www.etnolog.org.ua

УДК 27–526.62(477)"15/17"

Любов Бурковська
(Київ)

УКРАЇНСЬКІ ІКОНИ ІЗ ЖИТІЙНОЮ ІСТОРІЄЮ XIV–XVI СТОЛІТЬ: ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРНОЇ ПОБУДОВИ

Художній матеріал, який розглядається у статті, спонукає до осмислення ряду важливих проблем розвитку українського іконопису, зокрема, питання спадкоємності малярських традицій давнини та їх ролі у формуванні ікон із житійною історією XIV–XVI ст.

Ключові слова: ікони із житійною історією, агіографія, клейма, іконографія, образ, композиція.

Художественный материал, который рассматривается в статье, побуждает к осмыслению ряда важных проблем развития украинской иконописи, в частности вопроса преемственности художественных традиций древности и их роли в формировании икон с житийной историей XIV–XVI вв.

Ключевые слова: иконы с житийной историей, агиография, клейма, иконография, образ, композиция.

Artistic material, considering in the article, is aimed to incite to the chain of important problems comprehension, connected with the development of Ukrainian icon painting, in particular the question of the antiquity painting traditions heredity and their significance in the icons with the hagiographic story of the XIV–XVI centuries formation.

Keywords: icons with a hagiographic story, hagiography, stamps, iconography, image, composition.

Українські ікони із житійною історією – яскраве мистецьке явище, унікальний спадок творчого генія нашого народу. Поєднуючи заповіді християнства та світоглядну проблематику, ці полісемантичні пам'ятки були дієвим фактором впливу на формування моральних принципів і поведінкових орієнтирів віруючих, привносили у сферу людського життя високі духовні ідеали та спонукали до самовдосконалення.

Тематичний репертуар українських ікон з історією XIV–XVI ст. доволі різноманітний: це – значний комплекс пам'яток на страсну тематику, образи архангела Михаїла, Іоанна Предтечі, ікони мучеників, цілителів, чудотворців, угодників, святителів, святих воїнів.

Для комплексу тогочасних українських ікон із житійною історією характерна поліваріативність способу розміщення клейм навколо центрального зображення святого. Пам'ятки можна згрупувати за структурно-композиційним розміщенням житійного циклу: навколо середника, обабіч і знизу центрального зображення, обабіч середника, зображення святих із двома житійними сценами на поземі [1].

Витоки загальних композиційних схем та іконографії українських ікон цього типу знаходяться у візантійському малярстві. У візантійських іконах житійні сцени розміщувалися, зазвичай, із чотирьох сторін середника, зрідка – обабіч центрального зображення. Більшість збережених житійних ікон часів Київської Русі свідчать про їхню наближеність до царгородських прототипів. Вони репрезентують спорідненість загальної композиційної схеми: розміщення сюжетів житія по всьому периметру ікони та варіативність типів центральних зображень. У таких пам'ятках художник, заповнюючи ввесь простір ікони навколо середника клеймами, головне своє завдання вбачав у наданні щонайбільшої інформації про святого. З огляду на значну кількість житійних клейм маляр мав змогу деталізувати, уточнити, розширити оповідь [2]. У творі, де середник з усіх боків, неначе рамою, оточений житійним циклом, центральний образ ніби втиснутий у «тісну келію» [3].

www.etnolog.org.ua

Як свідчать пам'ятки, українські іконописці знали та використовували всі давні схеми розміщення житійних циклів, які були характерні для візантійських, романських, італійських ікон. Спосіб розміщення житійного циклу на чотирьох берегах ікони був також відомий в українському малярстві XIV–XVI ст. [4] Проте наприкінці XIV ст. в українському мистецтві з'являється інша концепція розміщення житійного циклу – верхнє поле ікони звільнюється від клейм, а самі композиції клейм, відповідно до загального задуму ікони, стають більш розрідженими, лаконічними. Завдяки цьому у верхній зоні ікони значно побільшало вільного тла – ікона неначе наповнилася «повітрям». До того ж у нижній частині більшості ікон зосереджуються клейма, які спричиняють посилений емоційний вплив своїм динамізмом і напругою – змістовою, композиційною, колористичною. Схожий підхід застосовується і при вирішенні середників ікон – міра їхнього заповнення зображеннями також неоднорідна. Середники творів поділяються на три ритмічно узгоджені зони: нижню, що доволі щільно заповнена широкими ризами святого, середню, дещо вільнішу, і найбільш полегшену – верхню зону. Завершує композицію світоносний німб святого – символ святості і боговибраності, він домінує в іконі як найяскравіший елемент композиції. Сяючий німб та вільне поле навколо нього створюють відчуття піднесеного просвітлення, чим виразно окреслюється співвідношення «земного» з «небесним». Цьому також сприяє особливий спосіб змалювання святого в середнику – часто його ноги ледве торкаються поземку, завдяки чому складається враження, що він неначе припіднятий над землею і із цієї висоти оглядає всіх і все, як «усієї вселеної доглядач» [23].

Завдяки відсутності верхнього ряду клейм та зазначеному потягу вгору композиція ікони отримує вертикальну просторову протяжність. Центральна постать виявляється співвіднесеною вже не з тісним полем середника, а з «небесними сферами». По суті, вибудовується, виражена мовою малярства, своєрідна просторова модель, у якій опозиція «внутрішнє – зовнішнє» набуває цілком іншого прочитання, на противагу тим творам, у яких клейма розміщуються навколо середника. Залишаючи верхні береги пам'ятки вільними від клейм, художник, окрім композиційного, досягав значного духовного ефекту, завдяки якому віруючі, споглядаючи ікону, долучалися до своєрідного духовного очищення «божественного осяяння». За допомогою такого вирішення стверджується сакральна сутність житійного твору. Піднесена тональність іконного образу асоціюється з величальними піснеспівами акафістів святих [5].

Вільне від клейм верхнє поле житійної ікони стало незмінною рисою українських житійних пам'яток. Починаючи із XIV ст., упродовж століть українські іконописці послідовно надавали перевагу саме такому варіанту вирішення композицій житійних ікон. Спосіб розміщення житійних сцен обабіч середника також використовувався у візантійському іконописі, однак був представлений одиничними пам'ятками. Водночас такі композиційні схеми набули значного поширення в південно-італійському сакральному малярстві. Інспіровані візантійською традицією та суттєво переосмислені відповідно до західних конфесійних вимог, вони набули цілком своєрідного вигляду, втілившись у структурі латинської вівтарної ікони. Вірогідно, такого типу твори були відомі українським художникам і, певним чином, вплинули на формування українських ікон [6].

Важливо наголосити, що в цьому випадку жодним чином не йдеться про пряме запозичення українськими художниками композиційно-структурної схеми італійських вівтарних ікон. У зазначеному явищі слід вбачати лише спільність творчої ідеї, оскільки українські пам'ятки демонструють цілковиту самостійність і оригінальність мистецького вирішення. На нинішньому етапі дослідження не вдається з належним обґрунтуванням визначити час відходу від традиційної візантійської та давньої київської схем розміщення циклу в іконах із клеймами. Очевидно, процес формування зазначеного способу розміщення житійного циклу розпочався на початку XIV ст., а то й раніше, оскільки в українському малярстві на зламі XIV–XV ст. уже існували такого типу пам'ятки [7].

www.etnolog.org.ua

**Собор Іоакима й Анни.
Кінець XIV – початок XV ст. (?).
Церква Собору Іоакима й Анни.
с. Станиля Дрогобицького р-ну
Львівської обл.
(НМЛ)**

**Св. преподобномученица Параскева
зі сценами житія. Друга половина
XIV ст. (близько 1370 р.) (?).
Церква Архангела Михаїла.
с. Ісаї Турківського р-ну
Львівської обл. (НМЛ)**

**Архангел Михаїл з діяннями.
Початок XV ст. (?).
Церква Святого Миколи.
с. Сторона Дрогобицького р-ну
Львівської обл. (НМЛ)**

**Воздвиження Чесного Хреста.
XV ст. Церква Воздвиження
Чесного Хреста.
с. Здвижень (нині – Республіка
Польща). (НМЛ)**

www.etnolog.org.ua

Страсті Господні. Кінець XV – початок XVI ст. Церква Святого Димитрія. с. Жогатина (нині – Республіка Польща). (НМЛ)

Св. Юрій-Змієборець зі сценами мук. Кінець XV – початок XVI ст. Церква Святої Параскеви. с. Дальова (нині – Республіка Польща). (НМЛ)

Свв. Козьма й Дем'ян зі сценами житія. Друга половина XV ст. Церква Святих Козьми й Дем'яна. с. Тилич (нині – Республіка Польща). (НМЛ)

Преподобна Параскева зі сценами житія. Кінець XV ст. Церква Святої Богородиці. с. Бусовиська Старосамбірського р-ну Львівської обл. (НМЛ)

www.etnolog.org.ua

Має право на існування припущення, що укладання різновидів композиційних схем українських ікон з історією було інспіровано мистецтвом давнього Києва, який активно продукував нові мистецькі вирішення і підходи [8]. Не виключено, що зазначена система сформувалася в мистецтві Галицько-Волинського князівства, яке, з огляду на брак тогочасних пам'яток, залишається і до сьогодні ще малодослідженим.

Ікона із житійною історією – складний полісемантичний твір з особливою системою взаємовідношень та взаємовпливів центрального зображення і системи житійних клейм. Візантійська традиція змальовувати святих в оточенні житійного циклу розпочалася з поясних зображень. У такого типу творах центральний образ святого перебуває ще цілком у межах персонального одноосібного зображення: у його «замкнутості в собі» й відстороненості виразно відчуваються ремінісценції піднесено-строгих візантійських ікон.

Більшості пам'яток кінця XIII–XIV ст. з поясними зображеннями святих притаманні образне самозаглиблення і строгість, стриманий колорит, сухувата манера письма ликів, відчутна ізольованість середника від житійних клейм, що вказує на свідомий послідовний традиціоналізм художнього мислення їхніх авторів. У композиційному вирішенні цих творів особливо виразно дається взнаки відсутність гармонійного поєднання середника та системи клейм, що насамперед зумовлене характером образу святого в середнику. Цілком очевидно, що досягти гармонії в поєднанні такої тональності образів у середнику та експресивно-емоційних композицій житійних клейм з їх розгорнутою літературною програмою було надзвичайно важко. Синтетична природа та ідейно-тематична спрямованість житійного твору спонукали митців до пошуку художніх засобів для подолання одноплановості психологічної характеристики центрального образу та досягнення гармонії в їх поєднанні з композиціями житійного циклу [3, с. 189–191].

У житійних іконах процес пошуків гармонізації персональних зображень із житійним циклом та поглиблення змісту середника проходив у двох напрямах: привнесення в семантичний простір центральної частини твору додаткового змістового рівня і трансформація власне образу святого в середнику твору.

Поглиблення змісту середника за першим типом спостерігаємо в іконах «Собор Іоакима і Анни (Стрітення)» (кінець XIV ст.) із церкви у Станилі [5, ілюстр. 7], «Різдво Христове з празниками» (середина XVI ст.) із церкви Покрови Богородиці у Трушевичах [21, ілюстр. 33], «Воздвиження Чесного Хреста з празниками» (XV ст.) із церкви Воздвиження у Звижні [15, табл. XXXXIX], «Св. Юрій Змієборець з житієм» (XVI ст., музей «Дрогобиччина», Дрогобич) [22]. Особливість такого типу ікон полягає в тому, що зображення в середниках вирішуються як збільшені клейма. У зазначених пам'ятках обидві складові житійної ікони існують в одному художньому часі та до однакової міри наповнюються подіями. Завдяки виокремленню особливо важливої змістової деталі з ланцюга подій, описаних у житії святого, та перенесення її на зображення в середнику, останній перетворюється на тематичне зображення [3, с. 192, 193]. Подібну роль відіграють невеличкі зображення Ісуса Христа і Богородиці (мотив «Нікейське чудо»), які долучаються до центрального образу святого в іконах «Св. Микола з житієм» [4, ілюстр. 1, 4, 5, 6, 7]. Ікона «Св. Микола в житії» з Радружа – найдавніша українська ікона, у якій наявні обабіч німба святителя зображення Христа і Богоматері, які протягують йому атрибути священства – Євангеліє і омофор [9]. Завдяки введенню до середника образів Ісуса Христа і Богородиці, його композиція набуває тематичного забарвлення та виразної емоційної визначеності, відчутно поглиблюється й ідейний зміст ікони. Зміни спостерігаються і в загальному композиційному вирішенні твору: тепер середник і зображення у клеймах пов'язані тісніше, що сприяє подоланню взаємної ізольованості замкнутого самозаглибленого центрального образу ікони та експресивно-емоційних, наповнених рухом, клейм житійного циклу.

Ще один спосіб вирішення проблеми поглиблення змісту та досягнення єдності складових житійного твору шляхом трансформації власне образу святого в середнику

www.etnolog.org.ua

ікони можна прослідкувати на прикладі житійних ікон св. Миколи, на яких він змальовується в образі «заступника»: на повен зріст у єпископському облаченні з піднятими у благословляючому жесті руками [10]. У цьому типі ікон трансформація середника не така очевидна, як при долученні до його композиції зображень Ісуса Христа і Богоматері, а мета досягається шляхом видозміни іконографічного типу центрального образу – в царині його емоційної визначеності. Як зауважив В. Овсійчук, на зламі XIII–XIV ст. в композиціях житійних клейм «намітились тенденції до ускладнення фабули, збільшення оповідності, розширення простору дії та посилення її динаміки» [17, с. 34–35]. Нова концепція житійного циклу вимагала відповідних змін у вирішенні центрального зображення твору: потребувала більш відкритого, дієвого, емоційно визначеного образу в середнику. З огляду на це особливо показовим є іконографічний тип зображення св. Миколи, де святителя змальовано в позі «оранта». Образи св. Миколи-заступника були знані й шановані на землях Київської Русі ще з домонгольських часів [3, с. 233, 235]. У такого типу зображеннях загалом статична фігура святителя наповнюється особливою «динамікою», завдяки чому він починає співіснувати в одному художньому вимірі з клеймами, а середник, до певної міри, набуває характеру збільшеного клейма [3, с. 233, 235]. Житійна ікона з образом святого-заступника в середнику набуває значно більшої художньої та ідейної єдності, і, при всій очевидній різнотипності клейм і середника, виразно відчувається рух у бік їх більш гармонійного співіснування [11].

Процес поглиблення змісту середника та досягнення єдності складових житійного твору шляхом трансформації образів святих у середнику ікони наочно демонструють житійні ікони із зображеннями двох святих у середнику. Серед таких пам'яток найвиразнішими є ікони «Святі безсрібники Козьма і Дам'ян з клеймами житія» кінця XIV – початку XV ст. із церкви в с. Тиличі біля Криниці (НМЛ) [15, табл. XXXV], «Святі безсрібники Козьма і Дам'ян з клеймами житія» першої половини XV ст. із церкви Святих Козьми і Дам'яна в Яблуниці Руській (Музей народного будівництва в Сяноку) [15, табл. LXIV], «Святі Стефан і Миколай з житієм» кінця XVI ст. із церкви Покрови Богородиці в Поляні (НМЛ) [4, ілюстр. 34], «Святі Параскева і Миколай з житієм» з музею «Дрогобиччина» [22, с. 32]. У цих пам'ятках давнім майстрам вдалося створити ілюзію спілкування, привнести в ікони відблиск реального життя, порушивши традиційну для такого типу робіт застиглу фронтальність, тісніше пов'язати центральні зображення з клеймами житійного циклу.

Однією з важливих граней проблеми структурно-композиційної побудови ікон з історією є дотримання визначеної програми розміщення сюжетів у клеймах. Житійні цикли святих складаються з композицій, у яких зображуються події їхнього життя, тобто клейм біографічного характеру, та сюжетів, де відображено чудодіяння святих, створені при житті та після смерті. Зазначені сюжети щодо інтерпретації житія – суттєві пункти сприйняття текстової основи, їх можна трактувати як підсумкові, завершальні оповіді про етапи духовного зростання святого. Вибір сюжетів для ілюстрування, як і трактування подій, робить кожне з них надзвичайно важливим для загальної оповіді через ту активну роль, яку відіграють ці зображення відносно самої суті житійного твору. Визначені клейма житійного циклу мають чітко фіксовані місця в іконі: клейма розміщені в кутах твору – «опорні» – у загальній структурі ікони, вони репрезентують основні часові моменти життя відповідно до порядку його сюжетного розвитку. До «опорних» клейм у першу чергу відносять клейма біографічного характеру [7, с. 92, 93]. У кожній іконі святого, з більш-менш повним житійним циклом, можна визначити ці надважливі клейма, які формують ключові динамічні лінії візуальної оповіді, спрямовують її хід і є сутнісними орієнтирами в осмисленні твору. Наприклад, в іконах духовних осіб, святителів найбільш важливий етап у житті – єпископська хіротонія. Посвячення в єпископи знаменує собою завершальну стадію духовного сходження, по досягненні якої особа неначе виключається із часового потоку [7, с. 92, 93]. Вікові ознаки в подальших композиціях залишаються незмінними,

www.etnolog.org.ua

чим, очевидно, стверджувалася думка, що розвиток-розкриття особи святого завершено, і після цієї визначної етапної події він долучається до вічності. У житії святих мучеників етапними клеймами є композиції, де відображені сцени терпінь, яким їх піддають за віру у Христа.

По-особливому містично сприймається і в агіографії, і в живописних творах успіння святих. Богословська думка сприймає успіння не як кінець, а лише як перехід до іншого стану, адже чудодіяння продовжуються і після смерті святих. Не випадково в останньому клеймі житійного циклу, як правило, змальовується одне чи кілька посмертних чудес святих. Цим стверджується думка, що існує можливість прилучення до вже існуючих усе нових і нових їхніх діянь [12, с. 253, 254]. Посмертні діяння і чудеса відіграють особливу роль у житійних іконах – вони є не лише свідченням святості, але й своєрідним наближенням святого до віруючих.

В іконах з історією кінця XVI – початку XVII ст. посилюється тенденція опускати клейма біографічного характеру. У зазначений період художники все частіше надають перевагу сюжетам, що відображають чудесні діяння святих як найважливіші ознаки їхньої святості. На противагу розміщенню біографічних клейм, які мають чітко фіксовані та відносно фіксовані місця в житійних циклах, клейма із зображеннями діянь і чудес компонуються вільно на основі змістових співвідношень і не обмежуються будь-якою системою. Порівняння системи житійних клейм із сюжетами агіографічних текстів засвідчує, що художник намагався якнайповніше змалювати основні етапи життя святих, якомога глибше охарактеризувати їхню місію та особистості. Однак чудесних подій, описаних в агіографічних текстах, було набагато більше, аніж художник міг змалювати в незначній кількості клейм образотворчого циклу. Очевидно, це спонукало митців до пошуку та застосування прийомів, які б дали змогу вирішити зазначену проблему. Насамперед опускаються подібні за змістом діяння: з кількох подібних ілюструється тільки одне, але найвизначніше, а й, можливо, з особливою майстерністю описане агіографом [9, с. 5]. Вочевидь, художники намагаються не включати до житійних циклів важкі для ілюстрування сюжети.

Поряд з визначенням змістових пріоритетів у формуванні житійних циклів значна роль належить композиційним прийомам їх вирішення. Щоб збільшити кількість сюжетів в іконі, не подрібнюючи при цьому композиції клейм, використовується прийом контамінації, суть якого полягає в тому, що одна і та сама постать, архітектурний стафаж або ж мотив композиції можуть бути віднесені до кількох епізодів. Яскравий приклад такого вирішення – клейма ікони «Св. Параскева П'ятниця з житієм» (кінець XIV – початок XV ст.) з Національного музею у Кракові (Польща), де на нижньому полі два сюжети – «Головосік» і «Пилування» – не поділені на окремі клейма, а змальовані на суцільному тлі гористого пейзажу, що об'єднує їх у спільну композицію [15, табл. XIX], а також на іконі «Св. Параскева П'ятниця з житієм» (XV ст.) клейма «Головосік» і «Падіння імператора» об'єднані у спільну композицію [15, табл. L]. Ще один приклад – поєднання в одній композиції двох житійних сюжетів «Вигнання біса з криниці» й «Вигнання біса з дерева» на іконі «Св. Микола з житієм» (кінець XIV – початок XV ст.) із церкви Святої Параскеви в Радружі (НМЛ) [12].

Формування житійних циклів було насамперед процесом творчим і у випадках, коли це було виправдано важливістю діяння – спостерігаємо відхід від принципу економії іконного простору. Якщо під час контамінації житійних епізодів наявне своєрідне «згортання» тем, то для виявлення повноти і глибини окремих діянь застосовується «розгортання» тем [13].

Якщо зробити спробу визначити сакральний зміст програми ікон з історією XIV – середини XVI ст., то це передусім – бажання найповніше висвітлити божественну сутність діянь святих. Однак, починаючи з кінця XVI ст., з'являється корпус пам'яток, у формуванні житійного циклу яких проявляються нові тенденції. Їхня суть полягає в тому, що художники надзвичайно вільно добирають сюжети житійного циклу для своїх творів, опускаючи при цьому важливі діяння святих. Унаслідок цього втрача-

www.etnolog.org.ua

ються ідея, яка наповнювала твори XIV – середини XVI ст., і притаманний іконам цього періоду універсалізм образів. Натомість, завдяки особливому підбору житійних епізодів, з'являються твори, у яких підкреслюється лінія певної місії того чи того святого, або залишаються лише найважливіші діяння (біографічні клейма при цьому опускаються) [14].

Узагальнення спостережень щодо формування житійних циклів святих дає підстави стверджувати, що для художника в іконі з історією важливо було проілюструвати не певний конкретний агіографічний текст, а сакральну суть життя святого. Саме такий принцип ілюстрування житійного тексту мав на увазі В. Ключевський, зауважуючи, що «житіє святого – не біографія, а наративний панегірик» [8, с. 314–315]. Подібне розуміння творчої задачі давало живописцю право створювати свою живописну версію життя святого, змальовувати події, про які йшлося в різних його редакціях.

Положення, що середньовічний художник завжди «оперував певним набором готових візуальних формул, кожна з яких, подібно до цитати, викликала у віруючих ряд закріплених традицією асоціацій» [6, с. 12], – надзвичайно важливе для розкриття закономірностей побудови житійних циклів. Значення прийому живописного цитування виявляється з особливою виразністю в клеймах ікон з історією. Більшість агіографічних епізодів (від самого виникнення творів цього типу) вкладається в уже існуючі у християнському мистецтві іконографічні схеми, повторення яких – не що інше, як «прийом живописного цитування, візуальне посилання на авторитет» [6, с. 10].

Ґрунтовні зауваги стосовно принципів ілюстрування агіографічних текстів зробив Й. Міслівець: «Художники вибирали з текстів різні мотиви і створювали вільні цикли, цей вибір обумовлювали смаки, рівень майстерності, а також середовище» [24, p. 356].

Щоправда, житійні тексти відігравали вирішальну роль на початковому етапі кристалізації живописних циклів. Згодом, коли склався більш-менш значний корпус житійних ікон, процес формування циклів починає набувати нових рис. Як зауважив І. Кочетков, поряд з агіографічним твором майстер тепер отримує змогу використовувати у процесі створення свого варіанта житійного твору, як взірець, ікону, написану його попередником [11, с. 347]. Таке паралельне звернення до кількох джерел дало поштовх до творчого їх використання та інтерпретації, що посприяло виникненню варіативності ідейно-художніх задумів [27, p. 155]. Логічно припустити, що у випадку, коли художник мав у своєму розпорядженні житійний текст чи кілька агіографічних творів та ікону-взірець, він охочіше звертався до ікони [11, с. 347]. Надання переваги живописному взірцеві цілком зрозуміле і виправдане. З ікони-взірця маляр міг запозичити склад клейм, їхнє розміщення, загальну композицію твору або ж композиційні схеми клейм чи щось із їхніх деталей, які йому імпонували [27, p. 155]. Водночас художник мав змогу використовувати кілька живописних взірців, творчо їх інтерпретувати, адаптуючи до потреб власного задуму.

Важливо наголосити, що мистецтво середньовіччя дуже широко й охоче використовувало подібні запозичення та цитати. Визначний християнський теолог і філософ Василій Великий добре усвідомлював і вважав це явище цілковито природним. Він писав: «І вони [живописці. – *Л. Б.*], коли перемальовують зображення із зображення, дуже далеко, що й зрозуміло, відходять від оригіналів» [2, с. 87].

Свободу творчої інтерпретації, її можливість і навіть необхідність, поетично і надзвичайно образно обґрунтовує ієрусалимський пресвітер Ісихія у своїй праці «Слово похвальне Петру і Павлу». Роботу письменника над власним твором він порівнює із процесом складання квітів у букет: «"Квіти" в нього – художні знахідки та досягнення інших авторів. Букет з одного виду квітів має чудовий запах, але незрівнянно прекрасніший букет, у якому поєдналося розмаїття витончених ароматів», – зазначає середньовічний автор [12, с. 106].

Вочевидь, слушним буде припущення, що художники під час роботи над власним твором намагалися використовувати за взірець, якщо це було можливо, шановані,

www.etnolog.org.ua

художньо довершені пам'ятки, а надто ікони, які мали славу чудотворних, – авторитетність таких запозичень надавала ваги та освячувала їхні власні твори.

Широко використовуючи традиційну іконографію, запозичуючи з уже існуючих ікон клейма чи композиційні деталі – «готові житійні форми і формули», – маляр творив новий варіант живописного циклу, який так само міг стати взірцем для нових творів [18, с. 40–42]. Мабуть, саме цим пояснюється така варіативна різноманітність клейм живописних циклів, що, за словами Н. Ліхачова, на давніх іконах важко знайти «два цілком однакові переведення, більш-менш складні» [13, с. 57]. Аналогічні думки висловлював Й. Міслівець, виявивши особливу творчу свободу художників у компонуванні образотворчих циклів святих Миколи і Георгія [25, p. 55–93; 26].

Ікона з історією сприймалася середньовічним художником як вільний за складом клейм образотворчий цикл. Жодна з пам'яток цього типу не повторює іншу за концепцією центрального образу, кількістю і тематичним складом клейм, їх композиційними схемами й колоритом. Отже, житійний твір у жодному разі не можна розглядати як компіляцію окремих сюжетів, узятих з інших ікон, оскільки автор, створюючи свій варіант житійного циклу, завжди зберігав власну змістову програму твору. У цьому контексті важливо зауважити, що давня традиція дотримання богословських програм і канонічних іконографічних формул спонукала художників поєднувати творчу інтерпретацію з вимогами іконографічного канону.

Питання про вплив гімнографії певного святого на тематичний склад системи клейм його житійних ікон належить до дискусійних. На думку І. Кочеткова, тексти служб святим не мали впливу на житійні твори [11, с. 341, 342]. Аналізуючи житійні цикли святих, В. Лєпахін дійшов висновку, що «служба святому була для іконописця свого роду ситом, крізь яке він просівав багатослівне житіє, вибирав із нього епізоди для житійних клейм» [14, с. 224].

Спостереження над українськими житійними іконами святих показали, що теми, присвячені святим, молитов, акафістів, стихир, канонів і тропарів не залишалися поза увагою іконописців. Відображені в цих творах діяння святих частіше за інші житійні теми знаходили пряме або ж опосередковане втілення в образотворчих циклах.

Положення, що художники в компонуванні образотворчих житійних циклів не дотримувалися часової і сюжетної послідовності життя, за винятком кількох клейм біографічного характеру, – загальноприйняте в науці. Маючи на увазі проблему категорії часу, І. Данилова зауважила, що «попри строгість канонічності середньовічного мистецтва, очевидно, так і не було встановлено єдиного порядку в розміщені клейм» [6, с. 69].

Підхід іконописця до вирішення проблеми хронології в побудові житійного циклу цілком узгоджується із загальним трактуванням філософсько-богословської думки середньовіччя щодо послідовності подій у часі. Яскравий приклад цього – монументальний живопис, де постійно порушується послідовність подій із життя Ісуса Христа і Богородиці, де розміщення композицій підпорядковується та визначається виключно ходом літургійного року [2, с. 50]. Розкриваючи есхатологічну сутність часу, богословська думка переконливо доводить право автора-творця розривати сюжетний час оповіді, адже Спаситель своїм приходом у світ наповнив його новою силою і новим змістом. Як надзвичайно виразний приклад цього явища можна назвати ставлення художників до сюжетного розвитку в ілюстраціях сакральних творів. Так, ілюструючи Псалтир, середньовічний майстер оперує водночас окремими сюжетами Біблії і Нового Заповіту, а також сюжетами з історії християнства наступних століть [19]. Пояснюючи, чому порядок псалмів не узгоджується з послідовністю історії, Григорій Ниський пише: «Немає до цього діла тому, хто облаштовує серця наші, але тільки б від кожного псалму було сприяння нашому благу; сіє одне береться до уваги і послідовність у справі спасіння <...> порядок псалмів струнких, тому що Дух бажає навчати нас не простій історії, але душі наші преображати благом за Богом, як потребує цього послідовне усвідомлення написаного в псалмах, а не як це потрібно в історичній

www.etnolog.org.ua

послідовності» [цит. за: 7, с. 94]. Ця глибока константа покликана розкрити важливу християнську істину, відповідно до якої окремі діяння святого поєднуються зв'язками на кшталт «причина» – «наслідок», «не між собою – по горизонталі, а вертикально – з небесною першопричиною, а отже, не потребують земних обґрунтувань» [10, с. 229]. У цьому контексті стає цілком зрозумілим, чому деякі епізоди чи сюжети можуть бути виключені із житійних циклів або ж додані до них, можуть мінятися місцями – без жодної шкоди для цілісності та логіки змісту [10, с. 229]. Агіограф у заключному слові житія завжди наголошує, що благодіянням святого не буде кінця і, як правило, в агіографічному тексті ця фраза завершує сюжетний час розповіді, поєднуючи минуле і з реальністю, і з майбутнім [12, с. 253, 254]. На іконі, як і в житії святого, його смерть – не безсумнівний кінець, а лише перехід до принципово іншого стану буття [10, с. 227]. Християнська церква трактує цю містичну зміну як перехід від життя тіла до вічного життя духу. Перехід до духовного життя, «якому немає кінця», розглядається як перехід до буття набагато досконалішого і дієвішого. В агіографії домовину святого названо вічним «благодатним джерелом зцілень», і в цій назві затаєний глибокий містичний зміст [10, с. 228]. Діяння святого не залишаються в минулому – вони переміщуються в часопростір майбутнього, адже, згідно з християнським віровченням і світосприйняттям, вчинки людей не залишаються позаду них, а «йдуть за ними слідом» (Об'явлення св. Іоанна Богослова, 14, 13) [6, с. 79]. Отже, сюжетний час життя і образотворчого циклу набуває відкритості в майбутнє. Чудесні знамення, які супроводжують початок життя святителя, пророка чи мученика, вказують на те, що задовго до народження їх життя перебувало в Божому задумі. Початок і кінець життя святого не обмежуються народженням і похованням, а отримують розкриття як у майбутньому, так і в минулому.

Аналіз значного комплексу ікон цього типу засвідчує, що в компонуванні образотворчих житійних циклів святих художники не дотримувалися часової і сюжетної послідовності життя, за винятком кількох клейм біографічного характеру. В іконах із житійною історією певні сюжети мають чітко фіксовані місця: у кутах, як правило, розміщували композиції народження святих, хіротонії, поховання і котресь із посмертних чудес. Зазначені клейма – ключові в композиції ікон – передають основні моменти життя.

В історії мистецтва важко знайти інший період настільки тісних зв'язків образотворчого мистецтва з літературною основою, як у мистецтві середньовіччя. Результати паралельного аналізу житійних циклів та їх літературної основи підтверджують: у композиціях житійних сцен легко прочитуються агіографічні сюжети, події подано лаконічно й виразно; не допускаються відступи від канонічної літературної основи, і ніколи не ілюструються апокрифи та новітні діяння святих, що побутували лише у фольклорному викладі; не залишаються поза увагою теми акафістів, канонів та інших службових творів, присвячених святим. Укладаючи свій варіант житійного циклу, українські художники оперували незначною кількістю тем, проте вони випрацювали таку досконалу систему відбору сюжетів, що їх було цілком достатньо для розкриття суті життя святих.

Значна кількість добре збережених ікон із житійною історією XIV–XVI ст. із західноукраїнських земель створює передумови для поглибленого і диференційованого підходу до вивчення матеріалу: дозволяє добирати для дослідження найхарактерніші зразки, дає можливість провести в межах існуючого комплексу пам'яток поділ на окремі, споріднені в типологічному, іконографічному, образному відношенні, групи та намітити стилістичні критерії їхньої класифікації.

---

[1] Поодинокі давні пам'ятки демонструють рідкісні для українських житійних творів вирішення: на іконі «Св. Параскева з житієм» (XV ст.) з Кульчиць (Львівська національна гале-

www.etnolog.org.ua

рея мистецтв імені Бориса Возницького), мабуть, було чотири житійні сцени (збереглися лише дві), що розміщувалися в кутах іконної дошки, а ікона «Св. преподобномучениця Параскева з житієм» (друга половина XIV ст.) із церкви Архангела Михаїла с. Ісаї Турківського р-ну Львівської обл. (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ)) має житійні сцени лише з одного боку [5, ілюстр. 5, 8].

[2] Водночас наявний ще один аспект, що розкриває зміст зазначеного явища: у такому вирішенні композиції ікони знайшла відображення ідея захищеності «з усіх чотирьох сторін», яка була прямо пов'язана з ідеєю повсюдності – присутності святого і в земному, і в небесному вимірах [6, с. 69].

[3] Така композиція житійного твору, по суті, моделює основні параметри просторового самовідчуття людини середньовіччя, контраст між тісним, замкнутим простором, внутрішнім, неначе позначеним рамкою середника ікони, і простором зовнішнім, необмеженим [6, с. 69, 70].

[4] Для прикладу можна назвати ікони зі збірки НМЛ: «Стрітення зі сценами життя Марії (собор Іоакима та Анни)» (кінець XIV – початок XV ст.) із церкви Святих Іоакима та Анни зі Станиля, «Страсті Господні» (XV ст.) із церкви Воздвиження зі Звижні, «Страсті Господні» (кінець XV – початок XVI ст.) із церкви Святого Димитрія із Жогатина та пасійні ікони із церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Мігова (початок XVI ст.). Зазначені ікони охоплюють велику кількість сцен, які в окремих випадках подаються навіть у два регістри, як на вищезгаданих іконах «Страсті Господні» зі Звижні та с. Мігова [5, ілюстр. 7, 39, 41, 82].

[5] З огляду на це видається дуже переконливим припущення Л. Євсеєвої стосовно прагнення художників до граничної впорядкованості й чіткої ритміки в побудові композицій житійних ікон: «Ці наполегливі пошуки композиційної симетрії, можливо, відображають наміри автора ще більше наблизити свій твір до художньої побудови гімнографічних творів чи риторичної прози» [7, с. 98].

[6] На подібність композиційних схем українських ікон до типів використовуваних художниками італійського дученто-триченто вказувала В. Свєнціцька, досліджуючи бойківську ікону «Архангел Михаїл з діяннями» другої половини XIV ст. зі Сторонної (НМЛ) [20, с. 193].

[7] Ідеться про ікони «Архангел Михаїл з діяннями» (друга половина XIV ст.) зі Сторонної [5, ілюстр. 20] і «Св. Параскева П'ятниця з житієм» (кінець XIV – початок XV ст.) з Національного музею у Кракові (Польща) [15, табл. XIX].

[8] На те, що витоки основних художніх типів і засобів художнього виразу мистецтва всіх руських земель лежать у київському мистецтві XI ст. вказував М. Алпатов [1, с. 63].

[9] Традиційно вважається, що зображення Ісуса і Марії вказують на події Першого Вселенського Собору християнської церкви у 325 році в Нікеї, звідси й назва події – «Нікейське чудо».

[10] Найдавніша з пам'яток цього типу – ікона «Св. Микола з житієм» XIV ст. (Державна Третьяковська галерея) із церкви Успіння Богородиці на Остоженці в Москві, куди була перенесена з поселення Київець в урочищі Москви [15, табл. XVI].

[11] Витоків цього надзвичайно популярного в середньовічному українському мистецтві іконографічного типу, як і більшості іконографічних формул давнього іконопису, слід шукати у візантійській культурі. Традиція зображення святих у позі «оранта» існувала у візантійському мистецтві, проте представлена там незначною кількістю пам'яток. Отже, існують підстави пов'язати процес переосмислення й остаточної кристалізації іконографічного типу «Микола-заступник» з культурою Київської Русі.

[12] До застосування прийомів контамінації можна віднести поєднання на іконах св. Миколи в одній композиції житійних сюжетів «Різдво» і «Хрещення» та змалювання діяння святого «Чудо про килим» в одному клеймі, а не у двох, як зазвичай. Так, «Чудо про килим» представлене на іконі «Св. Микола з житієм» з Радружа, на іконі кінця XV – початку XVI ст. із церкви на околиці Самбора (НМЛ) та на іконі святителя середини XV ст. із церкви Успіння Богородиці в Наконечному (НМЛ) [4, ілюстр. 4, 5.]

[13] Прикладом «розгортання» змісту важливих житійних подій в іконах св. Миколи є знамените зображення «Чудо про імператора Костянтина» та хіротоній святителя в кількох клеймах; зрідка цим темам відводилося навіть три клейма.

[14] Наприклад, на іконах «Св. Микола з житієм» (кінець XVI ст.) із церкви Різдва (або Введення) Богородиці в с. Вовче Львівської обл. (НМЛ) наголошується тема священства, про що свідчить наявність у них трьох сцен посвячень [4, ілюстр. 29, 30].

www.etnolog.org.ua

1. *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств : в 3 т. / М. В. Алпатов. – Москва : Искусство, 1955. – Т. 3 : Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII в. – 427 с. : 107 ил.
2. *Бычков В. В.* Византийская эстетика: теоретические проблемы / В. В. Бычков. – Москва : Искусство, 1977. – 199 с.
3. *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – Москва : Искусство, 1974. – 267 с., 32 ил.
4. *Гелитович М.* Святий Миколай з житієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Марія Гелитович. – Львів : Свічадо, 2008. – 151 с. : іл.
5. *Гелитович М.* Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького : альбом-каталог / Марія Гелитович. – Львів : Майстер книг, 2014. – 348 с. : іл.
6. *Данилова И. Е.* От средних веков к Возрождению: сложение художественной системы картины кватроченто / И. Е. Данилова. – Москва : Искусство, 1975. – 127 с.
7. *Евсеева Л. И.* Московские житийные иконы Георгия Великомученика и их литературные источники / Л. И. Евсеева // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР. – Ленинград : Наука, 1985. – Т. 38. – С. 86–100.
8. *Ключевский В. О.* Курс русской истории : в 3 ч. / В. О. Ключевский. – Москва : Государственное социально-экономическое издательство, 1937. – Ч. 2. – 440 с.
9. *Кочетков И. А.* Житийная икона в ее отношении к тексту жития : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.05 «Изобразительное искусство» / И. А. Кочетков. – Москва : Изд. Моск. ун-та, 1974. – 35 с.
10. *Кочетков И. А.* Категория времени в житии и житийной иконе / И. А. Кочетков // Слово о полку Игореве. Памятники литературы и искусства XI–XVII веков. Исследования и материалы по древнерусской литературе. – Москва : Наука, 1978. – С. 227–237.
11. *Кочетков И. А.* Иконописец как иллюстратор жития / И. А. Кочетков // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР. – Ленинград : Наука, 1981. – Т. 36. – С. 329–347.
12. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы : [3-е изд. доп.] / Д. С. Лихачев. – Москва : Наука, 1979. – 352 с., 8 ил.
13. *Лихачев Н. П.* Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба: по рукописи конца XV ст. / Н. П. Лихачев. – Санкт-Петербург, 1907. – 118 с. – (Издание Общества любителей древней письменности; вып. 124).
14. *Лєпахін В.* Ікона та іконічність / Валерій Лєпахін. – Львів : Свічадо, 2001. – 287 с. : іл.
15. *Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В.* Український середньовічний живопис / Григорій Логвин, Лада Міляєва, Віра Свєнціцька. – Київ : Мистецтво, 1976. – 26 с., 109 іл.
16. *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. / Т. В. Николаева. – Москва : Наука, 1983. – 163 с. : ил. (Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е 1–60).
17. *Овсійчук В. А.* Іконописець-митрополит Петро Ратенський / В. А. Овсійчук // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1998. – Т. 236 : Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 25–40.
18. *Поппэ А. В.* О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе / А. В. Поппэ // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР. – Москва ; Ленинград : Наука, 1966. – Т. 22 : Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. – С. 24–45.
19. *Розов Н. Н.* Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтири / Н. Н. Розов // Труды Отдела древнерусской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР. – Москва ; Ленинград : Наука, 1966. – Т. 22 : Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в древней Руси. – С. 65–82.
20. *Свенцицкая В. И.* Мастер иконы «Архангел Михаил с деяниями» второй половины XIV века из села Сторонна на Бойковщине / Вера Илларионовна Свенцицкая // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1988. – Москва : Наука, 1989. – С. 192–205.
21. *Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків: українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова / Віра Іларіонівна Свєнціцька, Олег Федорович Сидор. – Львів : Каменяр, 1990. – 72 с., 132 іл.

www.etnolog.org.ua

22. *Скоп Л.* Майстер мініатюр Пересопницького Євангелія – Федуско, маляр із Самбора / Лев Скоп. – Дрогобич : Коло, 2011. – 80 с.
23. *Черкасова С. А.* Великорецкий образ святителя Николая и русская гимнография / С. А. Черкасова // Почитание святителя Николая Чудотворца и его отражение в фольклоре, письменности и искусстве. – Москва : М-Сканрус, 2007. – С. 73–75.
24. *Myslivec J.* Svaty Jiri ve vychodokrestanskem umeni / Josef Myslivec // Byzantinoslavica. – Praha, 1933–1934. – V. – P. 330–356.
25. *Myslivec J.* Zivot sv. Nikulase v byzantskem umeni. Dve studie z dejin byzantskeho umeni / Josef Myslivec. – Praha,1948. – 103 p.
26. *Myslivec J.* Vychodoslovenske icony / Josef Myslivec // Umeni. – 1969. – P. 404–424.
27. *Patterson-Shevchenko N.* The life of saint Nicholas in Byzantine art / Nensi Patterson-Shevchenko. – Torino : Bottega D`Erasmo, 1983. – 347 p., ill.

SUMMARY

The icons with a life story are complex polysemantic monuments with a special system of relationships and interplays of the central image and the system of life stamps.

Thematic repertoire of Ukrainian icons with the hagiographic story and the deeds of saints of the XIV–XVI centuries is quite diverse. It is a significant complex of monuments on the Holy themes, the images of the Archangel Michael, John the Forerunner, icons of martyrs, healers, thaumaturgists, saints of God, holy warriors.

The origins of general compositional schemes and iconography of Ukrainian icons with history are in Byzantine painting. However, in the late XIVth century the original concept of the hagiographical monuments structural solution is established in Ukrainian painting.

An original way of placing the stamps around the image of the saint in the central part is a typical feature for the complex of Ukrainian icons with the hagiographic story of the XIV–XVI centuries.

The icons can be grouped according to the structural and compositional arrangement of the hagiographic cycle: around the central image, on both sides and the bottom of the central image, on both sides of the central part, the image of saints with two hagiographic plots on the bottom of the icon.

Following to a definite program of the stories on stamps placement is one of the important sides of the problem of structural and compositional construction of the icons with the story.

Compiling the pictorial hagiographic cycles, the artists have not adhered to the time and story sequence of the hagiographic story, except several biographic plots. Equally with the definition of content priorities in the hagiographic cycles formation, a significant role belongs to the compositional means of their solution.

Hagiographic plots can be easily read in the compositions of life depiction, the events are presented concisely and distinctly; the digressions from the canonical literary basis are not allowed, the apocrypha and the newest deeds of the saints, which have existed in folklore only, are never illustrated. Ukrainian artists have used a small number of themes, while composing their version of the hagiographic cycle. However, they have developed such a perfect system of plots selection, which are quite enough to reveal the essence of the saint hagiography.

Keywords: icons with a hagiographic story, hagiography, stamps, iconography, image, composition.