Puskás Bernadett, *Значення краєвиду в іконописі*, [w:] *Krajobraz semantyczny wsi i miast*, red. Józef Marecki, Lucyna Rotter, Kraków 2016, s. 225–236 (Symbol – Znak – Rytuał).
DOI: http://dx.doi.org/10.15633/9788374385183.14

prof. dr. Puskás Bernadett, Ph.D., habil.

Institute of Visual Culture, Budapest

Значення краєвиду в іконописі

Abstrakt: La représentation du paysage et de l'environnement dans la peinture des icônes a passé par plusieurs étapes dans son évolution. L'article analyse les caractéristiques des changements dès l'antiquité jusqu'aux siècles postbyzantines. Il traite des problèmes de cette transformation de la conventionalité de l'espace d'une part du point de vue stylistique et formelle, et d'autre part de point de vue de la signification. Les icônes peintes dans la région des Carpates suivent une évolution très dynamique. Au Moyen Âge elles représentent l'espace emblématique du monde transcendantal. L'esthétique de la Renaissance avec la médiation des livres illustrés par des gravures flamandes, apportés dans cette région ouvre la voie à la représentation du sacré dans une nouvelle forme d'un monde humanisé.

Key words: paysage, espace sacré, icônes, la région des Carpates, Renaissance

На думку сучасного французського філософа і естета Алена Роже, краєвид не існує сам по собі. Значення йому надає естетичний погляд людини, без якого природа є тільки нульовим рівнем у порівнянні до пейзажу, який формулюється в індиректний спосіб своїми почуттями, або, конкретніше, своїм втручанням

у ландшафт та працею, а найбільш суб›єктивно митцями, поетами та художниками.[1]

Зображення краєвиду та середовища перейшло кілька значних етапів та змін від пізньоантичних до поствізантійських часів. На основі принципу мімесіс, тобто повторення дійсності, дохристиянські пізньоантичні зображення прагнули досконалого зображення ілюзії простору. Серед них зображень краєвиду збереглося порівняно мало. Це були фрески у приватних будинках римської еліти між I ст. до н.е. та I ст. н. е., в залах призначених для otium, тобто відпочинку, контемплації та наукових зусиль. Ці пейзажні фони міфологічних сцен, рідше іллюзійні вікна з видом на природу, або маленькі обрамлені картини зображували уявні пейзажі, або часом навіть конкретні міські краєвиди. Вони були намальовані методом пропорційністі, тоновані світлотінями, і ніби давали враження продовження видимого світу, але все ж таки малювалися ярусними композиціями без точного горизонту та з кількома точками сходу. Це теж означало сакральний простір, хоча не всі його мотиви даються до розшифровки.[2]

Пейзажні мотиви були присутні також у зображеннях біблійної тематики вже від ранньохристиянського періоду. Їхня естетика служить іншим цілям. Як це зауважив і Макс Дворжак, на фресках катакомб білий фон з мотивами ландшафту вже створений з наміром символічно зобразити сяйво трансцендентального світу. Абстрактність мотивів природи на низькому поземі підкреслює відмінність від натуралій фізичного середовища. Освітлення

1 Roger, Alain: Court traité du paysage. Bibliothèque des Sciences Humaines. Paris: Gallimard, 1997.

2 Bencze, Ágnes: Belső tájképek. Az évszak műtárgya. 2012. tavasz / Internal Landscapes. Highlighted Works of Art, Spring 2012. Budapest 2012. (Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény, időszaki kiállítás kísérő füzete.); Bencze Ágnes: Bukolikus tájképek a Iulius-Claudius korból. In: Hermann István (szerk.): Tanulmányok Ritoók Zsigmond hetvenedik születésnapja tiszteletére. Budapest 1999, 91–103.

рівномірне, тіней немає.[3] Це символічні образи, які створені для супроводження молитов, як пише Пітер Бровн.[4] Ці ранні фрески разом з тим вписуються в систему вищого ступеня, яка підкреслює також символіку і сакральну функцію інтер'єру.

Візантійська естетика образу і значення краєвиду успадкувала як деякі пізньоантичні принципи, так і ранньохристиянські. В VI столітті замість античного принципу зображення простору в сценах вже домінує умовність і плоскісність зображення. Площина намальована не для того, щоб проглянути через неї, а щоб заповнити її. ЇЇ мотиви створюють нематеріальне сплетіння кольорів та золота, яку пояснює християнський неоплатонізм, в якому простір описується як світло.[5]

Після періоду іконоборства у творах отців Церкви стало висвітлене поняття іконічного образу та його відношення до прообразу, а також відмінність ікони від ідолів. Правдивість зображень підтверджує їх портретність і відповідність прототипові. Водночас щораз більше переважає принцип зобразити трансцендентальну сферу. Особливим способом зображення трансцендентального світу послуговує так звана зворотня перспектива, де крайобраз подібно до вигнутої лінзи ніби зазиває до сполучення з цим вже освяченим світом. Іконописець найбільш характерно з різних поглядів зображує мотиви та предмети та сполучує їх в одну композиційну єдність. Погляд глядача поступово по черзі обходить всі мотиви в цій специфічній багатокоординатній структурі, і тим

3 Dvořák, Max: A katakombafestmények. A keresztény művészet kezdetei /Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst (1919)/. In: Dvořák, Max: A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok. Budapest 1980, 7–36.

4 Brown, Peter: A szentkultusz. Kialakulása és szerepe a latin kereszténységben /The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity/. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1993.

5 Panofsky, Erwin: A perspektíva mint „szimbolikus forma" /Die Perspektive als „symbolische Form"/. In: A jelentés a vizuális művészetekben. Budapest 1984, 183.

самим допомагає вникнути в простір зображений цим образом. Цей спосіб був особливо придатний для того, щоб зобразити специфіку візантійського образу в композиційній цілості якого простір і час пов›язується.[6]

У Візантії ікона сприймалася не як плоска схема, а як просторовий образ. Проблему цієї освяченої просторовості опрацьовує у своїх дослідженнях Алексей Лідов.[7] Як він це пояснює, ікона відмінна від сакральних зображень інших культур, які побудовані по інших принципах, так як весь світ ікон сам по собі означає просторову цілість. Прикладом цього пояснення можуть послужити пізньовізантійські мозаїки константинопольського монастиря Хора, де по східно-західній осі церкви знаходяться зображення Богоматері з Ісусом з написом Chora tou achoretou, тобто простір Того, Хто поза простором, та два зображення Христа з підписами ІС ХС chora ton zonton, тобто Ісус Христос простір живих. Власне повнісне поняття Хора, яке означає не просто землю, країну, а теологічний термін, який вказує на самого Бого-Творця, допомагає зрозуміти просторову природу візантійського образу. Цей термін відомий від часів давньогрецької філософії.[8] Він фігурує в Платона, як стан, який передує народженню будь-якої форми. Через неплатоників це поняття перейшло в християнське богослов›я і було застосовано до ікони. Хора була ототожнена з іконічним простором, який не тільки випромінюється з ікони, а вміщає в себе простір храму, його середовища, а навіть місто,

6 Bicskov, Viktor: A bizánci esztétika. /Бычков В.:Византийская эстетика/ Budapest 1988, 188–191.

7 Лидов, Алексей: Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования. In: Лидов Алексей: *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре.* Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2009, 21.

8 Лидов, Алексей: Икона и иконическое сознание. Образ пространства и образы в пространстве. In: Лидов, Алексей: Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. Москва: Феория, 2014, 10.

світ, включений в цю ієротопічну цілість співом, літургійними та позалітургійними походами, церковним обладнанням, ладаном та світлами. І водночас це простір Вседержителя, який сам є неосяжний, понад усяким простором, як на це вказують його мозаїчні зображення в головному куполі церков.[9]

На території Мукачівської єпархії, основаної в середині XV століття, збереглося чимало ікон, які теж репрезентують зміни в понятті та значенні краєвиду. Варто зауважити, що подібно до київської Оранти, яка викладена на на трьох різних рівнях ґрунту, просторовість цих середньовічних ікон також підкреслюється ковчегом, тобто виглибленим середнім полем іконної дошки.[10] Як і в візантійському іконописі, серед збережених раніше прикладів іконопису, на житійних іконах XVI століття, наприклад Святого Димитрія з Ладомирової (Бардеїв, Шаришський музей), природа залишається специфічною сферою, яка зображена символічно. У центрі ікони стоїть великомученик на умовному фоні низького позему, який не пов'язується з фігурою, а розстилається позаду майже вертикальним килимом, який густо декорований маленькими квітучими кущиками. Головне зображення оточене і підтримане другою сферою бокових клейм, у яких розгортається серія агіографічних сцен.[11] Фоном цих акцій служить умовний простір, який тут теж являє собою другорядну сценерію на горизонті з пейзажними та архітектурними мотивами. На іконі архангела Михаїла з Улічкриви з XVI століття в першому ряді клейм – це краєвид Раю з деревом Мудрості по центрі та двома брилами гірських скал, холодносиньої та теплої кіноварночервоної, які символічно повернені до центру, нагадуючи цілість

9 Лидов 2014, 18.

10 Лидов 2014, 11.

11 Grešlík, Vladislav: Ikony Šarišského múzea v Bardejove. Bratislava: Ars Monument, 1994, 66, kat. 6.

створеного світу та формально натякають на принцип зворотньої перспективи.[12]

Опис природи не раз фігурує у Псалмах, які читаються в літургійних обрядах. Виступи скал служать образотворчою транскрипцією слів „гори взиграшася яко овні, і холми яко ягнята овчії" (Пс. 113: 4). Зображення моря теж умовне, замкнене в сферичне або навіть в символічно восьмикутне поле. Прикладом цього може бути згадана ікона Святого Миколая з Дубової (Бардеїв, Шаришський музей).[13] Ця символіка, яка вказує на стародавню концепцію світу, простежується також на іконах Страшного суду, де зображення земного Ерусалиму теж сферичне. Місто омивають води, в яких видніються морські тварини (Луков). Поверхня води нагадує майже абстрактні пряді волосся, ніби повторюючи метафору пророка Даниїла «… А волосся голови Його – як чиста хвиля" (7: 9). Таками ж прядями намальовані хвилі Йордану на іконі Водохреста з Уличкривій. Ікони Мукачівської єпархії цього часу стилістично пов'язуються з творчістю іконописних майстерень околиць Перемишля та інших прикордонних містечок. Художній стиль їх зберігає традиції попередніх століть, як це притаманно для регіонів пограниччя. Тут простір намальований більш плоскісно, плямами, обведеними різким контуром. Цим ікони цього часу відрізняються, з одного боку, від пізньовізантійських зображень, де вперше з'являється цілість композиції, фігур, акцій та краєвиду, але і скоро згасає після падіння Константинополя. Але відрізняється стиль ікон регіону також від місцевого пізньоготичного мистецтва, хоча має з ним деякі спільні теоретичні риси.

З XVII століття на зміну умовного ландшафту і природи з'являються нові форми та більш складні зображення пейзажів.[14] Зро-

12 Puskás, Bernadett: A görög katolikus egyház művészete. Hagyomány és megújulás. Budapest 2008, 45, 51.

13 Grešlík 1994, 68, kat.11.

14 Кирьянова С.: Композиционная роль пейзажа в русской иконе 2-й пол. XVII – 1-й трети XVIII в. In: Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы

стає зацікавлення реальними природними та архітектурними мотивами. Роль пейзажу в 17 столітті змінюється спочатку композиційно. Вперше з'являється кулісне відтворення простору, де дія відбувається в трипланoвому розміщенні.[15] Це може бути пейзаж-фон на другому плані композиції, який може з'явитися в арці або в іншому архітектурному кадрі. Хоча з'являються реальні елементи міст, кам'яниць, але цей пейзаж ще не пов'язується з головним зображенням, місце дії може бути будь-яким. Так фігурує Старозавітної Трійця на площі з характерними пізньоренесансними, ранньобароковими будинками на іконі, з Шашови (Бардеїв).[16]

Пізніше, подібно до ренесансних картин, пейзаж вписується в основний сюжет. Як реалії з'являються групи ялин, наприклад, на іконі Святого Антонія та Феодосія Печерських з Толчви (Ніредьгаза, Грекокатолицька збірка сакрального мистецтва, XVII–XVIII ст.), або навіть типові монастирські комплекси (Михаїл з Миролі).[17]

В розвитку краєвиду наступний етап часто спостерігається на іконах празників, які з огляду на свою тематику серед іконних рядів першими показують знаки переходу до жанрових картин. Варта зауважити, що в європейському мистецтві власне початок 17 століття приніс поширення нових жанрів в малярстві, жанрових

истории и теории христианского искусства 2013. Вып. 2 (11), 107–114.

15 Мисюга Богдан: Образ реальної дійсності в пейзажних зображеннях іконопису Галичини XVII-XVIII століть (на прикладі ікон зі збірки Національного музею у Львові ім. А. Шептицького) in: Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності. Львів: Національний музей у Львові, 2013, 330–336. 332.

16 Grešlík, Vladislav: Ikony Šarišského múzea v Bardejove. Bratislava: Ars Monument, 1994, 77, kat. 43.

17 Puskás Bernadett: A Görög Katolikus Egyházművészeti Gyűjtemény anyagai I.: Ikonok, festmények. Nyíregyháza 2012, 37; Откович Василь: Народна течія в українському живописі XVII–XVIII ст. Київ 1990, 64–67.

картин та пейзажів. У святочних іконах цього періоду пейзаж сприймається не як фон, а як природне місце дії представлених подій (Введення Богородиці, Шеметківці). Часом головна сцена включає в себе менші, доповнюючі сцени, вписані в ландшафт (Втеча з Єгипту, Нижня Писана Кошиці ВМ).[18] Все ж таки цей краєвид не переважає у значенні над головою темою, не відволікає увагу від основного значення.

У Мукачівській єпархії провідним майстром цього часу став Ілія Бродлакович, відомий як Вишенський, тобто маляр з Судової Вишні. На його підписних іконах Розп›яття, Різдва христового повторюються мотиви гір та середньоєвропейських кам›яниць і міст з куполами церков.[19] Тут вже спостерігається цілість образу та акції, переднього, середнього та заднього планів, що вказує на пристосування ренесансної естетики та композиції до іконопису.

Призабуті та вже незрозумілі принципи зворотньої перспективи в поствізантійському світі за допомогою прикладів фламандської та німецької графіки заміняються на сучасне зображення простору. Ці реалії вказують на набагато важливішу зміну в значенні краєвиду і взагалом ікони. Вони долучаються до того послання, яке не раз представлене в ренесансному західному сакральному живописі, тобто сцени євангелія розігруються, як кажуть «Hic et nunc, тут і сьогодні». Власне на основі цих змістових та формальних змін цей період в іконописі регіону можна охарактеризувати як період місцевого пізнього ренесансу з новим світоглядом більш гуманістичного характеру.[20] Ікона водночас відображає події як в понадчасовому значенні і розумінні, так і в їх земних умовах. В європейському мистецтві Нового часу гумані-

18 Puskás 2008, 80, 107.

19 Puskás Bernadett: Quelques données concernant les icones d'Ilia de Wisznia, peinre de Munkács. Apulum L (2013) 47–70.

20 Овсійчук Володимир: Українське мистецтво другої половини XVI-першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. Київ 1985, 133.

зована земна естетика ще з епохи Відродження починає виступати на перший план. І, власне, краса як така і все пов'язане з нею естетичне сакралізується і поступово витісняє середньовічне поняття сакрального. На це вказує і те, що умовна палета середньовічних ікон поступово замінюється реальним емпіричним колоритом навколишнього середовища.[21]

В іконописі 18 століття вже таких значних змін в значенні краєвиду, як раніше, не відбувалося. До середини століття деякі провінційні майстри ще досить умовно малюють місце подій, найчастіше краєвид являє собою гористу місцевість з містами, лісом. Пізніше умовний стафаж поступово наповнюється подальшими деталями природи, та еволюціонує у зображення із перспективою, де краєвид має осмислення як принципово важлива частина змісту твору. Правда, часом вирішення подібне до барокових театральних декорацій.[22] Професійно виконували це ведучі майстри Мукачівської єпархії брати Спалінські, Михайло та Фадей на іконах в Шатораляуйгей, в Ужгороді. Більш провінційний приклад – це ікони-предели в Гукливому, з мотивами рококо (Посли Якова, Хрещення Русі). [23]

На зламі 18–19 століття якийсь час ще далі діє пізньобарочний принцип відтворення пейзажу (Старозавітні сцени в Бодрогкерестур), або навіть де-не-де умовне зображення (Вознеснення, Кенезло). Пізніше вони уступають місце класицистично академічному трактуванню, як це представляють в Гайдудорогу

---

21 Сидор Олег: Міські краєвиди й інтер'єри в творах Йова Кондзелевича в контексті архітектури Ренесансу. In: Українське мистецтво в міжнародних зв'язках, Київ: Наукова думка, 1983, 70; Овсійчук Володимир: Українське малярство x-xviii ст. Проблеми кольору. Львів: 2006.

22 Жолтовський Павло: Пейзажний та побутовий жанри в українському живопису. In: Жолтовський Павло: Український живопис xvii-xviii ст. Київ 1978, 257–258.

23 Puskás 2008, 80, 107.

надвратні образи (Мойсей в пустині, ліствиця Якова). З'являються іконостасні картини, де фігура вже поставлена в краєвиді, який є дійсним середовищем, а не тільки декоративним елементом, або стилізованим та ідеалізованим пейзажом. Ці пейзажні ікони більш нагадують тогочасні католицькі образи і вже не зберігають ремінісценції іконного характеру ні за іконографією, ні за технікою, ні за стилем.

Як висновок, можемо зауважити, що пізньосередньовічний іконопис регіону Карпат продовжував середньовізантійське поняття іконічного простору Хора. Умовне зображення краєвиду вказувало на трансцендентальний освячений світ, який при всій своїй умовності відрізняється від романського чи готичного принципу малювання простору. Після падіння Візантії, частково через практику іконописних списків-взірців цей спосіб вираження в іконописі формалізується та іде в упадок. Новим викликом і напрямком якраз в цей час спостерігається ренесансна естетика в центрі якої стоїть гуманізований світ людини, сакральне з'являється в новій формі. При посередництві книжкової графіки цей світогляд значно змінив і поствізантійський іконопис.

Библиография

Bencze Ágnes: Bukolikus tájképek a Iulius-Claudius korból. In: Hermann István (szerk.): Tanulmányok Ritoók Zsigmond hetvenedik születésnapja tiszteletére. Budapest 1999.

Bencze, Ágnes: Belső tájképek. Az évszak műtárgya. 2012. tavasz / Internal Landscapes. Highlighted Works of Art, Spring 2012. Budapest 2012. (Szépművészeti Múzeum, Antik Gyűjtemény, időszaki kiállítás kísérő füzete.).

Bicskov, Viktor: A bizánci esztétika. /Бычков В.:Византийская эстетика/ Budapest 1988, 188–191.

Brown, Peter: A szentkultusz. Kialakulása és szerepe a latin kereszténységben /The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity/. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1993.

Dvořák, Max: A katakombafestmények. A keresztény művészet kezdetei /Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst (1919)/. In: Dvořák, Max: A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok. Budapest 1980.

Grešlík, Vladislav: Ikony Šarišského múzea v Bardejove. Bratislava: Ars Monument, 1994, 66.

Panofsky, Erwin: A perspektíva mint „szimbolikus forma" /Die Perspektive als „symbolische Form"/. In: A jelentés a vizuális művészetekben. Budapest 1984, 183.

Puskás Bernadett: A Görög Katolikus Egyházművészeti Gyűjtemény anyagai I.: Ikonok, festmények. Nyíregyháza 2012, 37; Откович Василь: Народна течія в українському живописі XVII–XVIII ст. Київ 1990.

Puskás Bernadett: Quelques données concernant les icones d'Ilia de Wisznia, peinre de Munkács. Apulum L (2013) 47–70.

Puskás, Bernadett: A görög katolikus egyház művészete. Hagyomány és megújulás. Budapest 2008.

Roger, Alain: Court traité du paysage. Bibliothèque des Sciences Humaines. Paris: Gallimard, 1997.

Жолтовський Павло: Пейзажний та побутовий жанри в українському живопису. In: Жолтовський Павло: Український живопис XVII-XVIII ст. Київ 1978.

Кирьянова С.: Композиционная роль пейзажа в русской иконе 2-й пол. XVII – 1-й трети XVIII в. In: Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства 2013. Вып. 2 (11), 107–114.

Лидов, Алексей: Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования. In: Лидов Алексей: *Иеротопия. Пространственные иконы*

и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва: Дизайн. Информация. Картография, 2009.

Лидов, Алексей: Икона и иконическое сознание. Образ пространства и образы в пространстве. In: Лидов, Алексей: Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. Москва: Феория, 2014.

Мисюга Богдан: Образ реальної дійсності в пейзажних зображеннях іконопису Галичини XVII-XVIII століть (на прикладі ікон зі збірки Національного музею у Львові ім. А. Шептицького) in: Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності. Львів: Національний музей у Львові, 2013, 330–336.

Овсійчук Володимир: Українське малярство X-XVIII ст. Проблеми кольору. Львів: 2006.

Овсійчук Володимир: Українське мистецтво другої половини XVI-першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї. Київ 1985.

Сидор Олег: Міські краєвиди й інтер'єри в творах Йова Кондзелевича в контексті архітектури Ренесансу. In: Українське мистецтво в міжнародних зв'язках, Київ: Наукова думка, 1983.