

**МІЖ САКРАЛЬНИМ І ДЕКОРАТИВНИМ:
ХРИСТІЯНСЬКА ІКОНОГРАФІЯ У ЕСКІЗАХ ДЕКОРАТИВНОГО ПАННО "ЛЕЛІЇ"
МИХАЙЛА ЖУКА**

Стефанія Демчук, Юлія Кізіма

Between the sacred and the decorative: Christian iconography in the sketches for "Lily" decorative panel by Mykhailo Zhuk

Stefaniia Demchuk, Yuliia Kizyma

Mykhailo Zhuk was a graphic artist and a writer who is among the most famous and influential figures in the history of the early 20th century Ukrainian art. His artworks bear the mark of the in-depth reception of the Art Nouveau style. Although art historians who studied Zhuk's early period (1904 - 1918) did mention the complex symbolism of his works (including that of the sketches for the floral panels which we shall examine), they avoided plunging deeper in the semantic interweaving he indulged himself in. Thus, this essay shall examine the two panels titled "Lilies", which were treated mostly as ornamental works deprived of any hidden meaning. It seems that the formal and stylistic analysis should be complemented with the other methods. The iconographic analysis shall allow us to interpret Zhuk's symbolic language and to discern different semantic layers, and the comparative historical analysis shall help to distinguish typical and individual features in Zhuk's artworks, which, in its turn, shall allow us to put the artist's work within the pan-European artistic context. Images in Zhuk's case were supplemented with texts. We could not avoid studying them along with the sketches for they contained the same motives as his graphic works. By means of content analysis we analysed how the artists addressed the image of lily and discovered the biblical bias of its representation in Zhuk's texts and images. The iconography of the "Lilies", we suggest, has no direct predecessors and is mainly based on the author's interpretation of St. John's Revelation or on works of his teacher at the Krakow Academy of Arts, Stanislaw Wyspiański. For Wyspiański used floral motifs on numerous occasions and experimented with the iconographic types of Virgin Mary in his monumental religious works.

Keywords: *Mykhailo Zhuk, Art Nouveau, symbolism, ornamental panel, iconography.*

Останнє десятиліття XIX – початок XX століття відзначився появою та стрімким розвитком нового художнього стилю — ар-нуво, або модерну. На думку одного із перших теоретиків ар-нуво Анрі Казаліса (писав під псевдонімом Жан Лахор), стиль був загальноєвропейським явищем, однак мав ряд національних варіантів: британський, бельгійський, французький, австрійський, скандинавський тощо (Lahor 2012, p.7-79). Українські митці не лишилися осторонь загальноєвропейських мистецьких процесів.

Можна визначити два основних шляхи, якими стилістика модерну приходить в українське образотворче мистецтво. По-перше, це рецепція стилю російських художників, що працювали у Києві у 1880-90-х роках: В. Васнецова, М. Врубеля, М. Нестерова. Як відзначає Ольга Лагутенко, у розписах Володимирського собору та Кирилівської церкви візантійські та давньоруські традиції «переосмислюються у ключі символізму, поєднуються з пластичними формами протомодерну» (Лагутенко 2007, с. 47-48).



Іл.1. Станіслав Виспянський. Мальви. Ескіз поліхромії для парафіяльного костелу у Бечі (1896). Джерело: <https://www.wikiart.org/en/stanislaw-wyspianski/stanislaw-wyspianski-malwy-projekt-polichromii-dla-kosciola-parafialnego-w-bieczu-w-skali-1-1>

По-друге, важливим був вплив західних варіантів модерну, особливо німецького, австрійського та польського, які припали на перше десятиліття XX століття. Українські митці знайомились із пошуками західноєвропейських колег завдяки пресі, виставкам, а головне — подорожам і навчанню за кордоном. (Лобановський&Говдя 1989, с.120-130).

Яскравий приклад рецепції польського варіанту модерну в українському образотворчому мистецтві — творчість Михайла Жук (1883 – 1964) загалом та його панно із зображеннями квітів зокрема. Художник отримав освіту у рисувальній школі Миколи Мурашка (1896 – 1899) і продовжив навчання у Краківській академії красних мистецтв (1900 – 1904). Серед інших українців, у цьому закладі навчалися О. Новаківський, М. Бурачек, М. Сосенко

Вчителем Жука у академії був Станіслав Виспянський (1869 – 1907). Ще під час навчання Михайло наслідує стиль наставника. Найбільш це помітно у перших стилізованих квіткових композиціях молодого митця, що вирізняються «декоративною площинністю та хвилястістю ліній» (Соколюк 2018, с. 12-18). Ці стилістичні особливості та увага до природних форм стали маркером стилю модерн у всіх його проявах: архітектурі, живописі, декоративно-ужитковому мистецтві (Харди 1997, с. 8).

У 1900 – 1919 роках Михайло Жук створює десятки зображень квітів. Над вивченням стилістики його флористичних композицій працювали українські мистецтвознавиці, зокрема О. Лагутенко та Людмила Соколюк. Їхні дослідження присвячені в основному формальним ознакам модерну у згаданих творах. У цій статті ми спробуємо виконати всебічний іконографічний та іконологічний аналіз ескізів до декоративних панно «Лелії».

Ми розглянемо християнські символи, що присутні на двох панно з ліліями, а також спробуємо встановити паралелі між цими образами, біблійним текстом та поезією митця. Це дозволить зробити припущення щодо семантики панно, сюжетних зв'язків між двома роботам

Ескізи до декоративних панно «Лелії» (застарілий варіант слова «лілії») були створені у 1908 році у Чернігові, куди Жук переїхав після закінчення Краківської академії мистецтв у 1904 році. «Чернігівський період» був плідним у творчому житті митця. Він спілкується з місцевою інтелігенцією, зокрема М. Коцюбинським і П. Тичиною, створює їхні портрети, декоративні панно, пише вірші, що у 1912 році виходять збіркою. (Соколюк 2018, с.27-48)

Ескізи декоративних панно складають значну частину творчого доробку Чернігівського періоду Жука. Як відзначає Л. Соколюк, на початку XX століття монументально-декоративні форми образотворчого мистецтва зайняли чільне місце у ієрархії жанрів. Це було зумовлено прагненням до синтезу видів мистецтв, характерним для філософії модерну, а також активною забудовою міст (у тому числі українських) та потребою у оформленні фасадів та інтер'єрів (Соколюк 2007, с. 64).

Можливо, через утилітарну, допоміжну функцію панно епохи модерну часто розглядається лише з погляду вирішення декоративних завдань, а іконографії цих творів приділяється недостатньо уваги. Однак Л. Соколюк відзначає тісний зв'язок між формою і

змістом панно: «у стильових рисах модерну фіксуються символістські ідеї, а твори символізму зберігають стильову оболонку модерну» (Соколюк 2007, с. 64).

Згадані дослідниці відзначають всебічний вплив на Жука його краківського вчителя — Станіслава Виспянського (1869 – 1907). На думку О. Лагутенко, український художник стає найбільш яскравим послідовником цього художника та драматурга (Лагутенко 2003, с.52). Жук успадковує не лише стиль учителя, вибір жанрів і сюжетів, але й світогляд символіста.

Промовистим є порівняння двох творів — проекту вітража з мальвами (1896) Виспянського (Іл.1) та «Лелій» Жука (Іл. 2). Вони мають схожу композицію. У центрі зображена квітка на високому стеблі, її пелюстки і листя передані за допомогою хвилястих ліній, а колір відіграє другорядну роль. І Виспянський, і Жук відходять від детального, натуралістичного зображення рослин заради естетичних цілей.

Припускаємо, що повернення до стилю вчителя та його улюблених квіткових мотивів саме у 1908 році може бути реакцією Михайла на тяжку та передчасну смерть Виспянського у листопаді 1907 року. Проте, на нашу думку, панно Жука мають складнішу семантику, ніж наведена робота польського художника.

Дослідники часто зосереджують увагу на першому панно, де оранжева лілія зображена «між крилами ночі з розкиданими зорями і народженим молодиком» (Соколюк 2018, с. 38). Однак у тому ж 1908 році Жук створює друге панно (у приватній колекції), де крила розгорнуті, лілія біла, над нею з'являється вінок (або корона) з оранжевими квітами. (Там само, с.164) Композиція цього твору набагато динамічніша за рахунок переважання стрімких ліній, якими трактовані пір'їни на крилах та проміння на тлі темного неба. Перехід від спокою

до руху, від складених крил до розгорнутих, поява корони — усе це наштовхує на думку про сюжетний зв'язок між панно. Який наратив міг лягти в основу композиції?

Лілія — популярний мотив у мистецтві та літературі кінця XIX — початку XX століття. Зображення цих квітів використовували найвідоміші майстри епохи, зокрема Луїс Комфорт Тіффані, Альфонс Муха, Ежен Грассе. Лілії, як і інші квіти, часто ставали атрибутами жіночих персонажів творів модерну.

Н. Леонова звертає увагу на те, що митці модерну надають перевагу культивованим квітам, що потребують постійної уваги, — лілія, ірисам (півникам). Дослідниця зазначає, що «колір, лінія, актура [квітів] звільнялися від правдоподібної ілюстративності» (Леонова 2010, с.40). На нашу думку, це твердження є справедливим і щодо робіт Жука. Н. Леонова пов'язує відхід від натуралістичного зображення рослин з впливом поезії та критичних творів символістів, зокрема Шарля Бодлера. Ці твердження підштовхують до аналізу символів, використаних у панно.



Іл.2 Михайло Жук. Лелії. Ескіз декоративного панно (1908). Джерело: https://artchive.ru/artists/19563~Mikhail_Ivanovich_Zhuk/works/388702~Eskiz_dekorativnogo_panna_Lilija#show

Георгій Стернін зазначав, що мистецтво модерну прагнуло «відродити метафоричність художнього мислення середньовіччя» на противагу натуралізму минулого покоління художників. На думку дослідника, «усі зображальні мотиви модерну походять з детально розроблених іконографічних принципів, побудованих на символічному значенні представників флори і фауни», у тому числі лілії (Стернін 1970, с. 197).

Як зазначає дослідник символіки середньовічного мистецтва Мішель Пастуро, з початку XI століття лілія стає символом Діви Марії (Пастуро 2012, с.102). Ця квітка згадується у «Пісні пісень», що написана у формі діалогу Соломона та його коханої Суламити, яка зберігала цноту і вірність нареченому. Завдяки своїй метафоричності та рідкісній для Біблії темі кохання, «Пісня пісень» породила величезну кількість інтерпретацій. Починаючи від

Оригена Александрійського, християнські теологи розглядали діалог Нареченого та Нареченої як розмову між Богом та Церквою. Бернард Клервоський та його послідовники вбачали у тексті алегорію єднання Бога (Нареченого) та душі вірянина (Нареченої) (Astell 2018, р.18-19).

Як відзначає Е. Енн Меттер, деякі вірші «Пісні пісень» використовувались у літургіях, присвячених Діві Марії. Як наслідок, поширились інтерпретації Нареченої як Богородиці. У XII столітті це трактування стало панівним. Його розробляли Руперт Дойцький, Аллан Лілльський, Гонорій Аутунський. Останній у своєму трактаті «Expositio in Cantica Cantorium» поєднує рівні розуміння «Пісні пісень» (як діалогу Соломона і Суламити, Бога і Душі, Бога і Церкви, Бога і Марії) та пояснює їхній зв'язок. «Маріїна» інтерпретація «Пісні пісень» вплинула на порядок літургії та догматику Богородиці (Matter 2010, р. 6-13, 58-59).

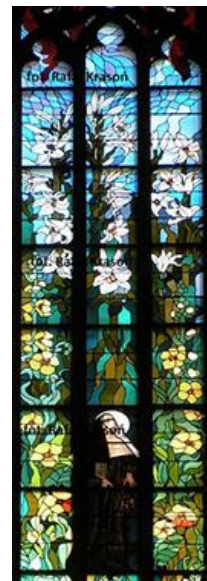
Епітети Нареченої з «Пісні пісень» лягли у основу іконографії Диви Марії. Образ лілії походить з рядків: «Я саронська троянда, я долинна лілея, Як лілея між тереном, так подруга моя поміж дівами!» [Пісн. 2:1, 2]. Біла лілія наділялась символічним значенням у мистецтві Давнього Єгипту, Месопотамії, Індії. Однією з її конотацій була чистота, непорочність. Закріпленню білої лілії як символу Богородиці сприяли середньовічні богословські диспути про непорочне зачаття Диви Марії (Пастуро 2012, с. 103-105). Не менш симптоматичним є використання Жуком насиченого синього кольору, який символізував божественну природу Богородиці і остаточно закріпився як колір Богородиці у XII-XIII століттях (Пастуро 2012, с.136).

Ми вже згадували про всебічний вплив Станіслава Виспянського на Михайла Жука. Польський митець часто зображає лілію у монументальних творах на релігійну тематику. Відзначимо вітражі та стінопис Францисканського костелу у Кракові. Виспянський використовує велике різноманіття квіткових мотивів, які потім з'являються у творах Жука:



Іл.3. Станіслав Виспянський. *Caritas* (Милосердя). Монументальний живопис у Францисканському костелі у Кракові (1897 - 1902).

Джерело: <http://art.nouveau.world/sites/default/files/ArtefactPictures/Poland/Krak%C3%B3w/plwszysztkichswietych14.jpg>



Іл. 4 Станіслав Виспянський. Вітраж зі зображенням Саломеї Польської у Францисканському костелі у Кракові (1897 – 1902).

Джерело: http://przewodnicypokrakowie.pl/franciszkanie_wyspianski_salomea.JPG

настурції, троянди, гвоздики. Лілія, зокрема, виступає як один із символів Богородиці у композиції «Caritas» («Милосердя») (іл.3) та атрибут святої Саломеї Польської, (іл.4), що позначає її цноту. Візерунки із стилізованих лілій прикрашають стіни і вітражі костелу.

Поєднання лілії з іншими символами на стінописі «Caritas» Висп'янського та панно Жука «Лелії» наштовхує на думку про іконографію «Жінки, зодягненої у сонце», або ж «Жінки Апокаліпсису». Джерело згаданих символів — Об'явлення (Одкровення) св. Івана Богослова, а саме рядки: «І з'явилося на небі велике знамення: жона, оповита сонцем; під ногами її місяць і на голові її вінець з дванадцяти зірок...Вона мала в утробі і кричала від болю і мук народження» [Од.12:1-2]. Відзначимо, що фресці «Caritas» Висп'янський зображає саме дванадцять зірок, хоча вона не є ілюстрацією Одкровення.

Далі йдеться про змія, який з'явився, щоб зжерти дитя. Однак Бог приймає «дитину чоловічої статі» до себе, а жінка тікає до пустелі, де її переслідує змії-сатана. У кінці жінка рятується від нечистого: «І жінці дані були дві крилі великого орла, щоб від змія летіла в пустиню до місця свого» [Об.12:14].

Теологи по-різному інтерпретують цей епізод. Найчастіше Жінку Апокаліпсису сприймають як християнську Церкву. Одне з перших трактувань належить Іполиту Римському (II – III ст.). Богослов розглядає Жінку як християнську Церкву, зірки на її вінку — як 12 апостолів, саяво, що оточує її — як Слово Отче (с. 250). У VI—VII століттях Андрій Кесарійський вказує на помилковість трактувань Жінки Апокаліпсису як Богородиці, що поширились у його час. Богослов підтримує інтерпретацію Мефодія Патарського, що також розумів Жінку як Церкву, сонце — як сонце правди (вчення Христа), місяць — як таїнство хрещення, вінок із зірок — як апостольські догмати. (слово 11, стаття 33, с.123-130).

Серед найвідоміших ілюстрацій до згаданого епізоду «Одкровення» відзначимо малюнок Герради Ландсберзької із рукопису «Сад утіх» XII століття (Іл.5), а також одну із гравюр серії «Апокаліпсис» Альбрехта Дюрера, виконану у 1498 році (Іл.6).



Іл.5. Зображення Жінки Апокаліпсису у манускрипті «Hortus deliciarum» Герради Ландсберзької XII ст..

Джерело:[https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_of_the_Apocalypse#/media/File:Woman_of_the_Apocalypse_\(Hortus_deliciarum\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_of_the_Apocalypse#/media/File:Woman_of_the_Apocalypse_(Hortus_deliciarum).jpg)



Іл.6. Альбрехт Дюрер. Гравюра 12 «Жінка Апокаліпсису та семиголовий змії». 3 серії «Апокаліпсис» (1498) Джерело:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_\(D%C3%BCrer\)#/media/File:D%C3%BCrer_Apocalypse_11.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Apocalypse_(D%C3%BCrer)#/media/File:D%C3%BCrer_Apocalypse_11.jpg)

Хоча впливові теологи не підтримували трактування Жінки Апокаліпсису як Діви Марії, її атрибути з'являються у іконографії Богородиці у західноєвропейському, здебільшого німецькому, мистецтві XV століття. Збереглися пізньоготичні зображення коронованої Мадонни з Ісусом-дитям, що сидять на півмісяці і оточені золотим промінням. Серед них картина невідомого художника середини XV століття (Іл.7), гравюра Альбрехта Дюрера (Іл.8), численні дерев'яні скульптури.



Іл.7. Невідомий художник XV століття.
Богоматір на півмісяці у замкненому саду.
Джерело: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:15th-century_unknown_painters_-_Madonna_on_a_Crescent_Moon_in_Hortus_Conclusus_-_WGA23736.jpg



Іл.8. Альбрехт Дюрер. Діва Марія на півмісяці,
1498-1499. Джерело:
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Virgin_on_the_Crescent_\(NGA_1943.3.3474\).jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Virgin_on_the_Crescent_(NGA_1943.3.3474).jpg)

У XVII столітті символіка Жінки Апокаліпсису починає використовуватися у новому іконографічному типі — Непорочне Зачаття. Канон зображення склав іспанський художник та теоретик мистецтва Франциско Пачеко (1564 – 1644). Він запропонував зображати Марію, базуючись на одкровенні Іонна Євангеліста: в оточенні золотистого сяйва, з короною із дванадцятьох зірок та променями, що виходять із її чола, з місяцем під ногами. У вбранні Марії Пачеко зберігав традиційний синій колір (Пастуро, 2012, с.103-105), туніку зображував білою. Богородиця зображувалася як дівчина 12-13 років, «у розквіті юності», що зумовлено ще одним джерелом маріїної іконографії — «Піснею Пісень» (Katz M. R. & Orsi R. A., 2001, р. 98).

Відзначимо, що рекомендації Пачеко вийшли друком після його смерті, у 1649 році. Але ще у попередні два десятиліття подібну іконографічну схему застосовували багато іспанських художників. Серед них Пітер Пауль Рубенс, Франциско Зурбаран, Дієго Веласкес, Бартоломе Мурільйо, а також венеційський майстер Джованні Баттіста Тьєполо, що працював для монастиря святого Паскаля у Арахнсусесі. Іконографічна схема, розроблена Пачеко, використовується і у сучасних творах, особливо у Іспанії та латиноамериканських країнах.

Звісно, кожен художник дещо змінював канон. Зокрема, по-різному зображувався місяць, на якому стоїть Богородиця. Спочатку його могли писати як сферу, частина якої була освітлена (Пачеко, Веласкес), або молодик, «ріжки» якого повернуті вниз. Поступово закріпилось зображення місяця-серпа з «ріжками», здійснятими доверху.

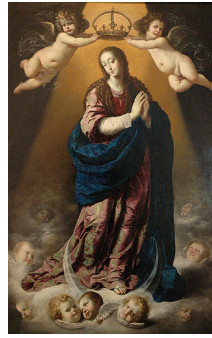
Деякі ранні варіанти «Непорочного зачаття», наприклад твори Франциско Зурбарана (Іл.9), містять зображення символів Марії, що походять з «Пісні пісень»: Давидова башта, вежа зі слоновієї кістки, закриті ворота тощо. Однак впродовж XVII століття ці атрибути поступаються місцем традиційним квітам Богородиці — трояндам і ліліям (Пастуро 2012, с.103-105), — а також сонму херувимів-путті, що оточують Марію. Схема Пачеко не включає змія, проте він присутній у Рубенса та Тьєполо (Іл. 11). Деякі другорядні іспанські художники, наприклад Антоніо де Педера, (Іл.10) зображали янголів, що коронують Богородицю.

У центральній на східноєвропейську традицію образ Жінки Апокаліпсису приходить у XVII столітті завдяки контакту з Річчю Посполитою та Німеччиною (Щенникова 2002, с.301-302). До прикладу, на іконі Остробрамської Богоматері (Іл.12), яку шанують і католики, і православні, є вже згадані символи Жінки Апокаліпсису: сяйво, що оточує фігуру, (присутнє на оригінальній іконі XVII ст.) місяць-молодик, зірки, корона (зображені на окладі ікони і

численних репродукціях). У православному іконописі ці символи увійшли до іконографічного типу «Благодатне небо» (Щенникова 2002, с.301-302).



Іл.9. Франциско Зурбаран
«Непорочне зачаття» (1630).
Джерело: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7a/Inmaculada_%28Zurbar%C3%A1n%29.jpg/800px-Inmaculada_%28Zurbar%C3%A1n%29.jpg



Іл.10. Антоніо де Педера.
«Непорочне зачаття» (1634).
Джерело: https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_de_Pereda#/media/File:Antonio_de_Pereda-Immacul%C3%A9e-conception-lyon.jpg



Іл.11. Джованні Баттіста Тьєполо.
«Непорочне зачаття» (1768).
Джерело: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Immaculate_Conception_\(Tiepolo\)#/media/File:The_Immaculate_Conception_by_Giovanni_Battista_Tiepolo_from_Prado_in_Google_Earth.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Immaculate_Conception_(Tiepolo)#/media/File:The_Immaculate_Conception_by_Giovanni_Battista_Tiepolo_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)

У стінописі «Caritas» Висп'янський експериментує з традиційними іконографічними типами. Поширений із XVI століття іконографічний тип «Caritas» (алегорія милосердя) включає зображення жінки у червоному, що годує груддю немовля, та кількох (найчастіше двох) дітей, що стоять поряд (Ripa, p.12). Незважаючи на назву, композиція Висп'янського має більше спільного з уже згаданим типом «Жінки, зодягненої у сонце».

Художник застосовує стилістичні прийоми модерну: рослинні мотиви, стилізацію та лінійність малюнку (особливо у трактуванні лілій і гвоздик, що обрамлюють стінопис). Можна припустити, що Жук продовжив іконографічні та стилістичні експерименти вчителя, використавши модерну стилістику Висп'янського та замінивши фігуру Богородиці квіткою, з якою вона найчастіше асоціюється, — лілією.



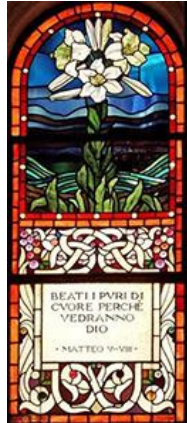
Іл.12. Остробрамська
ікона Богоматері, XVI
століття, оклад XVIII-XIX
століття. Джерело:
<http://kyiv-pravosl.info/wp-content/uploads/2015/01/Ostrorabmska.jpg>

Зображення стилізованих лілій та інших квітів, що мають релігійну семантику, можна побачити у багатьох сакральних спорудах, прикрашених у кінці XIX – на початку XX століття. Яскравий приклад — вже згаданий Францисканський костел у Кракові, над оздобленням якого працював Висп'янський. Американська компанія Тіффані, відома скляними виробами у стилі

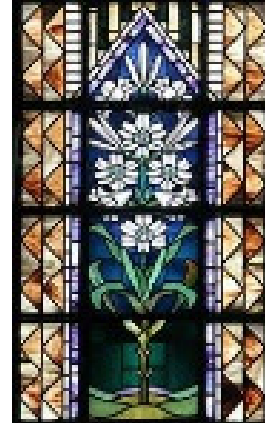
ар-нуво, використовувала зображення лілій у вітражах на сакральні теми. Зокрема, ці квіти зображено на триптихах «Ангел Воскресіння». Дві версії сюжету прикрашають вікна Єпископальної церкви святого Стефана у Піттсфілді, штат Массачусетс (St. Stephen's Church, Pittsfield), та церкві святого Андрія у Біконі, штат Нью-Йорк (St. Andrew's Episcopal Church, Beacon, NY).

Композиції, де квітка займає центральне місце, як у «Леліях» Жука, характерні для початку XX століття. Відзначимо роботи італійського майстра Паоло Пачетто у Вальденській церкві Євангелістів (Chiesa Valdese), виконані у 1911 – 1913 рр. (іл. 13) та Євангелістській методистській церкві (Chiesa Evangelica Metodista) (1924 р., іл.14) у Римі, що зображають білу лілію на високому стеблі, однак не містять інших іконографічних елементів. Подібні вітражі можна побачити і у США, зокрема у Римо-католицькій церкві Богородиці у місті Гай Гіл, штат Техас (St. Mary Church, High Hill, Texas), зведеної іммігрантами

у 1906 році, та Єпископальній церкві Трійці у місті Вітон, штат Іллінойс, США (Trinity Church, Wheaton, Illinois). Іконографічні програми вітражів у всіх згаданих храмах мають спільну рису — замість біблійних сцен чи персонажів вони зображають символічні для західного християнства рослини, тварин, предмети.



Іл.13. Паоло Пачетте. Вітраж у Вальденській церкві Євангелістів (1911 – 1913 рр.)
Джерело: <http://art.nouveau.world/sites/default/files/ArtefactPictures/Italy/Rome/1391638704.jpg>



Іл.14. Паоло Пачетте. Вітраж у Євангелістській методистській церкві у Римі, 1924 р. Джерело: http://art.nouveau.world/sites/default/files/ArtefactPictures/Italy/Rome/20783493524_4f625d50b6_o_d

Найближчим аналогом створеної Жуком іконографії, який нам вдалось знайти, є зовнішні мозаїки церкви святого Етьєна (Стефана) у французькому місті Бріар. Оздоблення церкви було виконане у кінці XIX століття митцем модерну Еженом Грассе і містить зображення тварин і квітів, що є символічними для християнського мистецтва: лілії, троянди, гвоздики, пелікан, яблука, акант. Звернімо увагу, що білі лілії на фронтоні церкви (іл.15) зображені в оточенні зірок, як і у Жука.

Невідомо, чи був український художник знайомий зі згаданими вище творами. Однак звернення до флористичних і анімалістичних мотивів у багатьох митців кінця XIX – початку XX століття підтверджує тезу Стерніна про переосмислення та відродження середньовічних символів як одну з головних засад мистецтва модерну.

Відзначимо, що, подібно до Виспянського, Жук поєднував творчість художника і літератора. На жаль, паралелі між віршами і панно українського майстра є мало вивченими. Винятком є стаття літературознавиці Н. Науменко, яка звернула увагу на зв'язки між образами коханої жінки і квітки у інтимній ліриці Жука (Науменко 2010, с.122). Дослідниця зосереджується на образі троянди, однак до мотиву лілії автор звертається не рідше. Наведемо кілька прикладів:

*«Твої вогнисті поцілунки
Забуть не сила:
Вони розкішних снів малюнки
Лелія біла»
(Жук 1912, с.14)*

*«Бо ти моя пишна царівна,
Бо ти мої муки і мрії...
Я сіяв для тебе лелії,
Хоч примха їх долі зламає...»
(Жук 1912, с.16)*



Іл.15. Ежен Грассе. Мозаїка фронтона церкви святого Етьєна у Бріарі.
http://art.nouveau.world/sites/default/files/ArtefactPictures/Italy/Rome/20783493524_4f625d50b6_o_d.jpg

Поема Жука «Вечірня симфонія», написана у формі казки, є яскравим прикладом символізму у літературній творчості автора. У цьому творі біла лілія виступає вже не метафорою, а персоніфікацією прекрасної дівчини-царівни, що тихо росте над озером, доки її життя не нівечить королевич (Жук 1912, с.63 – 64):

*«І бачить: розкішна, прекрасна,
 Неначе видіння, лелія стоїть,
 Прозора, як місяць той ясна...»*

Відзначимо, що мотив лелії у Жука часто пов'язаний з білим кольором — і у поезії, і у більшості живописних та графічних робіт. Митець присвячує вірш «Епілог» («Біле») ролі цього кольору у своєму світогляді. Звернімо увагу на такі рядки:

*«Для мене біле все — являє таємницю,
 Воно ніщо і разом ідеал...»*

«Воно є дзеркалом, де може все відбитись...»

«Воно найменчим брудом може образитись...»

«Мій білий світ живе в раю далеких мрій» (Жук 1912, с.38).

Отже, білий колір і біла лелія у поезії Жука постають одними із провідних символів краси і чистоти, що цілком відповідає значенню квітки у християнській символіці. Враження підсилює епітет «царівна», який автор часто використовує у інтимній ліриці. Білий колір для Жука також позначає таємницю і вищі сфери духовного життя, недоступні ліричному героєві. Водночас біла лелія — уособлення слабкості і вразливості. Це підтверджує тезу Н. Леонової про любов митців модерну до вибагливих квітів, що потребують піклування.

Образ білої лілії та жінки Враховуючи близькість образів коханої жінки у «Пісні пісень» і поезії Жука, можна припустити, що першоосновою символу є біблійний текст та його відображення у релігійному мистецтві. Поєднання образів коханої жінки та Богородиці не є творчою знахідкою Жука, а бере початок ще у середньовічних куртуазних романах. Однак присутність цього мотиву у творчості українського митця дає підстави говорити про вплив західноєвропейської культури на образну систему його творів.

Отже, ми вважаємо, що два ескізи до панно «Лелії» Михайла Жука не можна назвати суто декоративними творами: у них є і змістовий рівень. Так, образ білої лілії у творчості Жука можна розглядати у кількох семантичних площинах: 1) знаковий для модерну символ вразливої краси, культивованої людиною; 2) християнський символ цнотливості Богородиці; 3) символ коханої жінки. Врахувавши семантику інших елементів композиції та сюжетний зв'язок між двома панно, ми припускаємо, що іконографічна схема, використана Жуком у

панно «Лелії» походить з епізоду про так звану Жінку Апокаліпсису з Одкровення Іонна Богослова.

Зображення білої лілії як центру окремої композиції (панно або вітражу) поширене у світському та релігійному мистецтві кінця XIX – початку XX, що свідчить про увагу митців до найдавніших флористичних символів християнства. Однак нам не вдалося віднайти прямі аналоги композиції, створеної Жука. Тому припускаємо, що у цих роботах митець експериментує з християнською іконографією, продовжуючи тенденцію свого краківського вчителя Станіслава Виспянського.

Не всі перспективні питання були розглянуті у цій статті. За її межами залишились інтерпретація поезій та панно Жука через співставлення часто використаних мотивів і аналіз їх значення у образній мові митця; пошук аналогів декоративних панно Жука серед творів європейського модерну, що дозволить дослідити загальні для стилю модерн та індивідуальні аспекти творчості митця; аналіз літературних і образотворчих творів, які могли вплинути на Жука, та їх рецепції у панно художника. Ці проблеми, на нашу думку, варті подальших розвідок та ґрунтовних досліджень.

Список джерел та літератури

- АНДРЕЙ КЕСАРИЙСКИЙ, 2013, *Толкование на Апокалипсис*. Правило веры.
- ЖУК, М., 1912, *Співи землі*. Чернівці: Друкарня Губернського земства.
- ИППОЛИТ РИМСКИЙ, 2008, *Слово о Христе и Антихристе*. СПб: Библиополис.
- ЛАГУТЕНКО, О., 2003, *Вплив Станіслава Виспянського на творчість Михайло Жука*. Українсько-польські культурні відносини XIX-XX століття. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ, 52.
- ЛАГУТЕНКО, О., 2007, *GRAPHEIN ГРАФІКИ: Нариси з історії української графіки XX століття*. К.: Грані-Т.
- ЛЕОНОВА, Н., 2010, Образ лилии в искусстве модерна и в поэзии И.Ф.Анненского, *Вестник Новгородского государственного университета*, 56, 40-43.
- ЛОБАНОВСЬКИЙ, Б., ГОВДЯ, П., 1989, *Українське мистецтво другої половини XIX-початку XX ст.* К.: Мистецтво.
- НАУМЕНКО, Н., 2010, Сецесійні мотиви творчості Михайла Жука, *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского*, 23 (62), 120–124.
- СОКОЛЮК, Л., 2007, *Живопис*. У: Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Історія українського мистецтва: у 5 т. – Т. 5: Мистецтво XX століття. К: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
- СОКОЛЮК, Л., 2018, *Михайло Жук: мистець-літератор*. Харків: Видавець Олександр Савчук.
- СТЕРНИН, Г., 1970, *Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков*. М.: Искусство.
- ПАСТУРО, М., 2012, *Символическая история европейского Средневековья*. СПб: Александрия.
- ТАНАНАЕВА, Л., 2006, *Три лика польского модерна: Выспянский. Мехоффер. Мальчевский*. СПб.: Алтея.
- ХАРДИ, У., 1996, *Путеводитель по стилю ар-нуво*. М.: Радуга.
- ЩЕННИКОВА, Л., 2002, *Благодатное небо: икона Божьей Матери*. *Православная энциклопедия*. Т.5. Режим доступу: <http://www.pravenc.ru/text/149309.html>.
- ASTELL, A. W., 2018. *The Song of Songs in the Middle Ages*. Cornell University Press.
- KATZ M. R. & ORSI R. A., 2001. *Divine Mirrors: The Virgin Mary in the Visual Arts*. Oxford University Press.
- LANHOR J., 2012. *Art Nouveau*. Parkstone International.

MATTER, E. A., 2010. *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*. University of Pennsylvania Press.

RIPA, C., *Iconologia, or Moral Emblems*. London: Benj. Motte. Режим доступу: <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/noh390b2714105.pdf>

References

ANDREAS OF CAESAREA, 2013. *Tolkovaniye na Apokalipsis* [Commentary on the Apocalypse]. Pravilo very.

ASTELL, A. W., 2018, *The Song of Songs in the Middle Ages*: Cornell University Press.

HARDY, W., 1996, *Putevoditel po stilyu ar nuvo* [A Guide to Art Nouveau Style], M.: Raduga.

HIPPOLYTUS OF ROME. *Slovo o Khriste i Antikhriste* [On Christ and Antichrist]. Spb: Bibliopolis, 2008.

KATZ, M. R. & ORSI R. A., 2001, *Divine Mirrors: The Virgin Mary in the Visual Arts*. Oxford University Press.

LAHOR, J., 2012, *Art Nouveau*. Parkstone International.

LAHUTENKO, O., 2003, Vplyv Stanislava Wyspianskoho na tvorchist Mykhayla Zhuka [Stanislaw Wyspianski's influence on Mykhailo Zhuk's work]. *Ukrainsko-polski kulturni vidnosyny XIX-XX stolittya*. K.: IMFE im. M.T. Rylskoho NANU, 52.

LAHUTENKO, O., 2003, *GRAPHEIN ГРАФІКИ: Narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX stolittia* [GRAPHEIN OF GRAPHICS: Essays on the history of the XXth century Ukrainian graphics]. K.: Hrani-T.

LEONOVA N., 2010, *Obraz lilii v iskusstve moderna i v poezii I.F. Annenskogo* [The image of a lily in the Art Nouveau art and I. Annesky's poetry]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 56, 40-43.

LOBANOVSKIY, B. & GOVDIA, P., 1989, *Ukrayinske mystetstvo druhoi polovyny XIX - pochatku XX st.* [Ukrainian art from the second half of the XIXth century to the beginning of the XXth century]. Kyiv: Mystetstvo.

MATTER, E. A., 2010. *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*. University of Pennsylvania Press.

NAUMENKO, N., 2010, Setsesiyni motyvy tvorchosti Mykhayla Zhuka [Secession motives in Mychailo Zhuk's creativity], *Uchenye zapysky Tavrycheskoho natsyonalnoho unyversyteta im. V. Y. Vernadskoho*, 23 (62), 120–124.

PASTURO M., 2012, *Simvolicheskaya istoriya yevropeyskogo Srednevekovya* [The symbolic history of the European Middle Ages]. SPb: Alexandria.

RIPA, C., *Iconologia, or Moral Emblems*. London: Benj. Motte. Режим доступу: <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/noh390b2714105.pdf>.

SHCHENNIKOVA, L., 2002. «Blagodatnoye nebo: ikona Bozh'yey Materi» [«Holy Sky: Icon of the Mother of God»]. *Pravoslavnyaya entsiklopediya*. V.5. Available: <http://www.pravenc.ru/text/149309.html>.

SOKOLIUK, L., 2018, *Mykhaylo Zhuk: mystets-literator* [Mykhaylo Zhuk: artist and writer]. Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk.

SOKOLIUK, L., 2007, «Zhyvopys» [Painting]. H. Skrypnyk & T. Kara-Vasylyeva. *Istoriya ukrainskoho mystetstva: u 5 t. – T. 5: Mystetstvo XX stolittya* [The history of Ukrainian art: in 5 vol. – V.5: The XXth-century art]. K: NAN Ukrayiny, IMFE im. M. T. Rylskoho.

STERNIN, G., 1970. *Khudozhestvennaya zhizn Rossii na rubezhe XIX-XX vekov* [Artistic life of Russia at the turn of the XXth century]. M.: Iskusstvo.

TANANAYEVA, L., 2006. *Tri lika polskogo moderna: Vyspyanskiy. Mekhoffer. Malchevskiy* [Three

Faces of the Polish Art Nouveau: Wyspianski. Mehoffer. Malchevsky]. SPb.: Alteya.
ZHUK, M., 1912, *Spivy zemli* [Songs of the earth]. Chernihiv: Drukarnia Hubernskoho zemstva.

**Між сакральним і декоративним:
християнська іконографія у ескізах декоративного панно "Лелії" Михайла Жука**

Живописець, графік, письменник Михайло Жук є однією з найяскравіших постатей українського мистецтва початку ХХ століття. Його образотворчі твори слугують прикладом всебічної рецепції стилю модерн (особливого його польського варіанту) вітчизняним митцем. Хоча дослідники раннього періоду (1904 – 1918 рр.) творчості Жука відзначають складний символізм його творів, зокрема квіткових панно, досі не було намагань всебічно вивчити їхню семантику. Ця стаття є спробою інтерпретації двох ескізів до панно «Лелії», які досі розглядалися як декоративні роботи і були піддані лише формально-стилістичному аналізу. Ми застосовуємо низку інших методів: іконографічний аналіз, що дозволяє інтерпретувати використані Жуком символи та зробити припущення щодо релігійного підґрунтя композиції, та порівняльно-історичний метод для пошуку спільного та індивідуального у творах Жука та інших митців епохи модерну, що дозволить розглядати творчість художника у контексті загальноєвропейських тенденцій у мистецтві. Для вивчення семантики лілії у біблійних текстах і поезії Жука ми застосовуємо метод контент-аналізу, який допомагає встановити символічні зв'язки між образом квітки та іншими образами у творчості митця. Результати дослідження свідчать про полісемантичність білої лілії у поезії та панно Михайла Жука. Зроблено припущення, що іконографія панно є авторським винаходом, що не має прямих аналогів, та ґрунтується на епізоді з Одкровення Іоанна Богослова. Звернення до цієї тематики скоріше за все пов'язане із впливом викладача Михайла Жука у Краківській академії мистецтв Станіславом Виспянським, який у монументальних релігійних творах часто використовував квіткові мотиви та експериментував з іконографічними типами Богородиці. Висновки дослідження свідчать про потенціал обраного методологічного інструментарію для дослідників українського модерну.

Ключові слова: Михайло Жук, модерн, символізм, декоративне панно, іконографія.

Stefaniia Demchuk, Ph.D, Assistant Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine). ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-3477-1316>.

Стефанія Демчук, кандидат історичних наук, асистент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

Yuliia Kizyma, MA student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine). ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-0667-0753>.

Юлія Кізіма, студентка магістратури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна).

Received: 11-05-2020

Advance Access Published: June, 2020.