
ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

УДК 748.5

ББК 85.145.4

Михайло Станкевич

НАРОДНА ІКОНА НА СКЛІ: СОЦІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Автор аналізує генезу виникнення малярства на склі в Україні. Пріоритетними при цьому стають аспекти формування техніки цього виду живопису, його специфічних особливостей. Автором пропонується періодизація розвитку малярства на склі, починаючи від моменту його зародження у традиціях народного мистецтва. Проаналізовано періоди кольорової графіки, тиражування живопису та ремісничо-міщанського малярства.

Ключові слова: малярство на склі, техніка живопису, народне мистецтво.

Виникнення та поширення хатньої ікони було природним процесом, що тривав понад три століття. Спочатку найдавніші мальовані ікони на дошці й полотні становили обов'язковий атрибут ладнання нутра церкви, а від XVI століття вони з'явилися у маєтках духовенства та козацької старшини. До попередників народної хатньої ікони на склі належали різьблені ікони-хрести [1] та відбитки на папері народної гравюри XVII–XIX століть [2]. Утім, традиція сакралізації простору житла сягає значно глибших віків, пов'язана із первісними магічними оберегами та язичницькими символами. В усталеному інтер'єрі української хати вони зберігалися до XX століття, як пережитки давньослов'янських вірувань і релігійного світогляду народу. Їх виготовляли із доступних природних матеріалів: соломи, висушених трав, шматочків дерева, шкарлупи яєць тощо. На стіну прикріплювали зав'язані навхрест пучки зілля, зокрема духмяні васильки та інші лікувальні рослини; до стелі над столом привішували солом'яних “павуків” і дерев'яних “голубів”, а ще доповнювали солом'яними хрестиками, витинанками-хрестиками, крашанками та писанками.

Хата змінювалася дуже повільно, зберігаючи архаїчні риси аж до початку XX століття. Уява селянина про житло виявилася близькою з науковим визначенням Г.Земпера як про “найкосмічніший вид мистецтва”, що виражається загальноновизнаними символами світосприйняття людини.

Система символів і хатніх оберегів дуже різноманітна. В язичницькому розумінні світобудови панівною була уява про споконвічний кругообіг: народження–життя–смерть–народження. Нескінченний ланцюг перевтілення передбачав взаємозв'язки земного й потойбічного світів, предків і нащадків. Не випадково в сакральному куті хати почесне місце на Святвечір відводили “дідові”, “дідухові” (сніп вівсяної чи житньої соломи зі збіжжям), що персоніфікує зв'язок із пращурами. Відомі випадки, коли дідухи виплітали у вигляді символічного дерева із трьома, п'ятьма пучками колосся. Ідея Світового дерева – надзвичайно важлива в уявленнях про одвічний перехід від життя до смерті, бо служить посередником у взаємозв'язках світів. Існує така інтерпретація: Райське дерево підтримує небесне склепіння, його коріння в підземному світі, стовбур у видимих просторах землі, а гілки сягають небес. Це – дерево безсмерття, життя і пізнання, а також місце перебування богів та душ померлих, місцем, де перевтілюються душі для повернення їх на землю.

Хатні ікони, які співіснували разом із дохристиянськими оберегами, створювали унікальну систему символів, спираючись на стійкі українські мистецькі традиції. Багато філософських ідей, які виникли й розвинулись ще в родовому суспільстві, згодом адаптувало й засвоїло християнство. Тому в хатніх іконах зустрічаються такі мотиви: перемоги добра над злом, Господнє заступництво, возвеличення праведників і святих.

Прототипами іконографічних тем були первісні магічно-фігурні зображення, які демонстрували зв'язок зі стародавньою системою символів. Символіка, що поринула в підсвідомість, генетичну пам'ять, неначе скерувала рукою митця. Його уміння майстерно виконувати – це не

тільки спритність рук, а вправність усієї психо-фізичної істоти, що творить так само не вимушено, як природа. Не випадково в іконах – в архаїчних духовних символах – чаруюча простота, міра, цілісність.

Образи виконано зі скла, фарби та лискучої позлітки, але їх не можна зводити просто до скла чи барвних матеріалів. Передовсім, це мистецький твір, намальований за певними нормами в конкретний історичний період і відповідним статусом авторів. Отож мало знати властивості матеріалів, технологію, мову виразності, натомість значно важливіше розуміти й оцінювати уявлення про відношення між Господом, людиною та іконою, бо задля цих уявлень образ було створено.

Отже, народна ікона-образ – це згусток сакрально-історичного досвіду, своєрідний духовно-мистецький універсум, що йде з глибини століть та від окремого майстра.

Про істотно складні відношення між хатньою іконою, як сакрально-знаковим об'єктом, і художньою цінністю примітиву уже дещо написано. Однак те втаємничене, що їх єднає й відштовхує, так і не розкрито. Не просто з'ясувати, яким чином приземкуватість і площинність фігур, порушення пропорцій, схематизм і ритмічність структури, дзвінка експресія відкритих контрастних кольорів, надмірна декоративність надзвичайно розкішних квітів співвідносяться зі знаковістю та сакральністю творів, які виражають побожний світогляд митця.

Примітив живе за іншими законами. За ним стоїть наївна мудрість тисячоліть. Чим менше примітив наслідує академічні правила малюнка, композиції й колориту, тим він самобутніший, яскравіший і чарівніший.

Щоразу, коли вникаємо в дивовижну гармонію-дисгармонію ікони на склі, вражаємось силою й щирістю висловлених у ній почуттів. Виявляється, що “неправильні”, переважно незграбні засоби, які застосовують народні митці для втілення сакральних мотивів, служать своїй меті не гірше, ніж вишукане малярство професійних іконописців.

Ікону на склі, вияв народного примітиву, на початку ХХ століття намагалися кваліфікувати як кітч. Звідси таке запізніле визнання її художньої вартості. Утім, слушно міркує Александр Блаховський, що “непрофесійні митці не мають монополії на продукцію кітчю. Кітч народжується від безталання, а ще від природньої неспроможності, а не від низької мистецької освіти” [3].

Примітив у народній творчості тісно пов'язаний із символізмом мислення. Чим більше узагальнений примітив, тим більша його семантична місткість. Але для народної ікони на склі це радше виняток, бо малярам подобалося розцяцьковувати твори, неначе писанку або різьблено-інкрустовану річ, надаючи їм щоразу більше деталей: яскравий приклад “любові до збагачення” чи “страху порожнечі”.

Художній світ примітиву створюється в результаті складного синтезу традиції з релігійним і мистецьким досвідом автора. Його невід'ємну частину складають також досягнення професійного сакрального мистецтва, як об'єкта творчого освоєння іконосфери. “Очевидно, примітив виникає на певній стадії диференціації художньої культури в суспільстві, коли стає можливим цей наївний погляд “ззовні” на професійне мистецтво, погляд зацікавлений і спрямований на засвоєння досягнень “високого мистецтва, але не здатний проникнути в його справжню структуру, оволодіти його засобами і методами” [4].

З іконою на склі пов'язані різновиди символів або символічних систем, що вважаються сакральними. Їхня семантика, своєрідна таємничість змушує припустити, що зміст образів мав велике значення й вони повинні були впливати на людей, які дивилися на них і молилися до Господа, Богородиці і святих.

Скло, як перший символ, нагадує немовби застигле плесо води. Воно має властивості, які звернені до найдавнішої глибини нашого єства, зв'язує людину з її примітивним минулим. В іконі акцентує чарівну красу мотивів, збуджує уяву й спонукає до сугестивних роздумів.

Конкретну символіку мають барви, але найважливішу – іконографія. Не випадково символом самопожертви часто є ікони із зображенням Розп'яття, Розп'яття з пристоячими, а також святих-мучеників, які прийняли страждання і смерть: св. Варвара, св. Катерина, св. Параскева. Найбільше ікон позначені символом святого заступництва, це передовсім Богородиця Одигітрія, Покрова, Богородиця Неустанної Помочі. Сюди ж долучаємо св. Миколая, що наділений не лише добрими, а й суворими рисами. Ідею духовного возвеличення і радості представляють

сцени Різдва Христового, Коронування Богородиці та Воздвиження Чесного Хреста. Символом справедливості позначені твори “Багач і бідний Лазар”, “Страшний суд”. Мужність, що також належить до християнських моральних чеснот, розкривають теми ікон “Св. Юрій”, “Архангел Михаїл” та св. “Пророк Ілля” (володар стихій на колісниці). Усі символи творять цілісний релігійно-етичний комплекс, важливий для українського народу. Кліфорд Гірц логічно узагальнив: “Саме гроно символів, уплетених у певного гатунку ціле, створює релігійну систему. Для посвячених така релігійна система служить посередником у здобутті істинного знання, розуміння суттєвих умов, у рамках яких належить доконечно прожити життя” [5].

Важливими зображеннями на скляних образах є квіти. Відомо, що рослинно-квітковий орнамент поширився від епохи Ренесансу. В іконописній структурі його застосовували від XVII століття для заповнення тла, іноді для оздоблення одягу та німбів святих. У народний іконопис квіти запроваджено не випадково. Від стародавніх часів “квітка” в українській етнотрадиції мала істотні життєво-стверджувальні ідеї, зокрема символізує життя, творчі сили, відродження, провіщує весну, а в близькосхідній культурі є знаком метаморфози душі. Вінок квітів у слов’ян був символом космічної гармонії [6]. Віддавна “заквітчати” особу, предмет чи середовище означало надати їм найвищої досконалості, завершення.

Квіти на образі зі скла – переважно узагальнених обрисів, іноді можна здогадатися, що це троянда, тюльпан, лілія, мальва чи дзвіночок. Очевидно одні орнаментальні мотиви запозичені з іконопису професійних майстрів, інші – з народного розпису посуду, скринь тощо. Дуже мало незаквітчаних ікон. Переважно намальовані орнаменти у вигляді гілки з однією або кількома квітками. Рідко трапляється одна квітка з трьома листочками без стебла, гірлянда квітів чи віночок. У творах родини Німчиків, рослинні мотиви фантастичних розмірів, а квіти дивовижних форм. Без сумніву декорація (орнаменти, знаки зірок, малюнки драперій та церков), що оточувала і заповнювала іконосферу, надавала образам особливого духовного звучання.

Отже, входження кожного символу в народну культуру визначалося його співзвучністю з етнотрадицією, здатністю майстра його художньо переробити і засвоїти.

Процес появи й запровадження хатніх ікон, виконаних на дереві, полотні чи листовому склі, має соціологічний аспект. Тут перетинаються прямі й опосередковані інтереси образників, покупців-споживачів і священників. Останні виконували винятково регулятивну місію. Наприклад, духовна влада, що вбачала в іконах-примітивах небезпечний кітч, не допускала мальованих образів на склі до церкви, намагалася зупинити їх поширення серед селян. Вона натомість заохочувала до придбання друкованих олеографічних святих. Утім мода на скляні образи була міцнішою за будь-які заборони. У хатній іконі, що сформувалася в напівремісничому середовищі на роздоріжжі нерівномірних впливів “низького” і “високого” мистецтва, були свої традиції, які дозволяли початківцям оволодіти навиками малярства на склі та постачати на ринок більш-менш однорідну за іконографією та якістю продукцію.

Судячи з корпусу творів, які дійшли до нас, “образників” (так називали люди) було небагато, трохи більше десяти. Не кожен із них умів “говорити” власною мовою. Тільки видатні, лише талановиті щиро висловлювалися у своїх іконах. Посередній маляр (а такі теж зустрічалися в народному мистецтві) байдуже копіював зразки, які полюбилися селянам і легко продавалися.

Благодатний матеріал для виявлення внутрішніх переживань митця є парна буковинська ікона (кінця XIX ст.) на жовтому тлі – “Св. Миколай і Св. Варвара”. Тут усе, графічність контурів, пластика форм, тонка злагодженість кольору підпорядковані майстрові для створення незвичайних ликів святих: строгі овали обличчя, губи стиснуті, нахмурені брови, прямі носи з ледь наміченими дужками, строга декорація одягу і тла. Це змушує вірити в духовну силу святих, вираз яких на склі справляє глибоке емоційне враження. Так само ікона “Одигітрія” покутського майстра (середина XIX ст.), виконана з віртуозною майстерністю, представляє Богородицю витонченою й шляхетною. Це стосується і твору “Св. Миколай, Розп’яття, Богородиця з Дитятком” (1851), що стали своєрідним архетипом образів, які, залежно від таланту маляра, набували більшої чи меншої сакральності. Отже, ікони показують конкретне відношення до них майстра, що за влучним висловом Іларіона Свенціцького є “зовнішнім проявом внутрішніх відчуттів митця”.

Іноді нестачу сміливості лінійного виконання фігур окремі автори намагалися надолужити пишним квітковим обрамленням, що також подобалося покупцям.

Образники жили в селах і містечках, часто поєднуючи своє ремесло із рільництвом. Завдяки Юзефові Грабовському до нас дійшли спогади сина Петра Німчика з Богородчан: “Родичі мої не лише продавали образи, але також самі образи створювали і то двоякого гатунку: мальовані на склі та відбитки дереворитні (...).

Батько мій... до школи не ходив, читав слабо, тільки побожні книжки, а надписування свого прізвища йшло дуже повільно. Мистецтва малювання навчився у свого батька... Ринком збуту були сусідні містечка... Переважно виїжджав батько на ярмарки. А ще через певний проміжок часу вибирався щороку на славні відпусти. Брав мене батько кілька разів із собою... Подорожі ці, хоч дуже вимучували, але дивовижний мали для мене урок – особливо переїзди через невідомі околиці в зоряну серпневу холодну ніч, і спів бабусі: “Із зірок корона увінчає голову” [7].

Праця маляра й водночас продавця власних творів була нелегкою. Утім, судячи з розповіді, дещо романтичною й корисною, бо давала змогу спілкуватися з людьми. Відбувався тісний творчий та оцінювальний процес.

Перші шанувальники образів на склі середини XIX століття – щасливе покоління, що позбулося кріпацтва. Саме тоді настали різкі зміни. Усі торкнулися розбудови й облаштування нового житла, яке стало світлішим і чистішим. Ікони ж на склі стали своєрідною ознакою нового часу, так само як у середині XX ст. вони несподівано втратили будь-яку привабливість для власників. А тому в повоєнні роки буковинці, гуцули й покутяни з легкістю розлучалися з ними, ніби скляні образи були причиною їхніх бід.

Від початку XX століття не збереглося жодного автентичного інтер'єру сільської хати. І хоча до нас дійшли окремі згадки про те, що хатні ікони розвішували попід стелею в ряд на покутті, тобто на тій стіні поряд з якою стояв стіл чи скриня, усе ж не знаємо ні порядку їх розташування, ні кількості, ні тим паче, як вони поєднувалися з іншими оберегами та елементами оздоблення. Дуже приблизну уяву дають про це синтезовані для огляду хати скансенів і краєзнавчих музеїв.

Безсумнівно, що скляні образи були сакральною домінантою побуту, свідками численних родинних подій, свят і обрядів. Їх купували до нової хати або з іншої важливої нагоди. Ними благословили молодих до шлюбу, синів у далеку дорогу. Ікони були предметом гордощів і любовань кожного господаря чи господині, та найголовніше, що перед іконами молилися, зверталися до Господа, просили заступництва у святих.

Малюванням на склі захоплювались та сміливо експериментували відомі художники: Ярослав Музика, Олена Кульчицька, Осип Сорохтей, Олена Шатківська, Маргіт Сельська, а згодом професійні митці молодого покоління та самоук Іван Сколоздра [8]. Нещодавно відкриті імена народних майстрів, які працювали в осередках Великий Рожан, Торговиця, Яворів на Івано-Франківщині, які своїми творами протистояли засиллю аматорських “фотоікон” [9]. Поширена думка про цілковите припинення ікономалювання на Гуцульщині та Покутті дуже перебільшена.

Образи на склі, виконані талановитими майстрами-самоучками в другій половині XIX – першій третині XX століття, – феномен мистецтва та сакралізації простору народного житла, частинка духовної спадщини українців.

1. Станкевич М. Рідкісні різьблені ікони-хрести XVII – початку XIX ст. // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. – К., 1996. – С.104–109.
2. Шпак О. Українська народна гравюра XVII–XIX століть. – Львів, 2006.
3. Włachowski A. Wkład ludowych prymitywów do kultury narodowej w Polsce // Primitywumas mene. – Vilnius: Gervele, 1999.
4. Герчук Ю. Примитивны ли “примитивы”? // Творчество. – 1972. – №2. – С.12.
5. Гірц К. Інтерпретація культури. – К., 2001. – С.154.
6. Nowosielski A. Lud ukraiński. – Wilno, 1857. – S.11.
7. Grabowski J. Malarstwo ludowe // Spylnota Pracy. – 1936. – NS. – S.10.
8. Іван Сколоздра: Живопис на склі: Альбом / Авт.-упоряд. В.П.Откович. – К., 1990 – С.9.

9. Шпак О. Малювання на склі другої половини ХХ ст.: Нові матеріали // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – К., 2003. – С.253–263.

The author depicts the genesis of glass painting in Ukraine, as a technique of performance. He gives the analysis of the main stylistic periods of the development until the middle of the moment of the beginning of a folk streaming this kind of art. The periods of colour graphics are analysed both with the periods of the painting edition and artisan-narrow-minded painting.

Key words: glass painting, technique of performance, folk art.

УДК 75.03

ББК 85.143

Ярослав Кравченко

МИСТЕЦЬКІ ЗАСАДИ БОЙЧУКІЗМУ В УМОВАХ РАДЯНСЬКОГО ТОТАЛІТАРИЗМУ НА ПРИКАРПАТТІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Є.САГАЙДАЧНОГО ТА О.КРАВЧЕНКА)

У статті розглядаються проблеми школи Михайла Бойчука, провідні представники якої були розстріляні 1937 року. Аналізується творчість Є.Сагайдачного та О.Кравченка, що жили й працювали на Прикарпатті в період радянського тоталітаризму 1940–1980-х років.

Ключові слова: бойчукізм, український монументалізм, фреска, темпера.

Самобутня “школа українських монументалістів” – явище рівня світової культури, створена в грудні 1917 року самовідданою багаторічною працею Михайла Бойчука в Українській академії мистецтва, Інституті пластичних мистецтв та Художньому інституті 1937 року перестала існувати^{*}.

Великий знавець композиції, колоризму та синестезії, візантійського стилю та мистецтва італійського проторенесансу, давньоруської фрески київських соборів та українського іконопису XIV–XVII століть, народного примітиву та новітнього модерністичного французького малярства, Михайло Бойчук разом з учнями майстерні створював свій стиль українського мистецтва – стиль синтетичний, стиль монументальний за формою та характером мистецького мислення, іменуючи себе “школою українських монументалістів”. Так постають перші розписи Луцьких касарень у Києві влітку 1919 року, монументально-декоративне оформлення Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі 1928 року, яке стало зенітом творчих досягнень бойчукістів та монументальні розписи Червонозаводського театру в Харкові 1933–1934 років, де вже мистцям прийшлося піти на поступки “косіорівським повчанням” соціалістичного реалізму.

Спочатку жартівлива, але з виразним розумінням значущості явища, аж ніяк не образлива назва художників цієї групи – “бойчукісти”, набула зловісного характеру в критичних виступах та публікаціях радянської преси, закріпилася за ними вже як вияв зневаги й образи, як визначення

^{*} У вступній статті каталогу виставки “Бойчук і бойчукісти, бойчукізм”, що експонувалась у Львівській галереї мистецтв, упорядники О.Ріпка та Н.Пристапенко “подають численні імена бойчукістів, починаючи з 1917 року”. Так, “у 1917–1922 роках у майстерні монументального мистецтва М.Бойчука вчилися В.Седляр, І.Падалка, Т.Бойчук, О.Павленко, С.Колос, А.Іванова, Т.Бауман, О.Сахновська, К.Бородіна, М.Трубецька, І.Липківський, Т.Цимлова, К.Хіллер, П.Іванченко, М.Азовський, Р.Лісовський, О.Лозовський, Г.Налепінська, В.Бура, Н.Хазіна (Мандельштам). Працювали в майстерні досвідчені митці С.Налепінська-Бойчук, Є.Сагайдачний, М.Касперович, І.Врона, бували К.Антонович, Б.Кратко, І.Плещинський. До другої генерації учнів (тобто в 1923–1930 роках. – Я.К.) належали О.Мизін, О.Бізюков, М.Шехтман, М.Рокицький, К.Гвоздик, М.Юнак, Є.Холостенко, Н.Ріхтер, П.Горбенко, О.Кравченко, К.Єлева, В.Кутинська, Г.Гізлер, О.Юнак”. Див.: Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки / Автори-упорядники О.Ріпка та Н.Пристапенко. – Львів. – 1991. – С.32. Однак спостерігаємо тут прикрі неточності. Так М.Азовський закінчив інститут у 1928 р., О.Сахновська навчалась у 1923–1929 роках, В.Бура вступила на навчання лише 1923 р., а К.Єлева, навпаки, навчався в 1917–1922 роках, пізніше викладав у Київському художньо-індустріальному технікумі. Водночас не згадано Є.Піскорську, А.Йогансен та інших.