дискусіями, але мирно і без амбіцій, що часто-густо трапляється в подібних випадках, коли над твором працює кілька осіб. Симфонія у дрогобичан склалася вже на ранніх етапах роботи в храмах різних регіонів України. І триває дотепер.

Друге: реакція замовників і церковних громад. Чоловіки зробили дуже цікаве відкриття, спостерігаючи, як люди

дивляться на їхнє мистецтво. Більшість висловлює вдовolenня, навіть захоплення. Вони помітили, що українці мають спільний естетичний ідеал, незалежно від того, в якій області, районі, місті чи селі живуть. Звичайні люди, без мистецької освіти, виявляють прихильність до таких особливостей ікон та настінних розписів: щоб малярство було ясным, чистим, яскравим; постаті святих були не пласкі, а осяжні; обличчя святих не були смагляві, а білі, з рум'янцем; очі у святих не були збільшені, а нормальні; святі були гарні, благопристойні, хоч, може, і не надмірно вродливі; декоративні елементи мали не жорсткі, прямі, геометричні форми, а м'які, еластичні, округлі, дугасті; в орнаментах рослинні мотиви переважали над геометричними або плетінчастими; складки одягу були м'які, барвисті, повні, а не звислі, тонкі, лінійні.

Спроектуювавши цей ідеал українських християн на певний мистецький стиль, дрогобичани з'ясували, що він найближчий до бароко і класицизму. Проте бароко любить пишноту, декоративність, напластування символів і алегорій. Класицизм же більш зібраний, суворіший у доборі декоративних елементів. Так визрівала друга симфонія: уподобання християнських громад збігалось з їхнім власним уподобанням і творчими можливостями. У спілкуванні із замовниками вони узгоджували кожен сюжет, робили кілька ескізів й обирали той, що подобався людям. Поряд із бажанням: “Малюйте, щоб було гарно!”, митці чули: “Малюйте, як колись, за дідів наших!” Вони відчували в людях повагу до традицій, пошану до предків, які молилися при улюблених іконах та настінних зображеннях. Люди як на Заході, так і на Сході не заперечували, щоб деякі сюжети робити за взірцями творів визначних малярів та граверів країн Заходу. У західноєвропейському сакральному мистецтві більший і ширший репертуар євангельських сюжетів, ніж у греко-візантійському та православному. Якщо не рахувати кількох епізодів, коли замовник або публіка вимагали малювати пласко і чорно-коричнево (як у Твері, Суздалі чи Костромі), дрогобичани малювали барвисто, осяжно, світлоносно. Більшості людей імпонувало їхнє малярство; тож вони навчилися не зважати на поодинокі недобррозичливі бурчання, що вони нібито малюють “не по-православному”.

Булко, Леськів, Орищак і Хруник знали, що у минулі віки саме православ'я покликала до створення творів графіки й малярства, в яких поєдналися кращі східно-православні та західні риси сакрального мистецтва. Цей оригінальний, іноді унікальний синтез формотворчих засобів був в Україні найбільш плідним в добу розквіту ренесансного, барокового та класицистичного стилів мистецтва (XVI–XVIII ст.) й, частково, XIX ст. Українським майстрам пензля Ф. Сеньковичу, І. Рутковичу, Й. Кондзелевичу, О. й Л. Тарасевичам, І. Щирському, Г. та Д. Левицьким, Л. Долинському, В. Боровиковському їхні сучасники не дорікали, що вони розмальовували іконостаси та стіни православних храмів начебто “не по-православному”, а схвалювали їхнє життєрадісне мистецтво, яке збуджувало навіть черствих і малодуховних людей до віри в Христа. Мистецтвознавці зараховують майстрів, що не цуралися західних мистецьких традицій, до квіту українського образотворчого мистецтва. То чого ж нинішнім митцям відроджених храмів не йти подібним шляхом?

У роки здобуття ними мистецької зрілості київські та львівські видавництва почали публікувати альбоми й монографії, присвячені українським майстрам сакрального мистецтва минулих століть. В музеях повиймали із потаємних фондів ікони, й перенесли їх до експозиції. В Свенціцька тихо впускала довірених студентів училища ім. І. Труша та Інституту декоративного й прикладного мистецтва до Вірменського собору у Львові, де зберігалася колекція давніх ікон. Неширокий загал шанувальників священних зображень – вузьке й вибране коло митців та мистецтвознавців – дістали можливість в останні роки конаючої московсько-советської імперії осягнути красу й велич українського сакрального мистецтва різних віків. Дрогобичани зізнаються, що без ознайомлення з українською й західною мистецькою класикою в музеях Львова, Дрогобича, Луцька вони не змогли б приступити до виконання завдань монументального церковного малярства в останні “советські роки” і в перші роки роботи в незалежній Україні. Одних теоретичних знань про мистецькі стилі, хай навіть з демонстрацією слайдів на лекціях, було недостатньо, щоб приступити до розмалювання храмів. Монументаліст повинен мати уявлення про масштаб, формат, освітлення; на око приміряти образ святого чи багатофігурну композицію до заломів і кривизни внутрішнього церковного простору.

У творі, який малюють на стіні, потрібно дослідити внутрішні й зовнішні просторові співвідношення. Митець малює розгорнутий у глибину простір, напівглибокий чи й зовсім плаский, який має продовжувати реальний простір церкви. І тоді у глядача виникає ілюзія єдиного нерозривного простору. Намальовані на стіні декоративні обрамлення, картуші, пілястри, колони з капітелями мають виглядати як об'ємні – з освітленими одними елементами й затіненими іншими. Хто малює тільки ікони, не завжди стикається з таким складним комплексом просторових та освітлювальних проблем і співвідношень. А маляр-монументаліст без знання і практичних навичок розв'язання просторових співвідношень успішно працювати не зможе.

Під час відродження сучасного церковного монументального мистецтва виникає чимало інших питань, бо храми у нас не розмальовували давно, і всі проблеми, які легко вирішували наші попередники у XVI–XVIII ст., забулися! В умовах советчини теж малювали на стінах неоковирних палаців комуністичної номенклатури та сільських клубів. Але тематика була в тих мальовилах примітивна, агітаційна, бездуховна. Та й тоді не вкривали поліхромією такі складні поверхні як купол, барабан, паруси, циркульні, півциркульні й чвертьциркульні форми, які є в кожному храмі: апсиди, конхи, плафони тощо. Саме в розмалюванні вигнутих поверхонь, згинів, кривизни полягає особливість церковних монументальних розписів, де кольором, простором і світлом твориться атмосфера сакрального буття, духовна утаємниченість, світлоносна присутність Божественного Промислу.

Пройшовши апробацію в монументальному церковному малярстві на переломі 1980–1990-х рр. (це – добрий десяток розмальованих переважно сільських храмів на галицьких землях), ДАХівці з середини 1990-х рр. приступили до розписів більших за обсягом храмів з усталеною концепцією неокласицизму.

Успіх наступних мистецьких проєктів зумовили кілька чинників. Майстри постійно вдосконалювали своє мистецтво, самотужки опановували таємниці настінних малювань у храмах, де більше циркульних поверхонь, ніж прямих, оскільки досвіду не було: понад століття храми в Україні не розмальовували, а розписи в клубах, приміщеннях для радянської й комуно-більшовицької номенклатури не могли правити за взірць ні в ідейно-змістовому, ні у стилістичному сенсі. Отже,

дрогобичани, які творили “з чистого аркуша”, виробили власний досвід, як митці створювали самих себе в умовах нової влади, нової дійсності. Це була вирашна і дещо небезпечна позиція.

Вирашна в тому, що над ними не тяжів авторитет, не було директивних вказівок: малюйте ось так! Майже у всіх замовників, які хотіли у своєму храмі мати настінні зображення, було одне побажання: щоб було гарно й по-Божому. Така вимога розв’язувала майстрам руки для вияву власних задумів та ініціатив. А небезпечною ця позиція була тому, що тогочасне українське мистецтвознавство не могло дати знань з історії, теорії й техніки сакрального монументального малярства. Священне мистецтво, яке віками було на першому місці в розвитку нашого національного образотворчого мистецтва, за часів панування державного атеїзму в тоталітарній державі комуністів було майже зовсім виключене з програми навчання у мистецьких навчальних закладах і з академічних досліджень.

Окремі номенклатурні мистецтвознавці, яким влада дозволила писати про сакральне мистецтво, давали викривлену інформацію про те, навіщо люди розмальовували стіни храмів, коли в храмах як обов’язковий літургійний атрибут мали бути іконостаси? Все, що могли запропонувати читачам представники радянського мистецтвознавства для розуміння сакральних сюжетів, це “двоїста природа українського гуманізму і його певна обмеженість” та що в таких сюжетах “знайшли місце схоластичні блукання людини..., сліпа релігійна віра й твереза віра в людину. В усіх християнських країнах ікони, картини на євангельські теми, настінні композиції слугували молитовним цілям, внесенням у свідомість вірян світла Божественного Одкровення; а тут, з подання атеїстичних “дослідників” наших святинь – двоїста природа, обмеженість, схоластичні блукання і сліпа віра.

Друга сторона небезпеки, яка могла загрожувати кожному, хто в умовах свободи й незалежності працював над євангельськими сюжетами, це хибне уявлення, що чим давніший твір, тим він більш “намолений” і є шедевром. Цю вигадку, яку підхопили деякі церковні діячі та науковці, стала впливати на митців, недосвідчених у цих питаннях. Замість намагання ознайомитися з істинним ученням Церкви про суть і призначення священних образів, аби дотримуватися цього учення у творчості, вони шукають “намолені ікон” без огляду, чи дійсно це шедеври у мистецькому й духовному вимірах, а чи малювання нижче посередньої якості чи й халтурна мазанина. Наче в Середньовіччі усі були геніями, а художників від слова “худо” тоді взагалі не було.

У цьому зв’язку окремі мистецтвознавці у Києві, Львові, обласних центрах, кинулися “знаходити”, “відкривати” й “атрибувати” якісь дошки та полотна й ще до реставрації приписувати їм шедевральність. Закінчуються ці “одкровення” непорозумінням, глузуванням, як-от, у випадку ікони з Дорогобужа. На подібний резонанс може очікувати припалений, забруднений і неналежно реставрований рельєф “Георгій-Воїн з житієм” начебто з XII чи XIII ст., що начебто походить з монастиря у кримській Балаклаві. Жоден містечковий музей не повісив би на стіні такий “шедевр”, де кожний квадратний сантиметр є сумнівним. А в нас в Україні на підставі розпропагованої “давності” й “шедевральності” вивісили в Національному художньому музеї в столиці – й навіть кілька років тому відрядили ці потрочені цурпалки разом з їх відкривачкою у Нью-Йорк до Метрополітан-музею на міжнародний симпозиум з візантійського мистецтва 843–1261 рр. під назвою “Слава Візанті”. Звичайно, все завершилося глумом і посміховиськом над цим “шедевром”, а що найприкріше – над Україною, яка виходить з такими авторами і такими речами на міжнародну наукову арену.

Те, що четвірка дрогобицьких монументалістів уникла впливу згаданих негативних моментів щодо науки про давнє мистецтво та неправдивих, неперевіраних чуток про “намолені”, “чудотворні” й “шедевральні” твори, є їхньою заслугою, їхнім здоровим глуздом і сприйняттям прекрасного, а не перекрученого, не деформованого. Досі люди не бачили значних ансамблів настінного малярства: більшість храмів з таким малярством була зачинена “під склади”, а розписи XVII–XVIII ст. мали непривабливий вигляд, бо давно не реставрувалися, були вкриті порохами й кіптявою, обсіпалися.

Як же реагуватимуть люди, що поверталися до віри дідів, на нове сакральне мистецтво? Митці з приємністю констатували, що у віруючого люду розвинене відчуття краси. Анатомічно правильний малюнок постатей святих, чіткий рисунок, виразна композиція і яскравість кольорів сприймаються краще, підсилюючи молитовний настрій. Народ із сумнівом сприймає або взагалі не сприймає штукарські витівки з оберненими перспективами, площинними композиціями, умовними просторами, коричневою шкірою святих, збільшеними “виряченими” очима. Ці вигадки в сакральному мистецтві запровадили давно т. зв. провідні іконописні школи православних країн, щоб відчужити східне сакральне мистецтво від західного і від світського реалістичного мистецтва.

Протиставлення “східного – західного” немає ані богословських, ані естетичних підстав. Понад тисячу років християнське мистецтво надихало єдині євангельські й мистецькі критерії – істинність Божественного Одкровення і чуття прекрасного, вкладене в людину Богом. Взаємні нарікання, звинувачення й нападки однієї художньої системи на іншу почалися з церковного розділення 1054 р. й досягли критичної точки в XIII ст. після завоювання країнами Заходу Константинополя у 1204 р. Тобто взаємне відчуження має конфесійний і політичний характер. Саме церковні чиновники і монархи, які стояли за ними, спонукали й змушували художників малювати святих не так, як малює протилежна сторона.

Особливо “успішно” у цьому напрямі “попрацювала” в XIV–XV ст. грецька секта ісихастів – фанатиків-аскетів, які відкинули принцип природної краси в церковному мистецтві і вдалися до різноманітних деформацій в іконографії, рисунку, малюнку, композиції, колоритах. Вони взяли за вигадкування нової символіки в мистецтві, відмінної від учення про символи святих отців Ранньої Церкви Климента Олександрійського, блаженного Августина, Діонісія Ареопігита Нового, Івана Дамаскина – Теодора Студита, як і отців Трульського та Сьомого Вселенського соборів, які прийняли чимало постанов щодо необхідності краси в церковному мистецтві.

Рефлексії ісихазму в галузі церковної образотворчості зберігалися й після падіння Візантії в середині XV ст. – у різних модифікаціях візантинізму, поствізантинізму, неовізантинізму, псевдовізантинізму тощо. Ті, кому припали до смаку ці напрями й терміни, спрямовували свій ентузіазм не на позбавлення мистецтва поствізантинізму й неовізантинізму антиестетичних засобів, нав’язаних ісихастами, а на критику західного церковного мистецтва, кращих майстрів та їхніх

творів епох ренесансу, бароко, класицизму.

Тут старалися не лише греки (хоч, традиційно, вони, зокрема, послідовники мистецтвознавця М. Хатзідакіса), а й московити, які після зникнення Візантійської імперії проголосили себе її спадкоємцями. Ще диміли руїни “другого Рима” – Константинополя-Царгорода, коли монах зі Пскова Філофей написав листа московському князю Василю III, про те, що Москва – це 3-й і останній Рим, бо 4-му вже не бути. Ця думка ченця XV ст. упродовж останніх 500 років була покладена в основу російського імперіалізму.

Навіть тепер, на початку XXI ст., у працях з мистецтва не припиняються нападки на західне сакральне мистецтво великих майстрів ренесансу й бароко як нібито неправильне, недуховне, спотворене. Чого варті “визначення” священника Павла Флоренського з його праці “Іконостаз”: “Західноєвропейська цивілізація – гниття, розклад і майже вже смерть людської культури”. Малярство Рембрандта – “скопище світлоносною фосфорносною речовиною, фосфоренція гнилушок. Одяг пузириться, складки набувають характеру витонченої розбещеності, вибагливої чуттєвості – округлюючись в душі рококо, передаючи з природи випадкове і зовнішнє”.

Прозахідних позицій дотримуються чимало дослідників російських ікон і церковного мистецтва. Попри невдалі спроби “оживлення” візантійських здобутків у сакральному мистецтві в Росії, російські дослідники ікон вважають свою ікономалярську школу кращою в світі, не припиняючи зазіхань на західне сакральне мистецтво. Це помітно в працях Бусласва, Айналова, Покровського, Філімонова, Трубецького, Булгакова, Флоренського, Раушенбаха, П. та Л. Успенських, Язикової, Вздорнова, Лідова, Бичкова, Лазарева, навіть у “батька” російського іконознавства Кондакова, який не заперечував впливу мистецтва італійського ренесансу на грецьке й російське ікономалярство.

Ще однією помилкою дослідників ікон є заперечення реалізму у східному (візантійському, православному, московському) сакральному мистецтві. Творцями цієї ідеї також є аскети-ісихасти. Слово “реалізм” стало лайливим, коли мовиться про ікони. Мовляв, у священному мистецтві реалізму не мало бути, бо це напрям і стиль гріховного секуляризованого світу. Усі мистецькі стилі, що послуговувалися елементами реалістичного мистецтва (готика, ренесанс, маньєризм, бароко, рококо, класицизм, романтизм, імпресіонізм, сецесія), не можуть бути застосовані в східному сакральному мистецтві.

Це несвангельська позиція. Господь Ісус Христос, Його Мати Марія, апостоли, святі були реальними людьми, жили серед реальної природи, їхні образи з відповідними символами святості (німбами, мандорлами) – реальні образи і подоба Божі. Бог створив Землю і все на ній досконалим, і найперше – людину і вигадувати якісь додаткові деформації в іконах для “підсилення” духовності і святості недоцільно. Такі доповнення у зображеннях створеного Богом межують із святотатством і ересю. Реалістичне мистецтво як образ видимого світу не може відчужуватися від сакрального мистецтва, заснованого на правді.

В українського народу з давніх часів зберігся правильний підхід до правдивого й художньо досконалого відображення святих на іконах і на стінах храмів. Наша класична ікона ніколи не піддавалася радикальним деформаціям (надмірній затемненості, оберненій перспективі, площинності), як у деяких осередках ікономалярства в афонських монастирях, напр., у Зографі, на Балканах та у Московії (яка до XVIII ст. не називалася “Росією”). За ясність колориту, правильність зображення постатей та облич святих українську ікону в консервативних колах Греції, Балкан, Московії не любили, навішували на неї ярлики “католицтва” тощо.

Цікавий епізод з відвідин афонських монастирів Зограф та Хіландар у 1744 р. у книзі “Мандри по святих місцях Сходу” описав паломник, вихованець Києво-Могилянської академії, киянин В. Григорович-Барський. Вихований на сприйнятті ікон, у яких духовність перебуває у гармонії з красою, він зіткнувся з жителями монастирів, які мали певний статус у країнах православної віри як провідники в галузі іконотворчості і до яких паломники дарували ікони з усіх православних теренів. В. Григорович-Барський побачив там і мальовані в Києво-Печерській лаврі українські ікони, до яких ченці (про яких мандрівник пише, що вони “несповна розуму і ледве здатні прочитати чорне по білому та впали в заблуди”), ставляться не належним чином.

“Вони не хочуть, – пише В. Григорович-Барський, – поклонитися українським іконам і кажуть, що це, мовляв, безсоромні зображення, і чіпляють їх високо на стінах лише для прикраси, так, щоб не можна було до них прикладатися. Ревніші з-поміж них, або, краще сказати, безумніші, гребують і російськими. Грецькі ж або болгарські ікони, криворукі і кривоносі, вони дуже шанують”.

Неприйняття чужинцями нашого національного бачення священних зображень не бентежило ні ікономалярів, ні вірян. Українське сакральне мистецтво віками розвивалося на духовності й художньо-естетичній досконалості. Українців не привабляли чорнота палітри, “викрутаси” з перспективою, масштабність, обернена просторовість та надумана символіка, якими ті, що, цитуючи Григоровича-Барського, “впали в заблуди”, намагалися поліпшити духовність священних зображень. Дослідник українського сакрального мистецтва П. Жолтовський вважав досягнення українських майстрів “сповненими яскравого національного забарвлення та життєстверджуючої сили”, які не були запозичені з “криворуких і кривоносих” зображень з афонських Зографа й Хіландара, тому що, на думку того ж П. Жолтовського, “монументальний живопис в Україні має глибокі й блискучі традиції в мистецтві Давньої Русі, яка залишила славнозвісні мозаїки і фрески Софійського собору, Михайлівського монастиря, Кирилівської церкви в Києві”.

Отже, наша споконвічна потреба творити власне та оригінальне мистецтво, орієнтоване на Священне Писання і творіння святих отців Церкви Христової, в наші дні спонтанно виявилася в монументальних розписах авторів ДАХу – С. Булка, І. Леськіва, І. Орищака, Є. Хруніка. Можливо, на рівні національної психології та генів вони відчули, що народ після поновлення Української держави хоче власного – ясного, чистого – сакрального мистецтва в його класичній формі, без позичок і наслідувань. Хоч усі четверо мають вищу мистецьку освіту, богословських тонкощів під час навчання вони не опанували. Це прийшло само собою. Відчуття естетики, не спотвореної мистецької чистоти спрямувало їх до обривів духовності.

Так буває: одні багато читають книжок або слухають лекцій з питань богослов'я, а потім шукають, як свої знання застосувати в мистецьких творах. У ДАХівців вийшло навпаки: правильне розуміння мистецьких творів та їх призначення в храмі сприяло їхньому вивченню богословських основ і відповідності кожного настінного сюжету і всієї системи розпису храму догматам. Теоретичні знання здобували не на семінарах, а самоосвітою; іноді від замовників – освічених в духовних питаннях парафіян, священників чи єпископів. Потім, порівнюючи набуті знання, приходили до спільних рішень. ДАХівці вважають, що метод поєднання богослов'я з мистецтвом є ефективним: теорія і практика крокують разом.

І ще одну проблему доводилося розв'язувати їм на межі 1980–1990-х рр., коли влада у Києві й на місцях впроваджувала зовсім іншу політику в церковних питаннях, ніж до розвалу Радянського Союзу, коли пануючим був державний атеїзм. Тепер в Україні запроваджувався принцип західної демократії: Церква відділена від держави, держава не втручається у внутрішні справи жодної Церкви, а Церкви – православні, католицькі, протестантські є рівні перед законом. Жодна Церква не є “улюбленою” владою, ні одна не має переваг перед іншою.

На папері це виглядало гарно, але на ділі було інакше. В українські церковні справи втрутилися зовнішні чинники – “світові” релігійні центри (Москва – Константинополь – Рим) та українська “п’ята колона”. При нестачі храмів (понижених за 70 років шаленства радянських безбожників) були легалізовані до того заборонені суто українські Церкви: Православна Автокефальна та Греко-Католицька, але для них мало що лишилося з церковного майна, тому що кращі храми й монастирі (через втручання Москви і “п’ятої колони”) опинилися в руках Московського патріархату, який створив “Украинскую Православную Церковь” для поборювання й дискредитації УАПЦ та УГКЦ.

Майже всі 1990-ті рр. позначилися міжцерковною боротьбою, спричиненою не догматичними чи канонічними протиріччями, а питання юрисдикції (якому закордонному центру та чи інша Церква має належати і бути ним визнана, а яка має адміністративне незалежне управління в Україні) та кому мають належати недоруйновані в Україні комуно-більшовиками-атеїстами храми? Кращу матеріальну базу захопила Москва (Київську й Почаївську лаври; собори, збережені з часів Київської Русі-України; кращі церкви гетьманської доби; монастирі й храми ХІХ ст.). Київська влада, роздаючи сусідній державі українські святині (своєрідну бартерну платню за газ і нафту), не забула й про суто українські національні Церкви: УАПЦ (з 1992 р. – Українська Православна Церква Київського Патріархату) та УГКЦ. Дещо дісталось і їм, але за залишковим принципом: візьміть, що не встиг захопити, при нашій протекції, Московський патріархат!

Ця ситуація мала, проте, один позитив: спонукала ображені владою Церкви розпочати спорудження власних храмів! Україна при розвалі Радянського Союзу була вкотре пограбована (чималі заощадження мільйонів українських громадян були “змиті” з усіх відділень Ощадбанку в Україні й опинилися в Москві), але благочестиві люди віддавали останнє, наче удова, що принесла в жертву дві лепти, щоб збудувати нові храми.

Ця ситуація доволі істотно відобразилася на творчості ДАХівців, яким довелося розмальовувати новозбудовані, або ж відновлені і відремонтовані храми УГКЦ й УПЦ КП. При виборі стилістичної моделі розписів греко-католицькі замовники орієнтувалися на західне мистецтво. Але позаяк обряд у них той самий, що і в православних християн, західні моделі розписів, такі, як у Сікстинській каплиці в Римі чи в соборах Іспанії, не підходили до архітектури українських національних варіантів хрестово-купольних храмів та не узгоджувалися з усталеною в храмах візантійської традиції догматично-канонічною іконографією, в той час, як у храмах західної традиції панівною була вільна ілюстративна або “картинна” іконографія.

Це було непросте питання для ДАХівців: стиль класицизму вони обрали для своїх розписів; тепер треба було визначитися із іконографічними системами: візантійською чи латинською? Звичайно – візантійською, але не в балкансько-московському, а в українському варіанті. Тобто, без деформацій, без надуманих засобів, які нібито підвищували духовність священних зображень. Хто з богословів навчав, щоб відхід від краси й досконалості сприяв вивищенню духовності? Наче відповідаючи прихильникам “шаржів” під виглядом “духовних образів”, отці Трульського собору 691–692 рр. (заключної сесії П’ятого та Шостого Вселенських соборів) навчали зображати святині з гідністю і красою. Про хрест у 73-му правилі цього собору мовиться: “Оскільки життєдайний хрест дарував нам спасіння, то нам належить бути дуже ретельними, щоб гідно віддавати честь тому, через що ми врятовані від давнього гріхопадіння. Ось чому наказуємо: і думкою, і словом, і почуттями приносити йому шану. Зображення хреста, яке дехто робить на землі, треба затирати, щоб цей знак нашої перемоги не ганьбили, ходячи по ньому. Отож, велимо відлучати тих, хто малює хреста на землі”. Постанова цього ж собору у 82-му правилі скасовувала надмірну символіку в сакральному мистецтві, зокрема, щодо зображення Господа Ісуса Христа: “На деяких зображеннях є Агнець, на Якого пальцем показує Предтеча. Агнець означає образ благодаті, вказуючи нам через Закон на правдивого Агнца – Христа Бога нашого. Шануючи давні образи і тіні як знамення і накреслення правди, що передані Церкві, ми надаємо перевагу благодаті й істині, приймаючи їх, як виконання Закону. Ось чому, щоб на зображеннях очам усіх було показано те, що здійснилося, повеліємо віднині на іконах замість давнього Агнца представляти Агнца в людському вигляді – Христа Бога нашого, що взяв гріхи світу, щоб через приниження розгледіти Високість Бога і осягнути Його життя в тілі, Його страждання і спасенну смерть”.

Правило номер 100 Трульського собору застерігає від малювання у храмах недуховних зображень, шкідливих для тілесних почуттів і благочестивих поривань душі. Іноді це правило трактують як заборону в церквах світських зображень. Але воно стосується і тих, хто змінює природні форми людей і речей, перекичує реальність, сотворену Богом. Недарма формулювання сотого правила починається з нагадування притчі Соломона, щоб реальність Божу, зокрема й передану у священних зображеннях, сприймати прямо, а не деформовано: “Очі твої нехай прямо дивляться і вії твої нехай будуть спрямовані прямо перед тобою” (Книга Притч Соломонових, 4:25). Бо тілесні почуття безпосередньо передають свої враження до душі. Тому зображення на дошках або чомусь іншому, коли вони чарують зір, розбешують розум, розпалюють нечисті задоволення, не дозволяємо віднині змальовувати. Коли хто захоче таке творити, хай буде відлучений”.

Тенденція підправляти реальні образи святих і предметів зберігалася і після Трульського собору. Тому Сьомий

Вселенський собор у візантійській Нікеї (787) прийняв кілька рішень щодо сакрального мистецтва в храмах. Я процитую кілька речень, які стосуються теми, вельми актуальної для малярства дрогобицьких мистців і для сучасного розвитку української церковної іконографії: зображати священне у дійсних реаліях чи у змінених, примарних, надмірно символізованих формах? На сьомій сесії цього собору (13 жовтня 787 р.) делегати нагадали, що вони нічого нового, порівняно з Трульським й іншими соборами, не відкривають, а лише нагадують, щоб у церковному малярстві мистці дотримувалися правд Священного Писання і Церковного Передання: “Якщо говорити коротко, ми бережемо, а не вводимо наново, всі Церковні Передання, встановлені для нас письмово або без письма. Одне з них є: зображення іконним малярством повинно бути узгоджене з розповіддю євангельської проповіді. Воно служить нам посвідченням дійсного, а не примарного втілення Бога-Слова. Бо речі, які взаємно вказують одна на одну, без сумніву і пояснюють одна одну”.

Правдиво, дійсно, реально – ось постійні слова, які Церква на всіх відрізках своєї історії вимагала від митців при зображенні ними святих людей. Усе звірай, малюючи, з думкою і вченням Церкви – і не помилишся! Сьомий Вселенський собор (787) прийняв визначення щодо ікон, які можна звести до 8-ми вимог:

1. Основою для шанування ікон є Святе Передання Церкви.
2. Шанування хреста є прикладом і моделлю для шанування ікон.
3. Розташування ікон у храмі й дома – на почесних місцях.
4. Ікони повинні творитися з точно визначених Церквою матеріалів.
5. Вибір осіб і сюжетів для змалювання визначається Церквою.
6. Освячення ікон стається за визначеними Церквою обрядами.
7. Священні зображення мають бути пов'язані з догматами Церкви, насамперед, з основоположним догматом християнства – догматом Боготвілення.

8. За непошанування священних зображень, або за порушення їх творення, використання й шанування передбачені церковні кари.

До і після цього собору були дискусії щодо доцільності священних зображень взагалі (вказували на юдаїзм й іслам, де будь-які зображення в божницях, крім орнаментів, заборонені), а також сперечалися щодо реальності й краси образів, немов не знали, що святі не були ні тіннями, ні примарами і мали вродливу подобу, бо Бог не творить поганого. Крапки над “і” розставили духовно мудрі святі отці Церкви, зокрема, Іван Дамаскин у “Трьох апологетичних словах супроти нападників на святі ікони або зображення” і Теодор Студит у “Статуті церковних Богослужінь і монастирського порядків”. Так Церква сказала своє слово щодо церковних зображень, і той, хто йде за ним, творить по правді, а хто вигадує буцімто підвищену духовність на свій власний розсуд, відступає від правди, від духовності і від Церкви.

Джерела та література

1. Григорович-Барський В. Мандри по святих місцях Сходу з 1723 по 1747 рік. – Київ: Основи, 2000. – 766 с.
2. Деяния Вселенских Соборов: Седьмой Вселенский Собор. – Т. 7. – Казань: Университетская типография, 1873. – 400 с.
3. Жолтовський П. Монументальний живопис в Україні XVII–XVIII століть. – Київ: Наукова думка, 1988. – 162 с.
4. Дамаскин Иоанн. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. – 214 с.
5. Карташев А. Вселенские соборы. – Москва: Республика, 1994. – 542 с.
6. Кондаков Н. Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской иконописью Раннего Возрождения. – Санкт-Петербург: Р. Голике и А. Вильборг, 1910. – 216 с.
7. Міляева Л. Стінопис Потеліча: Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. – Київ: Мистецтво, 1969. – 248 с.
8. Нога О. Регіональне мистецтво під ДАХом: Історія дрогобицької групи // Бойківщина: науковий збірник. – Т. 2. – Дрогобич, Трускавець, 2004.
9. Правила Православной Церкви с толкованием Никодима – епископа Далматинско-Истрийского. – Т. 1. – Санкт-Петербург, 1911.
10. Приріз Я. Теодор Студит: Поучення. – Львів: Свічадо, 1999. – 228 с.
11. Степовик Д. Квартет церковного малярства // Українська культура. – 2007. – № 7. – С. 48–49.
12. Степовик Д. Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна. – Київ: Наукова думка, 2008. – 264 с.
13. Туркало Я. Нарис історії Вселенських Соборів: 325–737 роки. – Брюссель, 1974. – 320 с.
14. Флоренський П. Иконостас. – Москва: Искусство, 1994. – 264 с.
15. Хронологія розписів храмів // Бойківщина: науковий збірник. – Т. 2. – Дрогобич, Трускавець, 2004.
16. Український середньовічний живопис. – Київ: Мистецтво, 1976. – 26 с.
17. Chatzidakis M. Etudes sur la peinture postbyzantine. – London, 1976. – 314 p.
18. Runciman S. Byzantine Theology. – London, 1980.

REFERENCES

1. Hrygorovych-Barskyi V. Mandry po sviatykh mistsiakh Skhodu z 1723 po 1747 rik. – Kyiv: Osnovy, 2000. – 766 s.
2. Deyaniya Vselenskikh Soborov: Sedmoy Vselenskiy Sobor. – T. 7. – Kazan: Universitetskaya tipografiya, 1873. – 400 s.
3. Zholtovskyi P. Monumentalnyi zhyvopys v Ukraini 17– 18 stolit. – Kyiv: Naukova dumka, 1988. – 162 s.

4. *Damaskin Ioann*. Tri zaschitelnykh slova protiv poritsayuschikh sviatye ikony ili izobrazheniya. – Sergiev Posad: Sviato-Troitskaya Sergieva Lavra, 1993. – 214 s.
5. *Kartashev A*. Vselenskie sobory. – Moskva: Respublika, 1994. – 542 s.
6. *Kondakov N*. Ikonografiya Bogomateri: Sviazi grecheskoy i russkoy ikonopisi s italijskoyu ikonopisiu Rannego Vozrozhdeniya. – Sankt-Peterburg: R. Golike i A. Viborg, 1910. – 214 s.
7. *Miliayeva L*. Stinopys Potelycha: Vyzvolna borotba ukrainskogo narodu v mystetstvi 17 st. – Kyiv: Mystetstvo, 1969. – 248 s.
8. *Noha O*. Rehionalne mystectvo pid DAHom: Istoriya drogobytskoi grupy // Boykivshchyna. Nauk. zb. – T. 2. – Drohobych, Truskavets, 2004.
9. Pravila Pravoslavnoy Tserkvi s tolkovaniam Nikodima – episkopa Dalmatinsko-Istriyskogo. – T. 1. – Sankt-Peterburg, 1911.
10. *Pryriz Ya*. Teodor Studyt: Pouchennia. – Lviv: Svichado, 1999. – 228 s.
11. *Stepovyk D*. Kvartet tserkovnoho maliarstva // Ukrainska kultura. – 2007. – № 7.
12. *Stepovyk D*. Mystetstvo ikony: Rym, Vizantiya, Ukraina. – Kyiv: Naukova dumka, 2008. – 264 s.
13. *Turkalo Ya*. Narys istorii Vselenskykh Soboriv: 325–737 roky. – Briussel, 1974. – 320 s.
14. *Florenskiy P*. Ikonostas. – Moskva: Iskusstvo, 1994. – 264 s.
15. Khronolohiya rozpysiv khramiv // Boykivshchyna. Nauk. zb. – T. 2. – Drohobych, Truskavets, 2004.
16. Ukrainskyi serednovichnyi zhyvopys. – Kyiv: Mystetstvo, 1976. – 26 s.
17. *Chatzidakis M*. Etudes sur la peinture postbyzantine. – London, 1976. – 314 p.
18. *Runciman S*. Byzantine Theology. – London, 1980.