



Икона Божої Матері «Тростянецька»

Тростянецька Чудотворна ікона Богородиці Одигітрії

Лариса Обухович

Українське сакральне мистецтво на своєму історичному шляху зазнало неоправданих втрат через війни, грабунки, тоталітарні режими. Поневолювачі фальсифікували нашу історію, щоб нав'язувати почуття неповноцінності, меншовартості. Але є *«час розкидати каміння і час збирати»* (Еккл. 3: 5). У 20-их роках ХХ століття відроджена Українська держава робила перші значні потуги для відбудови своєї духовності. У сфері сакрального малярства яскравий слід залишила подвижницька діяльність засновника Національного Музею у Львові Іларіона Свенціцького, музейних працівників В. Пещанського, М. Драгана, В. Свенціцької, І. Бойчука – сподвижника живописної школи. У 80-их роках ХХ століття завдяки науковим експедиціям по Волині під керівництвом доктора мистецтвознавства П. М. Жолтовського було віднайдено ряд безцінних пам'яток давнього іконопису, зокрема, «Богородиця Одигітрія» XIII століття з Дорогобужа, «Спас» і «Покрова» XV століття із села Річиця. У 2008 році широкий загал ознайомився із врятованою реставраторами дивовижної краси волинською іконою «Богородиця Одигітрія» XIII – початку XIV століття (місто Камінь-Каширськ) з київської приватної збірки Оксани Гринів. Ці неперевершені мистецькі перлини явили нам майже втрачене давнє волинське малярство.

У 2008 році було реставровано Чудотворну ікону «Богородиця Одигітрія» з Троїцької церкви села Тростянець Ківерцівського району Волинської області (реставратор Л. Я. Обухович). Твір постав у новому образі і поповнив скарби самобутнього волинського іконопису. Ця унікальна пам'ятка стала сенсаційним відкриттям у духовному, мистецькому та науковому світі. Вона пролила світло на історію нашого краю, доповнила втрачені її сторінки, дала відповідь на важливі питання розвитку нашої духовності, бо, як казав о. М. Берже, *«до деякої міри ікона є історією краю і народу»*. В іконі Тростянецької Богородиці знаходимо багато спільних рис з відомим образом «Спаса» села Річиця (Рівненський краєзнавчий музей) [1], очевидно, ці твори написані одним майстром. Річицький Спас був названий доктором мистецтвознавства В. А. Овсійчуком *«унікумом, що не має безпосередніх аналогів»* [2]. Попередні атрибутивання дослідниками поміщали час створення ікон у досить великий проміжок, що охоплює XV – початок XVI століття. Віриться, що історико-культурний аналіз запропонованої епохи наблизить нас до істини.

Демократичні процеси, розпочаті в нашій державі, сприяють неупередженому, поглибленому вивченню нашої минувшини, допомагають подолати спадок фальсифікованої історії та ідеологічної заангажованості.

Видатний богослов Російської Православної Церкви Павло Флоренський писав, що *«російський іконопис XIV – XV століть є досягнутою довершеністю образності, рівної їй або навіть подібної не знає історія світового мистецтва»*. Здобутки православної культури Волині включалися в поняття російської, бо так склалася наша підімперська історія, що вони вважалися російською церквою своїми «від віку». Обидві ікони, демонструючи високий художній рівень, підтверджують слова П. Флоренського й проливають світло на нашу історію.

Мистецтво Київської Русі розвивалося під протекторатом Візантії. Але українська (давньоруська) ікона виробила свій самобутній стиль зі своїми мистецькими особливостями, орієнтуючись на спільні християнські художні принципи. Сформувалася самостійна національна школа, яка посіла одне з чільних місць серед європейських шкіл епохи середньовіччя. Талановиті художники Русі нічим не поступалися грецьким майстрам, а часто перевершували їх ще з часів славного Києво-печерського іконописця Алімпія.

Після ординської навали був спустошений Київ, та не зникла велика культура, її традиції продовжували розвиватися у Волинсько-Галицькій державі, а потім у Великому Князівстві Литовському. Починаючи з другої половини XIII століття і до першої половини XVI століття, центр суспільно-політичного та культурно-релігійного життя з Придніпров'я перемістився на Волинсько-Галицькі землі. І саме Волинь стала своєрідним форпостом руського православ'я. Звідси воно поширювалося на північно-східні землі – у князівства Володимирське, Ростовсько-Суздальське, Московське, які від 1237 року були улусами Золотої Орди і визнавали своїми правителями потомків Чингісхана. Саме вихідці з Волині очолювали єпископські кафедри Пскова, Новгород, Твері, Коломни, Володимира на Клязьмі, Москви. Про могутній інтелектуальний приплив з Волині у землі Московії підготував об'ємну наукову працю волинський дослідник Анатолій Якуб'юк в результаті багаторічної пошукової роботи. Він зібрав сенсаційний для багатьох матеріал, який вказує на те, що геніальний Андрій Рубльов походив з Волині і був носієм волинських іконописних традицій [3]. Російські дослідники Кондаков М. П., Ліхачов М. П. та Мілле Г. помилоково приписували творчість Рубльова та Феофана Грека Критській школі. Це спростував авторитетний візантолог Лазарєв В. М. [4].

Від кінця XIV до початку XV століття православне релігійне і культурне життя Волині зі своїми порядками і правами перебувало під захистом князя Любарта, який лише номінально вважався залежним від Литви. Литовський люд перебував тоді у поганстві і культура його була нижчою за українську. Тому литовська аристократія переходила в православ'я, переймала українську

культуру і навіть мову, яка стала державно-урядовою. Першими радниками у княжій раді Любарта були луцький православний єпископ і місцеві князі та бояри. Цього правителя по праву називають Волинським князем, бо він продовжував традиції, встановлені за часів Київської Русі і Волинського-Галицького князівства, адже Волинське князівство дісталось йому у спадок через шлюб з волинською українською княжною Бушею (Богуславою), дочкою луцького князя Лева Юрійовича.

На початку XV століття Волинсько-Галицьким князівством правив могутній і войовничий князь Литовський Вітовт, який сприяв розвитку культури, науки, освіти. З метою згуртування християнських держав в очікуванні наступу турків на Європу в Луцьку відбувся у 1429 році з'їзд європейських монархів, на якому розглядалось питання об'єднання православної та католицької церкви. Через десять років у Італії проведено Фераро-Флорентійський Собор, на якому проголошено союз Східного і Західного християнства.

Саме на такому історичному тлі могли постати наші іконописні твори з Тростянця і Річиць. Волинська національна еліта твердо трималася старих традицій православної віри і своєї культури. Оборонцями народу, віри і церкви стали найвпливовіші волинські магнати князі Острозькі, які ведуть свій рід від Володимира Великого. Таку ж політику проводили інші славні українські роди Чорторійських, Сангушків, Гулевичів та ін.

У середині XV ст. землі Литовського князівства почали спустошувати орди кримських татар. Жертвою набігів стала Волинь. Справу оборони українських земель Литовська держава передала на місцевих князів і шляхту. У 1454 році нищівну відсіч татарам завдав князь Іван Острозький, після чого вони довго не турбували Волинь. Однак з 1469 року і впродовж усього XVI ст. спустошення нашого краю було постійним. Ординці щорічно грабували, вбивали, забирали в полон люд Волині. Спустошення було гірше за Батияєве [5]. Очевидно, що час був несприятливий для творення мистецьких шедеврів. Чи був здоровий глузд у тому, щоб запрошувати крітських іконописців (дехто з дослідників розглядає таку версію) у час, коли все нищилося, горіло у вогні?

Річицька і Тростянецька ікони створені у духовно й інтелектуально розвиненому середовищі монастиря. Їх автор, безсумнівно, був представником художньої еліти тогочасного українського суспільства. Ці твори несуть в собі риси палеологівського відродження. Те, що переживало візантійське мистецтво в останній період свого розвитку, відбивалося і на Волинському іконописі. Волинь мала спільний культурний простір з Візантією і це сприяло жвавим торговельним, політичним а особливо культурно-релігійним взаєминам. У час, коли Візантія жила в очікуванні свого остаточного краху, на теренах Волині активізувалися національні сили і духовна еліта. Тоді небаченої досі ваги набувають об'єднуючі процеси у християнській ойкумені, до якої вхо-

дила і Волинь, створюється по-справжньому єдина інтернаціональна християнська культура [6]. Це був ідеологічно усвідомлений процес і волинське православне духовенство бере в ньому активну участь. Саме в цей час могли бути створені названі ікони. Іконописець тримається основ православного образу, характерних для пізнього візантійського стилю. Композиція творів позначена простотою і ясністю, відсутністю зайвих деталей, гранично чітким силуетом, узгодженням живопису з рисунком, відточеним окресленням деталей. Застосовувавши художні ознаки, притаманні грецькій іконографії, автор використав звичні для волинського іконопису готичні елементи (висока шапка волосся, витягнутий лик Ісуса, загострені форми плаща, густий золотий асист), які були присутні ще в іконі початку XIV століття «Петрівська Богородиця» руки Петра Ратенського, першого митрополита Московського, за походженням волинянина. Мистецтво європейських країн не ставило між собою будь-яких бар'єрів чи меж, а в XV столітті художні контакти Волині значно розширилися як з Європою, так і з Візантією [2].

В останній період свого розвитку візантійський живопис відзначається підкресленою досконалістю форм, особливою здержаністю і внутрішньою зосередженістю. Православна ікона була формою сповідання віри, тому вона залишилася вірною знайденим формам, це символізувало акт збереження віри, хоча творчі можливості цього мистецтва були невичерпними [6]. За словами о.Іоанна Мейєндорфа, візантійська культура відкрила в людській природі щось фундаментально істинне по її відношенню до Бога [2].

На обох волинських іконах спостерігаються тенденції, притаманні періоду консолідації християнської цивілізації перед загрозою Східної тиранії. Вони гармонійно поєднують обидві християнські культури – Східну і Західну. Композиції творів зберігають традиційну основу, техніка підкреслено віртуозна, силуети монументалізовані, рисунок виражений, вражає логічність пропорцій, яка з античності прийшла у мистецтво італійського Ренесансу і з якою були добре обізнані волинські іконописці. В іконах переважаюча графічна мова доведена до каліграфічності й віртуозності. Вона пом'якшується пластичністю ликів, пробіли на яких логічно вписуються у структуру ікони. Домінує неприхований естетизм, прагнення до більшої візуальної краси. Овсїйчук В. А. пише, що *«в останній період, коли намітилася криза традиційного візантійського православ'я, як до рятівної соломинки знову був спрямований погляд до естетичної свідомості, до ідеї краси, яка б привела до відродження традиційного благочестя»* [7].

Колорит на обох іконах символічно обумовлений, підпорядкований ідеям ісихазму. Майже в центрі композиції «Одигітрії» біла сорочка Ісуса несе символ Фаворського світла – вічної Божественної енергії. Це світло поза простором і часом, воно є причиною всього. Білий колір стоїть понад усіма

кольорами, це єдність всіх кольорів, він виражає досконалість і повноту, позначає перебування Божества у світі, це колір Логоса, який прийшов на землю [8]. Оранжевий гіматій передає неземну радість, золотий асист на ньому – присутність величі Святого Духа. Чорний колір мафорію і червоні складки на ньому символізують непізнану таємницю Приснодіви. Кольори, як і все в іконі, підпорядковано єдиній цілі – фізичними засобами відкрити духовний світ.

Образно-стильовий лад Тростянецької ікони тісно пов'язаний з мистецтвом Волинсько-Галицької держави, де перетиналися шляхи Візантії і Західної Європи. Так було від часів Київської Русі. Тому в іконописі зберігаються основи візантійського канону, але згідно з обставинами часу вносяться елементи готики чи ренесансу.

Іншою була критська ікона. У XV столітті, за дослідженнями Лазарева В. Н., вона була посередньою й провінційною і тьмяно відображала академічну Константинопольську школу. Пройшов час, і лише в XVI-XVII століттях вона набула статусу школи, поєднавши візантійський стиль з італійським живописом [4]. Представниками цієї школи були Михайло Дамаскін, Феофан Критський, Доменікос Теотокопулос. Відмінність Тростянецької Одигітрії від творів цих майстрів очевидна. Отже, цілком безпідставно нав'язувати їй критське походження [9].

Деякі художні засоби, використані майстром наших ікон, подібні до тих, що знаходимо у творчості Андрія Рубльова. Це стосується використання двох хроматичних тонів у написанні складок одягу апостолів у Річицькому «Спасі» і ангела у «Тройці» Рубльова. Образний лад згаданих творів має спільні корені у давньокиївському малярстві. Згадуються розписи Люблінської каплиці майстром Андрієм та «Архангели» з Дальови. Інтенсивна співпраця на духовно-релігійній і мистецькій ниві не припинялася протягом століть. Наприклад, останні дослідження відкривають провідну роль Волині у творенні іконописних сюжетів «Спаса у славі» і «Покрови».

Небагато вціліло волинських ікон XV століття. Основна частина зникла зі сторінок історії. Спричинено це воєнними лихоліттями, на які щедрою була наша історія. Багато ікон вивозилося у північно-східні землі, де вони через різні обставини втрачали правдиве атрибутування.

Збереглося усне свідчення Павла Миколайовича Жолтовського, яке з відомих причин він не міг довірити паперу. Стосується воно Володимир-Волинського давньосховища, перевезеного під час війни до Харкова. Павлу Миколайовичу у Харкові довелося ознайомитися з волинськими іконами, що потім загадково зникли. Пізніше, подорожуючи північними областями Росії, він впізнавав їх у місцевих краєзнавчих музеях з підписами «Критська школа XV ст.», що викликало у нього приховану іронію. Цей штрих вносить

додаткові свідчення на користь волинського коріння автора нововідкритої Тростянецької ікони.

Обидві волинські іконографічні пам'ятки мають еталонний характер. Вони служили зразками у поствізантійський період. Про це свідчить цілий ряд збережених Богородичних ікон XV – XVI століття з Національного музею у Львові, створених у Галичині, яку менше торкнула нищівна рука часу.

Наведені дослідження дають підстави віднести час створення двох волинських ікон – Тростянецької Богородиці та Річицького Спаса до початку XV століття, а автором вважати волинського високопрофесійного майстра іконопису, носія національних традицій.

Вивчення пам'яток триває. У 2012 році науковцем-істориком С. Н. Крейніним був здійснений варіант прочитання залишків автентичного напису на іконі Тростянецької Богородиці, акафісно-вкладний (дарчий) характер якого повідомляє про те, що ікона була намальована для «*обителі святих молей*». У 2011 році під час ремонтних робіт під Тростянецькою Сято-Троїцькою церквою було виявлено крипти: три кімнати зі склепінчастими стелями і кістками різного часу. Розглядається вірогідність того, що названа в написі «*обитель*» була Тростянецьким храмом, побудованим за часів князя Вітовта. У 1650 році зведена нинішня церква, очевидно, на підмурівках зруйнованої. У проект нового храму було закладено спеціальне місце – Божа гора – для зберігання та надійного переховування особливо шанованої давньої чудотворної ікони Богородиці Дороговицязі (гр. Одігітрія).

Український народ консолідувала християнська віра і в часи випробувань давала надію і силу на державне відродження. Джерела духовності доглядалися і охоронялися провідниками народу. Український іконопис був таким джерелом і тепер щедро віддає свою цілющу силу нам, нащадкам.

Список літератури:

1. Проблематика, пов'язана з цими іконами викладалася у Матеріалах VI, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI міжнародних конференцій по волинському іконопису, що проводилися у м. Луцьку 1999 – 2009 роках.
2. Овсійчук В. Українське малярство X – XVIII ст.: Проблеми кольору. – Ін-т народознавства НАН України, – С. Львів, 1996.
3. Галькун Т. Андрій Рубльов з Волині. – Часопис «Волинь». – ч. 2 – 1997.
4. Лазарев В. История византийской живописи. – С. 187.
5. Киричук М. Волинь – земля українська. – Луцьк; 2005. – С. 172.
6. Галина Колпакова. Искусство Византии. Поздний период. – СПб., 2004. – С. 177-178.
7. Овсійчук В. Українське малярство X - XVIII ст. – Львів; 1997. – С. 153.

8. *Архимандрит Рафаил. О языке православной иконы.* – СПб.: Сатисъ, 1997. – С. 41 – 43.
9. Відомий крітський іконописець Ангелос Акотантос (помер у 1457 році), якому помилково приписувалося ряд ікон із фальсифікованими підписами, працював у місті Іракліон. Наслідував константинопольську школу, хоча рисунок у нього більш м'який, вільно трактує об'єми, вводить більш реалістичну передачу світлотіні, його образи втрачають монументальність, притаманну столичній школі.