

ПРИНЦИПИ ПОБУДОВИ ЖИТІЙНИХ ЦИКЛІВ СВ. МИКОЛИ МІРЛІКІЙСЬКОГО В УКРАЇНСЬКОМУ ІКОНОМАЛЯРСТВІ XIV—XVI ст.

Принципи побудови житійних циклів християнських святих у ікономалярстві належить до малодосліджених проблем українського мистецтвознавства. Разом з тим існують праці ряду зарубіжних учених, у яких намічені підходи до створення системи аналізу зазначеного матеріалу. У різні роки над цією проблемою працювали К. Вейцман, Н. Шевченко, А. Грабар, Й. Мислівець, Р. Біскупські, Г. Тихомірова, Н. Порфіридов, І. Данилова, І. Кочетков.

Мета цієї розвідки — на основі узагальнення існуючих у науці підходів до вивчення принципів побудови житійних циклів проаналізувати пам'ятки окремої типологічної групи українського ікономалярства.

На нашу думку, житійні ікони св. Миколи Мірлікійського особливо показові з погляду розкриття закономірностей та специфіки формування житійного циклу у візантійському та українському іконописі. Цьому сприяє наявність візантійських та давньоруських житійних творів святителя XII—XIV ст., а також збереження значного корпусу рідкісних, незвичних щодо іконографічного вирішення, південнослов'янських, українських та російських пам'яток XV—XVI ст., у яких виразно відчутні ремінісценції їх більш ранніх взірців.

У науці існує думка, що формування житійної ікони у візантійському мистецтві припадає на післяіконоборчі часи, коли відбувалось остаточне усталення більшості іконографічних схем християнського мистецтва. Визначити з упевненістю конкретніший час виникнення перших житійних творів складно, оскільки найбільш рання із збережених пам'яток датується XI ст. — це візантійська житійна ікона-складень св. Миколи із Синайського монастиря св. Катерини. Пам'ятка дійшла до нашого часу в доволі пошкодженому вигляді — її середник не зберігся, а від житійного циклу уціліла лише незначна частина клейм.

Витоки давніх житійних ікон Київської Русі знаходяться у візантійському мистецтві. Разом з тим уже ранній етап рецепції візантійських протографів репрезентує самобутність українських майстрів, прагнення творчого переосмислення імпортованих взірців. Найвиразніше процес адаптації відобразився у системі розміщення житійного циклу.

Можна припустити, що українські іконописці знали та використовували усі схеми розміщення житійних циклів, які були характерні для візантійських ікон св. Миколи: з клеймами, розміщеними навколо середника, з вільним верхнім полем та з клеймами, розміщеними лише обабіч середника.

Розміщення клейм на чотирьох полях твору бачимо на пам'ятках, генетично пов'язаних з малярством Київської Русі. До таких творів можна віднести ікону св. Миколи з Київця кін. XIII — поч. XIV ст. (Державна Третьяковська галерея, Москва) та ікону «Микола в житті» кін. XIII — поч. XIV ст. з Коломни (Державна Третьяковська галерея, Москва) [1]. Аналізуючи унікальну коломенську пам'ятку, В. Овсійчук зазначає, що іконографія її житійного циклу бере витоки у духовних і малярських традиціях давнього Києва [2].

Художник, заповнюючи увесь простір ікони навколо середника клеймами, головне своє завдання вбачає у наданні щонайбільшої інформації про святого. З огляду на велику кількість житійних клейм, маляр мав змогу деталізувати, уточнювати, розширювати оповідь.

Проте існує ще один аспект, який розкриває зміст зазначеного явища: у такому вирішенні композиції житійної 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 [3]. Зазначена ідея чотиричастинності має дуже давні традиції і своїм корінням сягає давньослов'янських, язичницьких традицій — чотирилікі ідоли, чотиригранні стовпи жертовників, чотиричастинні композиції в орнаментах [4]. У творі, де середник з усіх боків, неначе рамою, оточений житійним циклом, центральний образ здається втиснутим у «тісну келію». Дослідниця середньовічного мистецтва І. Данилова зауважує: «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» [5].

Проте уже на поч. XIV ст. в українському малярстві з'являється інша концепція розміщення житійного циклу — верхнє поле ікони звільняється від клейм, а самі композиції клейм, у відповідності до загального задуму ікони, стають більш розрідженими, лаконічними. І, що найважливіше, у верхній зоні ікони значно побільшало вільного тла, вона наповнилась «повітрям». До того ж у нижній частині переважної більшості ікон зосереджені клейма, які спричиняють посиленій емоційний вплив своїм динамізмом і напругою — змістовою, композиційною, колористичною.

Така структурна концепція житійної ікони була відома у візантійському мистецтві, однак тільки в українських пам'ятках XV — поч. XVI ст. вона набуває характеру сталої традиції.

Так розміщений житійний цикл на іконі св. Миколи з Радружа (поч. XIV ст., Національний музей у Львові — далі НМЛ). На нижньому полі цієї пам'ятки змальовані надзвичайно динамічні композиції — «Врятування корабля від загибелі», «Вигнання біса з криниці», «Купівля килима» і «Успіння Миколи». Ще більш насичений нижній регістр ікони святителя з Горлиці — «Успіння Миколи», «Перенесення мощів Миколи до Бару», «Купівля килима» і «Повернення килима», «Врятування трьох мужів від страти». Поступово, через менш перевантажені, більшою мірою «емблематичні» бічні клейма («Різдво», «Хрещення», композиції хіротоній святого), погляд підноситься до наповненої спокоєм, вільної від клейм, горішньої частини ікони.

Схожий підхід застосовується і при вирішенні середника ікони — міра його заповнення зображенням також неоднорідна. Середник твору поділяється на три ритмічно узгоджені зони: нижню, що доволі щільно заповнена широкими ризами святого, середню, дещо вільнішу — у ній більше вільного поля, і найбільш полегшену верхню зону. Завершує композицію світоносний німб святителя — символ його 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 ледь торкаються поземку, завдяки чому складається враження, що святитель неначе трохи піднятий над землею і з цієї висоти оглядає усіх і все [6]. Таким чином житійний твір зазначеного типу отримує виразний потяг угору.

Отже, залишаючи верхні береги пам'ятки вільними від клейм, художник, окрім композиційного, досягав значного духовного ефекту, завдяки якому віруючі, споглядаючи ікону, долучались до своєрідного духовного очищення, «божественного осяння». Таким чином стверджувалась сакральна сутність житійного твору.

Завдяки відсутності верхнього ряду клейм та зазначеному потягу угору композиція ікони отримує вертикальний просторову протяжність. Центральна постать виявляється співвіднесеною вже не з тісним полем середника, а з «небесними сферами». По суті, вибудовувалась, виражена мовою малярства, своєрідна просторова модель, у якій прочитання опозиції внутрішнього і зовнішнього тепер цілком інше, аніж в іконах з розміщенням клейм навколо

середника. Таке просторове вирішення житійної ікони, до певної міри, можна трактувати як аналог сприйняття і відображення «готичної вертикалі».

Вільне від клейм верхнє поле житійної ікони стало незмінною рисою українських житійних пам'яток. Починаючи з XIV ст. і упродовж століть, українські іконописці послідовно надавали перевагу саме такому вирішенню композицій житійних ікон.

На нашу думку, існує певна взаємозалежність між системою розміщення житійного циклу на площині ікони та типом образності святиителя в середнику. В іконах, де житійний цикл обрамлює середник з усіх чотирьох боків, образ святого, як правило, строгий, самозаглиблений і внутрішньо зосереджений. Незалежно від того, змальовується поясне чи повнофігурне зображення, постать святиителя завжди статична, непорушна. Цьому сприяє щільне заповнення усього поля середника зображенням, яке майже не залишає вільного тла. Художник наближає постать святого до глядача і це зумовлює відчуття монументальності й замкнутості образу в середнику.

По-іншому вибудовується архітектоніка середника та емоційна означеність центрального образу в іконах з вільним від клейм верхнім полем чи верхнім і нижнім полями. У цих творах образ святиителя, до певної міри, втрачає замкнутість і відстороненість, а постать святого, вільно вписана у площину середника, наповнюється внутрішньою динамікою й більш гармонійно поєднується з житійним циклом.

Житійні цикли св. Миколи складаються із сюжетів, у яких змальовуються події його життя, тобто клейм біографічного характеру та композицій, де відображено чудодіяння святиителя, сотворені при житті і посмертні.

В українських житійних циклах св. Миколи XIV–XVI ст., навіть у найбільш лаконічних їх варіантах, як правило, присутні сюжети — народження святиителя, його хрещення, однієї чи двох сцен хіротоній, обов'язково клеймо «Чудо про стратилатів царя Костянтина», сцена зцілення, успіння святого, посмертне чудо та перенесення мощів св. Миколи з Мір у Барі. Зазначені сюжети, щодо інтерпретації життя, є опорними пунктами сприйняття текстової основи, їх можна трактувати як підсумкові, завершальні оповіді про етапи духовного подвигу святиителя. Вибір сюжетів для ілюстрування, як і трактування подій, робить кожне клеймо важливим для загальної оповіді через ту активну роль, яку відіграють ці зображення стосовно самої суті житійного твору.

Серед науковців, котрі вивчали принципи формування житійних циклів святих, існує думка, що певні клейма житійного циклу мають чітко фіксовані місця в іконі. Дослідники житійних ікон дійшли висновку, що клейма розміщені в кутах житійного твору — опорні в загальній композиції ікони, вони репрезентують основні часові моменти життя, у відповідності до порядку його сюжетного розвитку. До так званих опорних клейм, у першу чергу, відносять клейма біографічного характеру [7].

Аналіз ікон св. Миколи виявляє справедливість зазначених висновків для житійних циклів святиителя. В кожній іконі святого, з більш-менш повним житійним циклом, можна визначити опорні клейма, які формують ключові динамічні лінії візуальної оповіді, спрямовують її хід і є сутнісними орієнтирами в осмисленні твору.

В житійних іконах святиителя клейма «Різдво», «Єпископська хіротонія», «Чудо про воевод царя Костянтина», «Успіння» — є тими сюжетами, які започатковують і визначають змістові напрямки розгортання образотворчого житійного циклу.

Переважна більшість житійних циклів святиителя розпочинається з клейма «Різдво св. Миколи»; композиція цього клейма часто доповнюється сюжетом «Стояння в купелі» — чудесною подією, що сталася зразу після народження святого. Завдяки долученню цього сюжету, клеймо «Різдво Миколи» набуває особливого змісту — чудесне явище вказує на те, що святий від народження перебуває під знаком божественної обраності.

Єпископська хіротонія — найбільш важлива, етапна подія у біографії святиителя. Посвячення в єпископи знаменує собою завершальну стадію духовного сходження, по до-



*Св. Микола з життєм з Київця.
Кін. XIII — поч. XIV ст.
(Третьяковська галерея, Москва)*

нуючих, все нових і нових його днів [10]. Посмертні діяння і чудеса святиителя відіграють особливу роль у житійній іконі — вони не лише свідчення його святості, але й актуалізують святість Чудотворця, наближують її до віруючих.

Зазначені вище сюжети відносяться до ключових, етапних подій життя св. Миколи і клейма, в яких вони змальовуються, відіграють визначальну роль у формуванні житійного циклу святиителя.

В українських житійних творах чітко фіксоване місце має лише клеймо «Різдво Миколи», яке завжди змальовується у верхньому лівому куті ікони, власне ним і розпочинається житійний цикл. Сюжети «Хрещення Миколи», хіротонії святиого, «Успіння» мають відносно фіксовані місця в житійному творі.

Клеймо «Хрещення Миколи» розміщується у правому верхньому куті ікони або, рідше, змальовується у лівому ряду слідом за клеймом «Різдво». Зображення хіротонії святиителя займають одне чи декілька клейм — одне за одним у лівому ряду або ж одне клеймо у лівому ряду і одне справа, у тому випадку, коли посвячення змальовувались двома композиціями. Зрідка темі хіротонії відводилось три клейма. В українських іконах кін. XIV—XVI ст. верхнє поле залишалось вільним від клейм, отже, житійний цикл суттєво зменшувався, це обумовило підвищену увагу до процесу відбору агіографічних сюжетів. Очевидно, в давніх українських іконах, де клейма оточували середник з чотирьох сторін, хіротонії змальовували у трьох композиціях.

Зазвичай композицію «Успіння» розміщували у лівому нижньому куті ікони, хоча, існували й інші варіанти: зрідка правий нижній кут — передостаннє клеймо у нижньому гори-

сягненню якої особа неначе виключається з часового потоку. Вікові ознаки в подальших композиціях залишаються незмінними, розвиток-розкриття його особи завершений — святий долучається до вічності [8].

Часто, безпосередньо за клеймами біографічного характеру, розміщувались клейма найбільш ушлюбленого діяння святиителя «Чудо про стратилатів царя Костянтина» — завдяки цьому діянню культ св. Миколи стрімко набув поширення й визнання. Здатність зробити своєю проблемою поодинокі людини, котра часто виявляється беззахисною, потребує співчуття й допомоги, принесла св. Миколі славу чудотворця, скоропослушника, заступника і помічника в усіх справах. Надія бути почутим і поміченим, отримати допомогу, притягувала серця людей до святиого. Адже чудо, за визначенням, спрямоване не на загальне, а на конкретно-одиничне, не на універсум, а на «я», на спіння цього «я» [9].

Успіння святиого і в житті, і в живописних творах — не кінець, а тільки перехід до іншого стану, чудодіяння продовжуються і після успіння. Не випадково в останньому клеймі житійного циклу, як правило, змальовується одне чи кілька посмертних чудес святиого. Цим стверджується думка, що існує можливість прилучення до вже існуючих.

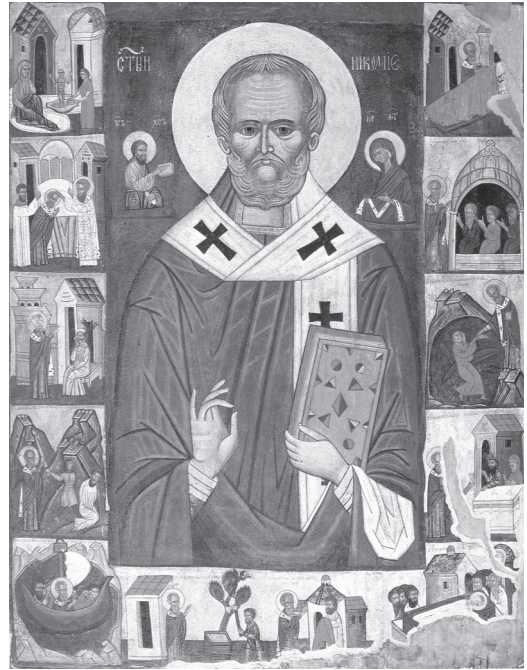
зонтальному ряду. У цьому випадку правий нижній кут займав сюжет «Перенесення мощів св. Миколи» або одне з посмертних чудес святителя. Сюжет «Перенесення мощів» змальовувався за клеймом «Успіння», без останнього не зображувався взагалі (за рідкісним винятком) і завжди у нижньому горизонтальному ряду.

Варто зазначити, що в українських житійних творах поч. XIV — серед. XVI ст. з-поміж сюжетів біографічного характеру лише «Різдво» зображується в усіх іконах, а також майже в усіх (за деяким винятком) — «Успіння», щодо усіх інших, то у їх змалюванні не існувало чіткої системності чи обов'язковості. Тенденція опускати клейма біографічного характеру особливо посилюється в творах кін. XVI — поч. XVII ст. У зазначений період і пізніше художники все частіше надають перевагу сюжетам, що відображають чудодіяння святителя, як найважливіші ознаки його святості.

На противагу розміщенню клейм біографічного характеру, які мають чітко фіксовані та відносно фіксовані місця у житійних циклах св. Миколи, клейма із зображеннями діянь і чудес святого вільно компонується в ряди, у симетрично розміщені пари, на основі змістових співвідношень і не обмежуються жодною системою [11].

Порівняння системи житійних клейм із сюжетами агіографічних текстів показує, що художник намагався якнайповніше змалювати основні етапи життя св. Миколи, якомога глибше охарактеризувати його місію та особистість. Проте, чудесних подій, описаних в агіографічних текстах святого, було набагато більше, ніж художник міг змалювати в незначній кількості клейм образотворчого циклу. Очевидно, це спонукало митців до пошуку та застосування прийомів, які б давали змогу вирішити зазначену проблему. Насамперед опускаються схожі за змістом діяння [12]. З кількох схожих діянь ілюструється тільки одне, але найбільш визначне, а можливо, з особливою майстерністю описане агіографом. Так художник чинить з епізодами зцілень (визволення від бісів), яких в житті св. Миколи відображено шість, а в українських іконах святителя змальовують лише два сюжети — «Вигнання біса з одержимої» та «Вигнання біса з отрока». Найвірогідніше, на початковому етапі формування житійного циклу перевага надається найскладнішим для здійснення і тому найпрославленішим випадкам зцілення святителем недужих.

Вочевидь, художники намагаються не включати до житійних циклів важкі для ілюстрування сюжети. Наприклад, загальновідоме діяння св. Миколи «Врятування дочок вдівця» у житійних циклах зустрічається надзвичайно рідко. Серед творів, пов'язаних з українським мистецтвом, єдина відома нам композиція зазначеного сюжету змальована у клеймі ікони св. Миколи XVI ст. з села Прикра, що у Словаччині (Бардіїв, Шаришський музей) [13]. Ікона належить пензлю майстра, котрий працював у виразно народній манері, зазначена композиція маловиразна і не відображає глибокого змісту цього прославленого діяння святителя. Діяння св. Миколи «Врятування дочок вдівця» отримало докладне відображен-



**Св. Микола з житієм з с. Радруж
(Любачів, тепер Польща). XIV ст.
(Національний музей
імені Андрея Шептицького у Львові)**

ня в лицевих житіях святителя, набуло значного поширення у візантійському монументальному малярстві, а також в західноєвропейському мистецтві.

Схожу ситуацію спостерігаємо щодо клейм, які відображають чудеса від ікон св. Миколи, композиції із зображеннями цих сюжетів належать до рідкісних.

Звичайно, поза увагою залишаються не дуже важливі події з життя св. Миколи. Проте усі важливі епізоди агіографії св. Миколи загалом знайшли відображення в житійних циклах святого.

Поряд з визначенням змістових пріоритетів у формуванні житійних циклів значна роль належить композиційним прийомам їх вирішення. Щоб збільшити кількість сюжетів у житійній іконі, не подрібнюючи при цьому композиції клейм, використовується прийом контамінації. Суть зазначеного прийому полягає у тому, що одна і та ж постать, архітектурний стафаж або ж композиція можуть бути віднесені до кількох епізодів тексту. Яскравий приклад такого вирішення — клейма житійних ікон св. Миколи з Радружа (поч. XIV ст., НМУ) [14] та с. Дальова (серед. XV ст., НМУ) [15], де зображені у композиції одного клейма два різних діяння — «Чудо вигнання біса з криниці» і «Чудо вигнання біса з дерава».

Формування житійного циклу було, насамперед, процесом творчим і у випадках, коли це було виправдано важливістю діяння, спостерігаємо відхід від принципу економії іконного простору. Якщо у процесі контамінації житійних епізодів спостерігається свого роду згортання теми, то для виявлення повноти і глибини окремих діянь застосовується розгортання теми. Так в українських житійних іконах довго утримувалась візантійська іконографічна традиція змальовувати прославлене діяння святителя «Врятування стратилатів царя Костянтина» в окремих клеймах двома сюжетами — «Микола з'являється царю Костянтину уві сні» та «Микола потішає трьох воевод у темниці». Проте, починаючи з другої полов. XVI ст., в українських іконах дедалі частіше це діяння ілюструється одним сюжетом — переважно композицією «Микола з'являється царю Костянтину уві сні».

Схожа ситуація склалась із діянням давньоруського запису «Чудо про килим», в давніших іконах воно подається у двох сюжетах в окремих, але вужчих від інших, клеймах. Як правило, цей сюжет розміщували на нижньому полі ікони. З часом це діяння починають також ілюструвати одним зображенням — «Микола купує килим у старця» або ж «Микола повертає килим». Слід зазначити, що на давніх іконах діяння зображували у двох клеймах на правому бічному полі ікони. Як, наприклад, на іконі з Коломни, яка належить до раннього етапу формування житійних циклів.

Якщо зробити спробу визначити зміст творчої програми житійних ікон святителя XIV — серед. XVI ст., то це, у першу чергу, бажання найповніше висвітлити божественну суть його діянь. Та, починаючи з кінця XVI ст., з'являється корпус пам'яток, у формуванні житійного циклу яких проявляються нові тенденції. Їх суть полягає у тому, що художники надзвичайно вільно добирають сюжети житійного циклу своїх творів, опускаючи при цьому важливі діяння святого. Внаслідок цього втрачається ідея, яка наповнювала твори св. Миколи XIV — серед. XVI ст., і притаманний іконам цього періоду універсалізм образу святителя. Натомість, завдяки особливому підбору житійних епізодів, з'являються твори, в яких наголошується певна лінія місії святого чи залишаються лише найважливіші чудодіяння (біографічні клейма при цьому опускаються).

Узагальнення спостережень науковців щодо житійних творів дає підстави стверджувати, що для художника в житійному творі важливо було проілюструвати не той чи інший конкретний агіографічний текст, а сакральну суть життя святого. Саме такий принцип ілюстрування житійного тексту мав на увазі В. Ключевський, кажучи, що житіє святого «не біографія, а нарративний панегірик» [16]. Таке розуміння творчого завдання давало живописцю право, створюючи свою версію живописного циклу життя святого, змальовувати події про які йшлося у різних редакціях житія.

Загальновідоме положення, що середньовічний художник завжди «оперував певним набором готових візуальних формул, кожна з яких, подібно до цитати, викликала у віруючих ряд закріплених традицією асоціацій» — надзвичайно важливе для розкриття закономірностей побудови житійних циклів [17].

Значення прийому живописного цитування виявляється з особливою виразністю в клеймах житійних ікон. Більша частина агіографічних епізодів Миколи (від самого виникнення житійної ікони святого) вкладалися в уже існуючі у християнському мистецтві іконографічні схеми. Повторення цих схем у житійних творах не що інше, як «прийом живописного цитування, візуальне посилання на авторитет» [18]. «Художники вибирали з текстів різні мотиви і створювали вільні цикли. Цей вибір обумовлювали смаки, рівень майстерності, а також середовище» — такий ґрунтовний висновок зробив чеський вчений Й. Мислівець, котрий вивчав балканські, румунські, українські та російські образотворчі цикли святих Миколи та Георгія [19].

Проте житійні тексти відігравали вирішальну роль на початковому етапі кристалізації житійних циклів. З часом, коли склався більш-менш значний корпус житійних творів св. Миколи, процес формування живописних циклів набуває нових рис. Тепер, поряд з агіографічним твором, майстер отримує змогу використовувати у своїй праці, як взірць, ікону, створену його попередником. Таке паралельне звернення до кількох джерел дало поштовх до творчого їх використання та інтерпретації, що, у свою чергу, сприяло виникненню варіативності ідейно-художніх задумів [20]. Спостереження науковців, що стосуються принципів формування на початкових етапах житійних циклів святих, цілком суголосні з висновками, які витікають з аналізу давніх житійних ікон св. Миколи.

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 [21]. Надання переваги живописному взірцеві цілком зрозуміле і логічно виправдане. З ікони-взірця маляр міг запозичити склад клейм, їх розміщення, загальну композицію твору або композиційні схеми клейм, чи щось з їх деталей, які йому імпонували.

Важливо наголосити, що мистецтво середньовіччя дуже широко й охоче використовувало подібні запозичення та цитати. Уже Василь Великий добре відчував і вважав це явище цілковито природнім. Він писав: «І вони (живописці), коли перемальовують зображення із зображення, дуже далеко, що й зрозуміло, відходять від оригіналів» [22].

Свободу творчої інтерпретації, її можливість і навіть необхідність, поетично і надзвичайно образно обґрунтовує ієрусалимський пресвітер Ієосія у своїй богословській праці «Слово похвальне Петру і Павлу». Роботу письменника над власним твором він порівнює із процесом складання квітів у букет, «квіти» у нього — художні знахідки та досягнення інших авторів. Букет з одного виду квітів має чудовий запах, але незрівнянно прекрасні-



*Св. Микола з житієм. Перша пол. XV ст.
(Національний музей у Кракові, Польща)*

ший букет, у якому поєдналось розмаїття витончених ароматів — зазначає середньовічний автор [23].

На нашу думку, слушним буде припущення, що художники під час роботи над власним твором намагалися використовувати у якості взірця, якщо це було можливо, шановані, художньо довершені пам'ятки, а надто ікони, які мали славу чудотворних — авторитетність таких запозичень надавала ваги та освячувала їхні власні твори.

Зазначені вище спостереження та припущення до певної міри розкривають закономірності та специфіку відбору і закріплення у процесі формування житійної ікони найбільш вдалих іконографічних схем, композиційних знахідок, образних і колірних рішень.

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, у свою чергу, міг стати взірцем для нових житійних творів святого [24]. Мабуть, саме цим пояснюється така варіативна різноманітність клейм живописних циклів, що, за словами Н. П. Лихачова «на давніх іконах важко знайти два цілком однакові переведення, більш-менш складні». Аналогічні думки висловлював Й. Мислівець, виявивши особливу творчу свободу художників у компонованні образотворчих циклів святих Миколи і Георгія.

Житійна ікона сприймалася середньовічним художником як вільний за складом клейм образотворчий цикл — і це положення цілком справедливе щодо українських житійних ікон св. Миколи, адже жодна з них не повторює іншу за кількістю і тематичним складом клейм, їх композиційними схемами, колоритом, концепцією образу.

Принцип прекрасного, за котрим важливо, щоб кожне зображення було «виконане за законами сакрального мистецтва», і принцип божественного провидіння, за яким важливо, аби «преображались душі наші по Богу», надавали середньовічним іконописцям свободу творчої інтерпретації, звичайно ж, у рамках іконографічного канону.

Разом з тим, житійний твір у жодному разі не можна розглядати як компіляцію окремих сюжетів, узятих з інших житійних ікон, оскільки автор, створюючи свій варіант житійного циклу, завжди дотримувався визначеної змістової програми твору.

Положення, що художники при компонованні образотворчих житійних циклів не дотримувались часової і сюжетної послідовності, за винятком кількох клейм біографічного характеру, — загальноприйняте у науці. Маючи на увазі проблему категорії часу, І. Данилова зауважує, що «при всій строгій канонічності середньовічного мистецтва, очевидно, так і не було встановлено єдиного порядку у розміщенні клейм» [25].

Підхід маляра до вирішення проблеми хронології у побудові житійного циклу цілком узгоджується із загальним потрактуванням філософсько-богословської думки середньовіччя щодо послідовності подій у часі. Яскравий приклад — монументальний живопис, де постійно порушується послідовність подій життя Ісуса Христа і Богородиці й де розміщення композицій підпорядковується і визначається виключно ходом літургійного року. Розкриваючи есхатологічну сутність часу, богословська думка переконливо доводить право автора-творця розривати сюжетний час оповіді, адже Спаситель своїм приходом у світ наповнив час новою силою і новим змістом.

Як надзвичайно виразний приклад цього явища можна назвати ставлення художників до сюжетного розвитку в ілюстраціях літературних творів. Так, ілюструючи Псалтир, середньовічний майстер оперує водночас окремими сюжетами Біблії і Нового Заповіту, а також сюжетами з історії християнства наступних століть [26]. Пояснюючи, чому порядок псалмів не узгоджується з послідовністю історії, Григорій Ніський пише: «Нема до цього діла тому, хто облаштовує серця наші, але тільки б від кожного псалма було сприяння нашому благу; сіє одне береться до уваги і послідовність у справі спасіння... порядок псалмів стрункий, тому що Дух бажає навчати нас не простій історії, а душі наші преображати благом по Богу, як потребує цього послідовне усвідомлення написаного в псалмах, а не як

це потрібно в історичній послідовності» [27]. Вустами Григорія Ниського наголошується одне з важливих положень середньовіччя, за яким події у часі розгортаються не за логікою земних обставин, а виключно за божим провидінням.

Ця глибока константа покликана розкрити важливу християнську істину, відповідно до якої окремі діяння святого поєднуються зв'язками типу причина — наслідок, «не між собою — по горизонталі, а вертикально — з небесною першопричиною, а отже, не потребують земних обґрунтувань» [28]. У цьому контексті стає цілком зрозумілим, чому деякі епізоди чи сюжети можуть бути виключені з житійних циклів або ж додані до них, можуть мінятися місцями — без жодної шкоди щодо змісту цілого.

Досліджуючи життя святих, Д. Лихачов дійшов висновку, що агіограф у заключному слові життя 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 [29]. У своєму дослідженні групи житійних ікон російських святих XV—XVI ст. І. Кочетков зауважує, що зазвичай житійний цикл ікони закінчується клеймом, на котрому змальовується те чи інше з посмертних діянь святого, «схоже, художник запозичує цей прийом у письменника, а отже посмертне діяння святого в останньому клеймі житійного циклу є еквівалентом заключного слова в житті» [30].

В іконі, як і в житті святого, його смерть — не безсумнівний кінець, а лише перехід до принципово іншого стану буття [31]. Християнська церква трактує цю містичну зміну як перехід від життя тіла до життя духу. Перехід до духовного життя, якому немає кінця, уявлявся як перехід до буття набагато досконалішого і дієвішого. В агіографії домовину святителя названо вічним «благодатним джерелом зцілень», і в цій назві затаєний глибокий містичний зміст. Діяння святого не залишаються в минулому, вони переміщуються у часопростір майбутнього, адже у відповідності до християнського віровчення і світосприйняття — вчинки людей не залишаються позаду них, а «йдуть за ними слідом» (Об'явлення св. Івана Богослова, 14, 13) [32].

Таким чином сюжетний час життя і образотворчого циклу набуває відкритості у майбутнє. Чудесні знамення, які супроводжують початок життя св. Миколи — ще немовлям він сам стоїть у купелі, відмовляється від молока в пісні дні та зцілює «сухоруку» — вказують на те, що задовго до народження життя святителя перебувало у божому задумі. Отже, початок та кінець життя св. Миколи позбавлені чітких меж, вони отримують розкриття і в майбутнє, і в минуле.

У короткій статті, мабуть, зарано виводити результати спостережень над усім значним і різноманітним матеріалом, яким є типологічна група житійних ікон св. Миколи Мірлікійського. Втім, уже на цьому етапі дослідження можна зробити окремі узагальнення.

Відсутність чітких канонічних приписів щодо способів розміщення житійного циклу і його сюжетної програми, образності та кольорового ладу, іконографії клейм і послідовності їх розміщення, а також свобода у виборі образу святого в середнику надавало майстрові можливості для творчої імпровізації у процесі створення житійної ікони. Водночас специфіка житійного твору вимагала від художника строгої логіки композиційної побудови іконного простору, досягнення гармонії середника і житійного циклу, забезпечення внутрішнього зв'язку клейм та особливої майстерності у досягненні виразності образних інтерпретацій. Інакше кажучи, від митця вимагалось усвідомлення житійної ікони як архітектонічного, цілісного художнього образу.

Виходячи із загального положення естетики сакрального мистецтва, відповідно до якого кожна пам'ятка — це цілісний, багаторівневий за суттю твір, українські художники намагалися провести структуризацію композиційної побудови іконного простору житійного твору у цілому та підпорядкувати внутрішній логіці усі його складові. Очевидно, процес побудови житійного твору відбувався поетапно. На першому етапі майстер встановлював загальну програму ікони, вибирав тип образу для середника твору і спосіб розміщення

життєвого циклу на площині ікони. Наступний крок — визначення сюжетної програми життєвого циклу та композиції клейм. Далі вирішувалось завдання гармонізації пропорційних співвідношень між образом святого в середнику і життєвим циклом ікони. На завершальному етапі маляр визначав колорит усіх складових свого варіанту життєвого твору. На художній процес, без сумніву, мали вплив мистецькі традиції культурного середовища, у якому працював майстер, тогочасні художні смаки та особливості обраного автором взірця чи взірців.

У процесі формування життєвого циклу майстри намагалися досягти гармонійного поєднання наративної дидактики клейм з емоційним проникненням у суть зображуваних подій.

Аналіз життєвих ікон св. Миколи XIV—XVI ст. свідчить, що своє головне завдання майстри вбачали у відображенні основних етапів духовного подвигу святого, найважливіших чудес і діянь — небесних свідчень його обраності й святості.

Українські художники ніколи не вдавались до простого наслідування взірців, якими б вони не були довершеними, а завжди вдумливо обирали художній матеріал та адаптували його, враховуючи інтереси і етико-естетичні настанови тогочасного суспільства.

Спостереження над комплексом життєвих ікон св. Миколи сприяють розкриттю засобів і підходів, завдяки яким середньовічний майстер, узгоджуючи змістові співвідношення й акценти, елементи композиції та колорит, організовує іконний простір і вибудовує піднесений сакральний образ життєвого твору.

1. Антонова В. И. Московская икона нач. XIV в. из Киева и «Повесть о Николе Зарайском» // Труды отдела древнерусской литературы (Пушкинский Дом) Института русской литературы АН СССР. — XIII. — М.—Л., 1957. — С. 375—392; Лазарев В. Н. Московская школа иконописи. — М., 1980. — С. 9—10, Ил. 9, 10.

2. Автор дослідження пише: «У кількох ритуальних сценах, таких, як «Поставлення Миколая дяконом», «Поставлення Миколая єпископом», «Чудо з дітям у Києві», з глибоким знанням передано атмосферу храмового дійства, яке склалося в Києві протягом тривалого часу». (Див.: Овсійчук В. А. Іконописець-митрополит Петро Ратенський // Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Львів, 1998. — Т. ССХХХVI. — С. 25—40.)

3. Данилова И. Е. О категории времени в живописи средних веков и раннего Возрождения // Из истории культуры средних веков и Возрождения. — М., 1975. — С. 69.

4. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М., 1988. — С. 424.

5. Данилова И. Е. О категории времени в живописи средних веков и раннего Возрождения. — С. 69—70.

6. Так характеризується святий в текстах служби Різдва св. Миколи. (Див.: Черкасова С. А. Велико-рецький образ святиителя Николая и русская гимнография // Почитание святиителя Николая Чудотворца и его отражение в фольклоре, письменности и искусстве: [Материалы и исслед.] / Под ред. д-ра искусствоведения А. А. Рыбакова. — М., 2007. — С. 73—75.)

7. Кочетков И. А. Житийная икона в ее отношении к тексту жития. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.05 — изобразительное искусство. — М., 1974. — С. 24—27.

8. Там само. — С. 25.

9. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1977. — С. 75—77; Попова Т. В. Античная биография и византийская агиография // Античность и Византия. — М., 1975. — С. 256.

10. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979. — С. 252—254.

11. Данилова И. Е. О категории времени в живописи средних веков и раннего Возрождения. — С. 69.

12. Досліджуючи сприйняття художником життєвого тексту, І. Кочетков виявляє певні закономірності у побудові життєвих циклів святих; його підходи і спостереження актуальні і для нашої розвідки. (Див.: Кочетков И. А. Житийная икона в ее отношении к тексту жития. — С. 5.)

13. Tkáč Stefan. Ikony zo 16—19 storočia na severovýchodnom Slovensku. — Bratislava, 1982. — S. 41. — Kat. № 31.

14. Патріарх Димитрій (Ярема). Іконопис Західної України XII—XV ст. — Львів, 2005. — Іл. 167.

15. Там само. — Іл. 349.
16. *Ключевский В. О.* Курс русской истории. — М., 1937. — Ч. 2. — С. 314–315.
17. *Данилова И. Е.* О роли иконографических и композиционных формул в итальянской живописи кватроченто // Искусство средних веков и Возрождения. — М., 1984. — С. 35
18. *Данилова И. Е.* О роли иконографических и композиционных формул... — С. 31–32.
19. *Myslivec Josef.* Svaty Jiri ve vychodokrestanskem umeni // Byzantinoslavica. — V — Praha, 1933–1934. — P. 304–375; *Myslivec Josef.* Zivot Sv. Mikulase v Byzantskem umeni // Dve Studie z dejin Byzantskeho Umeni. — Praha, 1948. — P. 55–93.
20. *Sevsepko Nancy P.* The life of saint Nicholas in byzantine art. — Torino, 1983. — S. 155.
21. *Кочетков И. А.* Житийная икона в ее отношении к тексту жития. — С. 26.
22. РГ, 31, 493 А. Цит. за: *Бычков В. В.* Византийская эстетика: Теоретические проблемы. — М., 1977.
- Брук Кристофер.* Возрождение XII века // Богословие в культуре Средневековья. — К., 1992. — С. 207.
23. *Яблонский В.* Пахомий Серб и его агиографические писания: Биографический и библиографический очерк. — СПб., 1908. — С. 277.
24. *Поппе А. В.* О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе // Труды Отдела древнерусской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР. — Т. XXII. (Взаимоотношения литературы и изобразительного искусства в древней Руси). — М. — Л., 1966. — С. 38–50.
25. *Данилова И. Е.* О категории времени в живописи средних веков и раннего Возрождения. — С. 69.
26. *Розов Н. И.* Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтыри // Труды Отдела древнерусской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР. — Т. XXII. (Взаимоотношения литературы и изобразительного искусства в древней Руси). — М. — Л., 1966. — С. 65–82.
27. *Нисский Григорий.* Толкование к надписанию псалмов // Творения св. отцов в русском переводе, издаваемые при Московской духовной академии. — Т. 38. — Ч. III. — М., 1961. — С. 120–121.
28. *Кочетков И. А.* Категория времени в житии и житийной иконе // «Слово о полку Игореве»: Памятники литературы и искусства XI–XVII вв. — М., 1978. — С. 229.
29. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979. — С. 253.
30. *Кочетков И. А.* Категория времени в житии... — С. 229.
31. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979. — С. 253–254.
32. *Данилова И. Е.* О категории времени в живописи кватроченто. // Искусство средних веков и Возрождения. — С. 75–79.