

Олена ЖИВКОВА

## **ВІЗАНТІЙСЬКІ ІКОНИ У ЗІБРАННІ МУЗЕЮ БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ**

У Музеї мистецтв ім. Б. та В. Ханенків відкрилася нова експозиція, присвячена всесвітньо відомим синайським іконам VI–VII ст. Ікони понад десять років перебували у сховищах музею, де їх досліджували, реставрували, готували до експонування. Для унікальних пам'яток ранньої християнської культури були створені експозиційні бокси. Протягом цього часу ікони не раз приймали участь у грандіозних виставкових проєктах по всьому світі: на Криті, в Афінах, Салоніках, Римі, Брешії, Дюссельдорфі, Москві, — і ось тепер вони знову повертаються до українського глядача.

Спеціалістам київська колекція синайських ікон була відома давно. Жодне серйозне дослідження візантійської культури, жодна монографія, що стосується вивчення джерел іконопису, не обходиться без згадки про ці перші в історії християнського іконовшанування «восколиті писання», як подібні ікони називали стародавні автори.

На відміну від попередньої музейної експозиції, чотири ранні ікони — *Богоматір з немовлям Христом, Іоанн Хреститель, Святи Сергій і Вакх, Мученик і мучениця* (VI–VII ст.) і пізніша портативна мозаїчна ікона *Святий Миколай* (XIII ст.) — тепер будуть показані в окремому залі, як, власне, й належить унікальним пам'яткам, що мають не лише сакральне значення, але й величезну художню цінність. Велику увагу було приділено оформленню залу. Сьогодні він виглядає, як невеличка каплиця, де шанувальники мистецтв можуть віддати данину високій майстерності візантійських іконописців, а віряни — звернутися до ікон із молитвою. Особливу атмосферу створює символічне кольорове вирішення залу. Синій, «космічний», колір, який асоціювався з кольором небес, мав у візантійській культурі стійке емблематичне значення — вічної Божої істини. Саме темно-блакитним є тло прадавніх ікон. Згодом цей колір в іконописі буде змінено на золотий.

Тільки у знаменитому монастирі Святої Катерини на Синаї тепер можна побачити чотири ікони, які за віком та технікою живопису є подібними до образів з Музею Ханенків: *Христос Пантакратор*, *Апостол Петро*, *Христос Еммануїл* і *Богоматір на троні зі святими Феодором і Георгієм та ангелами*. Дослідники датують ці пам'ятки VI–VII ст., так само, як ікони з київського зібрання. Ще три близькі за часом написання ікони, присвячені Богородиці, сьогодні відомі як святині міста Риму. Одна з них зберігається в Пантеоні, дві інших — у церквах Санта Марія Новелла і Санта Марія ін Трастевере. Рідкісні древні ікони зі синайського монастиря і храмів Риму належать церкві, проте жодне художнє зібрання світу, крім Київського музею мистецтв ім. Б. і В. Ханенків, не зберігає подібних унікальних експонатів. Ця колекція є не лише одною з найдорогоцінніших київських реліквій, подібно скіфській пекторалі, мозаїкам Софії, храмовому комплексу Лаври, Золотим воротам вона належить до скарбниці світової культури.

Чотири ікони є найдавнішими з усіх, що дійшли до нашого часу. Вони були створені невідомими художниками майже п'ятнадцять століть тому й пережили не одну соціальну катастрофу. Трагічні перипетії історії знищили безліч пам'яток культури, втім «восколиті писання», які багаторазово опинялися перед загрозою неминучої загибелі, істинною випадковістю завжди залишалися неушкодженими. Ще на початку їхніх мандрів у часі і просторі християнські прочани привезли ікони в монастир Святої Катерини, віддалений від мирських пристрастей завдяки розміщенню на краю Аравійської пустелі. Таким чином, ці реліквії збереглися від вандалізму візантійських іконоборців у VIII–IX ст.

Монастир Св. Катерини, — один із найдавніших монастирів світу, знаходиться біля підніжжя знаменитої гори Синай, де, згідно зі Священним Писанням, Мойсею були даровані Скрижалі Заповіту. Зведений візантійським імператором Юстиніаном в VI ст. на місці, де ще в давніші часи існували скити монахів, цей монастир і нині зберігає унікальне зібрання ікон — від згаданих вже раритетів VI — VII ст., до образів, створених сучасними іконописцями.

В першій половині VII ст. Синай, як і інші східні провінції Візантійської Імперії, опинився на шляху арабських завойовників, які спустошували древні християнські центри Сходу: Дамаск, Ієрусалим, Олександрію. Не один раз пограбування міг зазнати і монастир Святої Катерини, але, на щастя, синаїти володіли священним для мусульман документом — хартією (Ahtiname), який за легендою подарував монастирю сам пророк Мухаммад. Подорожуючи по Синаю, він опинився біля стін монастиря і був привітно зустрітий ченцями. Згодом Мухаммад власною рукою утвердив документ, який гарантував святиням монастиря недоторканість, і навіть звільнив синаїтів від сплати податків.

Сьогодні дослідники сумніваються в автентичності документа, оригінал якого, як вважається, був написаний на шкірі газелі куфічним писанням. Проте,

всі мусульманські володарі Синаю — спочатку араби, а потім турки — завжди визнавали *Ахтінаме* свідченням істинної волі пророка. Монастир від моменту його заснування в VI ст. і до сьогодні ніколи не грабували, що викликає подив на тлі драматичної долі інших православних осередків, що опинилися в ісламському оточенні. Божий промисел і мудра дипломатія монахів берегли скарби православного монастиря від розкрадання в часи повстання бедуїнів 1091 року, від хрестоносців під проводом Балдуїна 1116 р., від нещадних воїнів турецького султана Селіма I (XVI ст.), і насам кінець від вилучення пам'ятників культури, типових для єгипетської кампанії Наполеона (1798 р.). Синайський монастир завжди залишався недоторканою святинєю православ'я на Сході. Крізь віки він зберіг два своїх головні духовні скарби: зібрання старовинних рукописів (понад 3300), що включають самий ранній список Біблії — Codex Sinaiticus (IV ст.) і колекцію ікон (близько 2000). Це дало вченим можливість відновити історію іконопису з її перших сторінок.

Початок дослідження Синайських ікон поклав видатний історик і знавець східно-християнських древностей, архимандрит Порфирій (Костянтин Олександрович) Успенський (1804–1885). Саме він виявив у старовинній башті монастиря Святої Катерини унікальні образи, зрозумів їхню наукову цінність, а згодом подарував свою знахідку найдавнішій столиці слов'янського православ'я — Києву. До початку східної (російсько-турецької) війни 1854 року, обіймаючи посаду голови російської духовної місії в Єрусалимі, він здійснив декілька тривалих подорожей і зібрав неоціненну колекцію давніх рукописів і книг.

1858 р. Порфирій Успенський здійснював другу подорож до православних святинь Сходу, що тривала три роки. Круті кам'янисті стежки, важкі багатоденні переходи під пекучим сонцем на конях, на верблюдах і часто пішки... Але православний прочанин невтомний: «Для чего я странствую так долго? Может быть для того, чтобы принести прекрасный мед в родной улей?», як писав О. Порфирій в своєму щоденнику. Подорож привела мандрівника до підніжжя гори Синай — «смуглый цвет его, как цвет корки ржаного хлеба», — записує отець Порфирій, — «... но никогда эти места не были источником наук. Благодарю Бога, приведшего меня по стезям пустынным сюда».

В монастирі Святої Катерини мандрівничий подвиг «соглядатая Востока», як він сам себе називав, був винагороджений сторицею. Саме Порфирію Успенському належить честь відкриття вже згаданого Синайського кодексу Біблії. Сучасники писали, що «целой четверти столетия мало» для опису зібрання «древних рукописей и книг на греческом, сирийском, арабском, эфиопском, грузинском и других восточных языках, а равно рукописей церковно-славянских», які привіз він з цієї другої подорожі.

Проте, найціннішим скарбом отця Порфирія були чотири чорні від багатовікових нашарувань ікони. «Они чрезвычайно древни... я думаю, что они писаны были в VII веке и занесены в Синайский монастырь черными индейцами и нубийцами, приходившими туда на богомолье», — цей запис у щоденнику свідчить про те, що, випереджуючи майбутніх дослідників, Порфирій Успенський першим вірно датував свою вражаючу знахідку.

Повернувшись на батьківщину, вчений до кінця життя займався складанням описів своїх подорожей, систематизацією і публікацією колекцій. 1865 р. Порфирію Успенському було надано сан єпископа чигиринського, вікарія київської єпархії. Дослідник став настоятелем (ігуменом) Михайлівського Златоверхого монастиря. Свою колекцію ікон — 42 образи — він у заповіті передав у дар Церковно-археологічному музею при київській Духовній Академії.

У серпні 1885 р. душоприказник преосвященного Порфирія, ігумен московського Данилового монастиря архімандрит Амфілохій передав ікони засновнику і беззмінному хранителю Церковно-археологічного музею — професору київської Духовної Академії М. Петрову (1840–1921). Безцінний скарб потрапив в надійні руки. М. Петров показав ікони блискучим вченим-візантологам — Н. Кондакову, Д. Айналову і Н. Ліхачову і, спираючись у своїх публікаціях на їхню думку, привернув до пам'яток увагу наукової громадськості. 1915 року, побоюючись лихоліть війни, М. Петров сам упакував ікони в ящики і в числі інших раритетів музею переправив на збереження до Казані. Проте, не з вини хранителя, після повернення у Київ у 1916 р. «восколитные писания» на кілька років були поховані у вологих підвалах старого Мазепинського корпусу Київської Духовної Академії — музейні приміщення були зайняті військовими частинами.

Відтоді Церковно-археологічний музей так і не поновив свою роботу. І це, вочевидь, також було волею провидіння. З 1917 по 1922 рр. влада у Києві переходила з рук в руки близько шістнадцяти разів, але ікони знову були врятовані. У роки більшовизму «восколитні писання» дивом unikли трагічної участі багатьох «предметів культу», ненависних новому режиму. Після смерті «короля київських архівів» (так називали М. І. Петрова друзі), над іконами нависла нова небезпека. 1922 р. під гаслом «В помощь голодающим» більшовики поварварськи вилучали цінності з музейних колекцій, ризниць і монастирів і розпродували їх на антикварних ринках за кордоном. Стараннями членів Всеукраїнського археологічного комітету Ф. Шміта і А. Новицького 1923 р. частину зібрань Духовної Академії вдалося відстояти. Їх перевезли в Музей культур і побуту, створений на території Києво-Печерської лаври. Більшість експонатів цього музею загинуло в роки Другої світової війни.

І знову Божеественне провидіння і зусилля добрих людей врятували чотири древніх образи. Ще напередодні війни, 1940 р., Василь Овчинніков (1913–1978) — директор Музею західного і східного мистецтва, як тоді називався Музей Б. і В. Ханенків, добився передачі синайських ікон в його колекцію, де вже був створений відділ візантійської культури. Зберігся лист В. Овчиннікова до друга: «В кінці 1939 р. я був членом комісії по перевірці, збереженню і обліку Київського антирелігійного музею. І виявив ці ікони в одному вологому напівтемному приміщенні, забрудненими, забутими на якомусь підвіконнику. Подальше перебування тут загрожувало іконам загибеллю. Проте, мені їх не віддавали. Написав я листа в Центральний Комітет Компартії України. І лише тоді ці найцінніші твори були передані в мій музей. Їх відреставрували і включили в постійну експозицію».

Як відомо, перший раз Київ бомбили вже у неділю, 22 червня. Того ж дня зібрані Овчинніковим співробітники організували цілодобові чергування і найцінніші експонати перенесли у підвал. 30 червня почалося упакування колекції. 4 липня її відвантажили на віз і повезли до пристані. Музейники не відходили від ящиків навіть під час повітряних нападів. Нарешті, першу партію експонатів, до якої входили і синайські ікони, вдалося відправити на невеликому вантажному пароплаві вниз по Дніпру. В цю ніч німецька авіація посилено бомбардувала київські мости. Не весь караван вдалося врятувати, проте пароплав з музейними ящиками, ушкоджений осколками снарядів, уникнув прямих попадань і дійшов до Дніпропетровська.



Інші експонати музею — всі ті, що залишилися у Києві й в поспіху не були захovanі — згоріли в одному з підвалів Кенігзбергу, коли спеціальна нацистська команда «мисливців за скарбами» намагалася вивезти їх до Німеччини. Дорогоцінні ж синайські ікони, здавалося, знаходились під невидимим прикриттям.

У повоєнні роки, коли разом з іншими шедеврами колекції ікони повернули з евакуації, музейні співробітники, нарешті, змогли знову взятися до вивчення

і збереження дорогоцінного дару Порфирія Успенського. В 50–60 рр. російські реставратори В. Кіріков і Г. Бикова видалили пізні записи, забруднення і потемнілий лак, укріпили на іконах авторський живопис і провели складні фізико-хімічні дослідження. Первісні дослідження відомих істориків візантійського мистецтва Н. Кондакова, Н. Ліхачова, Д. Айналова щодо київських реліквій, були доповнені публікаціями сучасних науковців — А. Банк, М. Бордадукіса, К. Вайцмана, В. Лазарева, А. Лідова, Е. Ходаковського та інших.

Грунтовне дослідження найзнаменитішої в світі колекції християнських ікон провела в монастирі Святої Катерини спеціальна експедиція (1958–1965), підготовлена сумісно Олександрійським, Мічиганським і Принстонським університетами під керівництвом К. Вайцмана. Проте, робота над вивченням реліквій Синаю продовжується досі. Візантологи ще не можуть прийти до єдиної думки щодо художнього центру, де були створені «восколитні писання», які опинилися у колекції київського музею. Для кожної з чотирьох ікон дослідники називають різні школи — Константинопіль, Олександрію, Салонікі, художні центри Сирії і Палестини, втім через майже повну відсутність порівняльного матеріалу це питання залишається відкритим.

Певними аналогіями можуть слугувати лише не надто численні мозаїки, фрески і рукописні кодекси перших віків існування християнства, однак аналогічні взірці саме іконопису (окрім вищезгадуваних 4 образів із синайського монастиря Святої Катерини) відсутні. Усі ці 8 ікон споріднює не лише час створення, але й те, що вони написані тією ж технікою енкаустичного (воскового) живопису. Недаремно стародавні автори називали подібні реліквії «восколитим писанням».

Енкаустика (від грецького *enkaitn* — «випалювати»), відома ще з часів єгипетських фараонів, була детально описана римським вченим й істориком Плінієм Старшим у 35 главі його трактату «Природознавство». Восковими фарбами створювали, а точніше «випалювали», як писав Пліній, знамениті, але, на жаль, втрачені картини художників Древньої Греції — Зевкіса, Апеллеса, Полігнота. У древньогрецькій мові навіть самі слова «віск» і «фарба» були синонімами. Якщо художники класичного часу підписувались «ім'ярек зробив», то античні майстри писали «ім'ярек випалив». Про енкаустичні розписи храмів і палаців Еллади ми знаємо тепер лише з літературних джерел. «Випалювання» фарбами вимагало від художника блискучої технічної майстерності. Дерев'яну дошку ретельно обробляли і покривали двома шарами крейдяного ґрунту з додаванням рослинного клею і чистого бджолиного воску, який теж довго готували: відбілювали, виварювали у морській воді, сушили під світлом місяця і під пекучим сонцем, та змішували з різними смолами. Застиглий ґрунт полірували до дзеркальності, так що стародавні автори мали всі підстави називати його «пастою зі слонової кістки».

Художник дрібно розтирав мінерали і напівдорогоцінне каміння — ляпіс-лазур, малахіт, гематит, лімоніт, ультрамарин, а також барвники, добуті з рослин і молюсків (таких, наприклад, як корінь марени та червоний равлик). Потім пігменти перемішувалися з рідким воском, що розігрівали на особливій жаровні. Цією розплавленою пастою, застосовуючи спеціальний нагрітий металевий інструмент — каутерій, майстер повинен був дуже швидко нанести зображення на дошку.

Цей спосіб дещо змінилася у візантійські часи. Дослідження, проведені під час реставрації київських ікон, довели, що вони виконані в техніці «холодної енкаустики», або, як її ще називають, «воскової темпері». Аби воск не застигав, в нього почали додавати певну суміш. Таким чином необхідність у нагрітому каутерії відпадала й художник міг користуватися пензлем, відтворюючи гнучкі мазки різної довжини і форми. Втім і в гарячій і в холодній енкаустиці зображення набирало особливої, властивої тільки восковому живопису випуклості, майже скульптурності. Так, уже на рівні техніки письма, енкауст досягав ілюзорної тривимірності — фарбовий рельєф надавав формам об'єму і життєсхожості. Не випадково античні автори переказували історії про птахів, що зліталися на виноград, «випалений» Зевксісом, і коней, які починали іржати при вигляді коней на картині Апеллеса. Ці історичні анекдоти свідчать про високий ступінь реалізму, якого досягнув в очах еллінів восковий живопис.

Картини, написані олією, на жаль, мають властивість з роками змінювати ся у кольорі, тоді як воскові фарби і тепер, через п'ятнадцять століть, надійно зберігають крихкі, схильні до вицвітання, природні пігменти у всій їхній чистоті і яскравості. Крім того, віск консервує весь твір в цілому. На відміну від дерев'яних основ живопису більш пізнього часу, наприклад, епохи Відродження, древні дошки енкаустики не постраждали ні від жуків-древоїдів, ні від грибкової плісняви.

«Восколитні писання» містять у собі ще одну таємницю, може й не таку вже й суттєву для науковців. Тільки хранителі знають, що, коли низько нахилитися над цими іконами, можна відчутти ледве вловимий запах воску і тонкий аромат древнього дорогоцінного куріння, яке, нагріваючись від дихання, дивним чином через століття повертає енкаустика.

Найближчими прототипами перших доіконоборчих ікон є «фаюмські портрети». Археологи вперше знайшли подібні погрудні зображення єгиптян, греків, римлян, євреїв у захороненнях Фаюмської оази (Середній Єгипет) у 80-х рр. XIX ст. Зображені на цих портретах люди жили в Єгипті в I–III ст. н. е. в той час, коли Єгипет був провінцією Римської імперії. Відомо, що енкаустичні портрети прикрашали атріуми будинків єгиптян і були написані ще за життя зображених на них людей. Але після їхньої смерті «живописну маску», згідно

з традиціями єгипетського поховального культу, вставляли у бальзамічні бинти мумії на рівні обличчя покійного. У вічність треба було увійти юним і повним сили, тому ритуальні портрети, здебільшого, створювали ще в молоді роки замовників — зображення старців майже не зустрічаються. Перед похованням над головою портретованої особи за допомогою трафарету наносили золотий вінок (подібно до німба над головою святого, що згодом з'явиться як іконописі). Блискуча майстерність портретистів Фаюма народилася на межі зіткнення великих культур давнини та поєднала в собі документальний реалізм римського портрета й «позачасову» умовність мистецтва єгиптян, пов'язану з його ритуальним призначенням.

Втім з'ясувалося, що перші візантійські ікони і фаюмський портрет об'єднує не лише енкаустична техніка, але й прагнення до «портретності», індивідуалізації образу. У поховальному портреті така «упізнаваність» була потрібна для того, щоб якнайточніше закріпити характерні риси зовнішності, що їх померлий мав за життя. Згідно вірувань єгиптян, «Ка» — двійник покійного у потойбічному світі — повинен був «упізнати» своє тіло і знову увійти в нього, проникаючи крізь широко відкриті очі.

В іконі ж «портретність» виникає тому, що благодать, притаманна первісному лику, що з'явився завдяки чуду, або був зафіксований найпершим іконописцем, передається кожному наступному священному образу тільки при точному (згідно канону) копіюванні індивідуальних рис оригіналу. Так, зображення Христа повторюють риси найперших нерукотворних ікон (*vera ikona*). Одна з них, так званий *судафіум* — «плат Вероніки». Згідно з переказом лик Спасителя зберігся на тканині, якою Вероніка витерла піт з його обличчя по дорозі на Голгофу. Сакральний смисл християнських ікон обумовлений тим, що згідно догми, в момент молитви священний персонаж сам реально і зримо присутній у зображенні, тобто в образі втілюється (являється віруючому у плоті) Першобраз. Таким чином, неканонічна, позбавлена схожості, «портретності» ікона вважається неосвяченою, віруючий не може звертатися до неї з молитвою.

Портрети, знайдені в Фаюмі, і образи святих на ранніх візантійських іконах мають також однаковий погрудний формат. Ті й ті написані фронтально — *en face*. Проте, якщо у поховальному портреті такий тип композиції визначений його розміщенням на мумії, то на іконі «прямоликість» мала містичний смисл: святий відповідає поглядом на погляд людини, яка звертається до нього з молитвою, й у такий спосіб між образом і віруючим зароджується духовний зв'язок.

Проте найприкметнішою рисою, що зближує фаюмський портрет і енкаустичні ікони є манера передачі великих, бездонних очей. Коли єгипетські художники писали портрети повних життя чоловіків або квітучих красунь, вони



завжди пам'ятали, що їх твори коли-небудь опиняться серед поховальних бинтів. *Memento mori* — *пам'ятай про смерть* — цей древній вираз ніби водив пензлем фаюмського майстра, який шукав спосіб передати погляд людини, котра робить крок із земного життя у вічність. Погляд одухотворених очей іконного образу має інший зміст.

Християнська ікона не мислиться поза контактом із тим, хто до неї звертається. Втілений в образі святий пов'язаний із тим, хто молиться — психічний контакт виникає завдяки проникливому «погляду» іконного лику.

Ранні фаюмські портрети (межі століть) тонким світлотіньовим моделюванням схожі з миттєвою фотографією, — вони сповнені життя і, завдяки рельєфній енкаустиці, сучасному глядачу можуть нагадувати твори імпресіоністів. Поступово, до III ст., зображення на портретах Фаюма стають пласкішими і лінійнішими, а живопис сухішим. Художники починають застосовувати золоте тло — символ іншого, ірреального світу. Саме ці риси зростаючої умовності, ці зовсім нові прийоми, згодом будуть використані та переосмислені іконописом.

Поховальний портрет відіграв важливу роль у елліністичному культі померлих. Єгипетські художники шукали нову форму, аби передати в образі людини не лише тимчасове, але й вічне. Культ християнських святих веде походження від язичницького культу загиблих героїв, що був пов'язаний із шануванням домовини. Не дивно, що іконописці Візантії йшли цією ж, вже прокладеною дорогою, : фаюмське «дихання вічності» багато в чому співвідносалося з духовним змістом християнської ікони. Унікальність ранніх синайських образів київської колекції полягає в тому, що вони ніби зупинили «чудову мить», коли антична чарівність, відчуття ілюзорної краси видимого світу ще співіснує у крихкій гармонії з духовною наповненістю ікони. Втім і візантійському мистецтву, і самій людській свідомості, треба було пройти ще довгий шлях, перш ніж іконописці випрацюють класичний канон, завдяки якому ікони істотніше відображатимуть інший, небесний, світ. Цьому буде сприяти і золоте тло, і особлива — зворотна — перспектива, і відповідність первісному архетипу. Адже, на відміну від портрета, у священному образі ми споглядаємо не обличчя, а Лик. Сакральний зміст християнського іконопису буде сформульований на VII Вселенському соборі 787 р.: звертаючись до ікони віряни «підносять розум від образів до первообразів». Порівнюючи між собою дорогоцінні реліквії київської колекції, можна прослідкувати сам процес народження нового художнього світу у глибинах древніх традицій.

Кожен з дорогоцінних творів київської колекції вартий окремої уваги.

Ікону *Богоматір з немовлям Христом* — більшість учених датує першою половиною VI ст. Відносно художнього центру, де була написана ця ікона, думки дослідників сьогодні розходяться між Олександрією і Константинополем.

Богородиця несе немовля Христа на лівій руці і, ніби оберігаючи, міцно пригортає його до себе правицею. Спосіб письма тут дуже близький до античного живопису: форми виліплені світлотінню й передані у суто живописний спосіб — без використання лінійних елементів. Зображення ніби виступає вперед подібно до круглої скульптури на тлі ніші. Пластичні зморшки одягу підкреслюють об'ємність тіла.

Обидві фігури зображені не фронтально, як це буде прийнято пізніше, коли сформується іконографічний тип Богоматері-Одігітрії, а відповідно до античного принципу контрапосту — у поєднанні різнонаправлених рухів: голова Марії повернута вліво, тоді як її торс — до сина вправо. Саме ці жваві ракурси, а також жест правої руки немовляти Христа, що означає згоду або прохання, дозволили дослідникам припускати, що ікона, до того як вона була обрізана з трьох сторін, становила частину сцени поклоніння волхвів. Сьогодні ця гіпотеза знаходить все менше прихильників. Щодо причин зменшення дошки, ймовірно, ікону намагалися підлаштувати під нове готичне обрамлення. Радше за все, це сталося за доби хрестових походів у XIII–XIV ст.

Манеру письма *Богоматері з немовлям Христом* відрізняє особлива пластичність багат шарового живопису, що наповнює образи чуттєвою красою. Опуклі мазки воскових фарб ніби виліплюють квітуче, осяяне сонцем обличчя «Плотоносиці Бога» з рожевим рум'янцем і яскравими усміхненими устами. М'яку тінь під підборіддям художник передає майже «імпресіоністично» — оливково-зеленим кольором, як це було властиво мистецтву елліністичного часу. Своєрідно написані очі Богородиці. Асиметрично розміщені, з розширеними зіницями і білосніжним кольором білків, вони також відповідають традиціям елліністичного живопису. Подібні прийоми застосовувались пізньоантичними майстрами, аби надати погляду жвавість. У такий самий спосіб написані очі на знаменитій іконі VI ст. *Христос Пантакратор* з монастиря Св., Катерини. Асиметрію лику у ранніх зображеннях Христа пов'язують з античною іконографією Зевса. Очі Громовержця часто навмисно зображували неоднаковими. Така різниця між поглядом бога милостивого та бога караючого, була переосмислена християнським мистецтвом і стала розпізнавальною рисою зображення Сина Божого у візантійських храмах й відтворювала єдиносутність сурового Судії і співчутливого Спасителя.

Догматичний зміст ікони *Богоматір з немовлям Христом* — втілення (у буквальному розумінні) Спасителя, явлення його у світ через Богородицю. Кожне подібне зображення Божої Матері було водночас й іконою Христа. Молитва, звернена до Заступниці всього роду людського, зримо передавалась її божественному Сину.

Народна любов до образів Богоматері з немовлям у порівнянні з іншими іконами була найбільшою. Культ Пречистої Діви склався у Візантії після Третього Вселенського собору (Едесса, 431), який проголосив Діву Марію Богородицею. Культ особливо розцвів у VI ст., коли Константинополь було проголошено містом Богоматері, що знаходиться під її особливим заступництвом і захистом. До цього часу відноситься один із шедеврів візантійської церковної поезії *Великий Акафіст* або *Акафіст Пресвятої Богородиці*. Його автором вважається знаменитий константинопольський гімнограф Роман, прозваний за свій дар Солодкоспівцем. У кожному з 12 величальних рядків цього урочистого гімну 12 разів повторюється вітальне прославлення, звернене до Пресвятої Діви — «хейре» (радуйся):

- ... Радуйся, Невесто Невестная!
- ... Радуйся, чудес Христовых начало!
- ... Радуйся, Звезды незаходимыя Мати!
- ... Радуйся, Заре таинственного дне!
- ... Радуйся всех родов Веселие!
- ... Радуйся, Дерево светлоплодовитое!
- ... Радуйся, Земле обетованная!

Образ Богородиці на київській іконі ніби втворює слову Солодкоспівця — радісним є лик Марії, радісний також лик її Сина, якого зображено у пропорціях дорослої людини з відкритим і незвично високим чолом. Цей умовний прийом надає образу Христа символічного смислу зрілості і підкреслює його Людяність.

Символічне значення має в іконі й колір. У мистецтві Візантії склалася знакова ієрархія кольорів, вершиною якої були пурпур і золото. Плат Богородиці — *мафорій*, її *стола* (одяг з довгими рукавами, який носили під хітоном), а також хітон і *гіматій* (плащ) Христа написані різними відтінками пурпурового кольору, «багряного», як говорили в давнину. Для візантійців пурпур — це, насамперед, колір верховної імператорської влади. Тільки василевс мав право носити пурпуровий одяг і взуття, посідати на пурпуровому троні і підписуватися пурпуровими чорнилами. Законний спадкоємець візантійського престолу мав бути народженим лише в особливій залі палацу, стіни якої були прикрашені порфіром, каменем пурпурового кольору. Завдяки цьому царевичі Візантії величалися «порфірородними». Такого значення пурпур набув завдяки своїм психофізичним властивостям: він поєднав у собі полярні частини спектру — синій та червоний. Межова напруга, що виникає у поєднанні несумісного, породжує підвищене урочисте звучання. На рівні візантійської символіки кольору пурпур став утіленням єдності вічного, небесного (блакитний) і земного (червоний). Сам фарбовий пігмент, який милостиві виводували

з рідкісного виду молюсків — пурпурового равлика (слимака) — коштував дуже дорого. Ефеський собор 431 р. постановив на знак найвищого вшановування Марії зображувати її у пурпуровому царському одязі як Царицю Небесну.

Хітон Богоматері, написаний золотаво-жовтою вохрою, висвітлено на гребнях складин. Жовтий колір у Візантії вважався «златовидним». Золото ж від античних часів було втіленням влади та багатства, а також Сонця — Царя і Бога язичницького світу. Це значення, набуваючи нового змісту християнської символіки, перейшло в образну систему візантійської культури. Знакова урочистість царських фарб, вибраних іконописцем, підноситься до вищого ступеня у застосуванні чистого золота на німбах, у зображенні хреста на мафорії Богоматері, поручей її столи та тонких променів ледь помітного сяйва, що йдуть від десниці немовляти Христа. У християнській символіці золото є згущеним божественним світлом, світлом благодаті, що розливається від плоті Пречистої та її Сина, оскільки Ісус сам сказав про себе: «Я — світло миру» (Іоанн. 9. 5.) Світло, яке у мистецтві Візантії позначається золотом, є також стійким символом божої Істини.

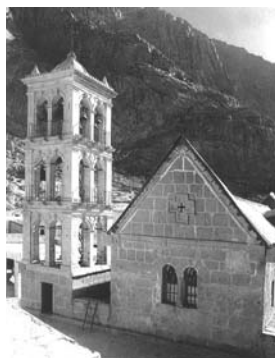
Нерозривно переплетені у цій унікальній іконі риси наочного і символічного, реального і ірреального, дозволяють прослідкувати за тим, як плоть (єство) античного живопису буквально на очах глядача перероджується, ніби осяяне «фаворським світлом», і стає вмістилищем нового християнського змісту.

Інша древня ікона київської колекції — *Іоанн Хреститель* (прийняте датування VI ст.) на думку деяких дослідників могла бути створена навіть дещо раніше *Богоматері з немовлям Христом*. Серед художніх центрів, звідки ймовірно походить ця ікона, називають Єгипет (Олександрію) та Палестину. Образ Іоанна Предтечі, написаний за допомогою технології, дещо відмінної від інших ранніх ікон, а також в інакшій живописній манері. Численні втрати дозволяють побачити дерев'яну основу ікони, безпосередньо на яку, без традиційного для енкаустики ґрунту — «пасти зі слонової кістки», були накладені воскові фарби. Проте, не зважаючи на сильні пошкодження, образ полум'яного провидця викликає надзвичайно сильне враження.

Іоанна Хрестителя зображено як останнього старозавітного пророка і першого провісника явлення у світ Месії — Ісуса Христа. Предтеча одягнений у коричневий хітон, золотаво-вохристий плащ-гіматій і сіру овечу шкуру — власняницю — одяг самітника-анахорета, родоначальника християнського чернецтва. Білий плат із пасмами (іудейський *талліум*) зав'язаний на шиї вузлом. Талліум — атрибут старозавітного пророка Іллі, вказівка на те, що Предтеча — «Новий Ілля». У лівій руці Іоанна — сувій із євангельською цитатою — текстом його пророцтва про Христа: «Ось агнець Божий, який візьме на себе гріхи світу» (Іоанн. 1. 29).

Згідно з традиціями елліністичного живопису постать Хрестителя показана у різкому контрапості. Вказуючи правицею на *протому* (напівпостать) Христа у круглому медальйоні, пророк звертає до нього повний експресії схвильований лик. Нижня частина фігури Іоанна, його коліна і стопи розвернуті у протилежний бік, де у симетричному медальйоні зображена протома Богоматері. Натхненне обличчя самітника-аскета в обрамленні довгого кучерявого волосся написано з реалістичною точністю, майже портретно. Таке враження підсилюють глибокі зморшки, позначені коричневими мазками, спалахи білил на випуклих частинах обличчя і в зображенні білків великих трагічних очей. В образі Предтечі дослідники вбачають вплив античних театральних масок.

Духовній екзальтації пророка втворюють бурхливі складки його одягу, написані динамічними мазками, то довгими і гнучкими, то різкими і короткими. Така манера дивним чином нагадує бунтарський живопис початку ХХ ст. В експресії цієї древньої візантійської ікони ніби сконцентрований увесь високий трагізм життя Іоанна Хрестителя: самотність Першого Пророка (бо сказано про нього: «глас вопіючого в пустелі»), його полум'яні проповіді, кривавий бенкет Ірода, підступність Саломеї, мстиве катівство Іродіади та насамкінець мученицька смерть через відсічення голови. Лик пророка втілює всі наступні конотації образу Предтечі. Вони увійдуть у культурну свідомість ХХІ ст. завдяки творам Донателло і Родена, Леонардо і Караваджо, шедеврам російського іконопису, літературним образам Флобера і Уайльда, які будуть створені багато століть поспіль.



Наступні дві ікони із зібрання Порфірія Успенського *Святи Сергій і Вакх та Мученик і мучениця* нові дослідження відносять до VII ст. Вони відображають наступний етап розвитку іконописного канону.

*Святи Сергій і Вакх* — образ, про походження якого думки дослідників найбільш суперечливі (згадують Рим, Константинополь, Салоніки, Сирію, Палестину). Відомо, що культ цих святих був особливо поширений у Сирії, де знаходився один із найвідоміших храмів, Сергія і Вакха. У столиці Візантії Юстиніан у VI ст. також звів храм на їхню честь, оскільки ці християнські мученики, явилися імператору уві сні та врятували його від смерті. Житіє Сергія і Вакха, пам'ять яких відзначають 1 і 7 жовтня, відносить їхній подвиг і мученицьку смерть до кінця III ст.

Обоє святих походили зі знатних патриціанських сімейств і займали високі посади при дворі римського імператора Максиміана (284–305). Сергій був

*премікарієм* — воєначальником охорони гентілійського полку, що склався із союзників римлян (*gentiles*), а Вакх — *секундарієм*, другим за званням після Сергія. Пізніша іконографія святих дещо інша: вони постають не однаково юними і схожими один на одного як брати, а як старший (Сергій) і молодший (Вакх). Постійний атрибут святих — дорогоцінні шийні гривні (маніакії) — одна з деталей їхнього придворного костюма. Згідно з легендою, з доносу заздрісників Максиміан довідався, що Сергій і Вакх — християни. Оскільки це вважалося найтяжчим державним злочином, імператор, прагнучи переконатися у правдивості доносу, звелів їм принести жертву язичницьким богам. Коли ж Сергій і Вакх відмовилися навіть увійти разом з іншими придворними у «язичницьке капище», Максиміан наказав зірвати з них знаки чину і віддати «віруючих у Єдиного Бога» на ганьбу. У жіночому одязі із залізними обручами на шії Сергія і Вакха водили по Риму, а потім відіслали до лютого ненависника християн правителя Східної Сирії — Антіоха. За наказом Антіоха Вакха забили до смерті, а Сергія гнали 20 верст у залізних чоботах із цвяхами від міста Сури до міста Ресафи і там обезголовили. Ресафу потому нарекли Сергіюполем.

Хрести з розширеними кінцями у руках святих — символ їхньої мученицької смерті. На високі чини Сергія і Вакха при дворі вказують також золотокані хітони, й *клави* — малинові пасма на рукавах. Ще одна знакова відмінність одягу придворних — тавліони, зображені у вигляді широкої темно-пурпурової навскісної смуги під рукою. Сяючі світлом плащі юних мучеників скріплені на плечі золотою застібкою — фібулою. Лише на перший погляд здається, що вони білосніжні, а насправді колір плаща у Сергія — рожевий, у Вакха — світло-блакитний. Цей одяг також має символічний зміст: сяючий одяг дарований Сергію і Вакху Царем Небесним. Тобто сторицею повернуто за те, що було забрано у них царем земним. Світло, яке випромінюють лики святих, означає їхнє вічне життя — нагороду за страждання і смерть, добровільно прийняті, подібно до подвигу Спасителя. Таке тлумачення ікони підкреслено зображенням лика Христа в центрі на фоні золотого диска. Симетрична композиція заснована на чергуванні знакових для Візантії кольорів: білого (світло), вохри (золото), пурпура і його складових — червоного й синього. Багаторазово повторено й символічну форму кола: німби, кілька разів обведені по контуру, гривні, обриси голів і плечей. Уся вишукана ритмічна побудова ікони свідчить про виникнення нової лінійної гармонії — «музики сфер», невідомої в такому очищеному вигляді мистецтву античності. Але при всій симетрії і прорахованості композиція не виглядає сухою і застиглою: художник майстерно вводить ледь помітний тричвертний поворот голови Сергія, міняє нюанси кольору, надає поглядам різноспрямованість, а ликам — ледь помітну несхожість.

Густі мазки рельєфного енкаустичного письма позначають білий колір шкіри, ніжно-рожевий рум'янець і ясно-червоні уста. «Імпресіоністичний» ефект посилено оливково-зеленими і фіолетовими тіннями. Проте лики Сергія і Вакха вже позбавлені гострої античної «портретності», а їхні тіла — об'ємності. Так християнський іконопис, не вдаючись до абстракції, знаходить засіб передати перетворення плоті, ніби осяяної подвигом мучеництва, її, так би мовити, «інший» склад. Завдяки багатшаровому письму лики святих виглядають особливо світлоносими. Це сяяння посилюється завдяки оточуючій масі темного волосся. Лінійно позначені складини та менш густий, ніж в письмі обличчя, шар фарби на зображенні одягу теж сплющують об'ємність постатей, зменшують їхню тілесну «земнородність». Таке нове розуміння форми не пов'язане з труднощами у передачі пластики людського тіла, а є свідомим і зовсім новим прийомом християнського мистецтва Візантії, що знаменує зміну художніх принципів.

Ікона та *Мученик і мучениця* (VII ст.) по типу композиції близька до зображення Святих Сергія і Вакха. Створена, ймовірно на Синаї, вона написана в менш витонченій манері, що пояснюється культурною ізоляцією окраїн від крупних художніх центрів. Початковий задум художника в значній мірі спотворений численними втратами. Не відомо достеменно, чи є ці пошкодження рубцями безжального часу, чи наслідком певного способу «використання» ікони стародавніми вірянами. Сліди механічних втрат найбільш помітні на зображенні рук і очей. Згідно з народними магічними уявленнями, існував звичай відскривати з ікони фарбу і левкас і, розмішуючи з водою або вином, вживати як ліки.

У верхній частині образу збереглися залишки напису з іменами святих. Дослідники припускають, що один з них може бути прочитаний як «Платон», а інший як «Гликерія». Досить схематично написані лики все ж передають індивідуальну портретність рис, а тип композиції ріднить цю енкаустичну ікону із зображеннями подружніх пар на пізньоантичних портретах. Усі символічні деталі: сяючий променями хрест у центрі, німби, а також хрести, що їх святі тримають у руках, як ознаку мученицької смерті, були колись прикрашені коштовним камінням. Реставраційна очистка відкрила вгорі над хрестом «всевидяче око» — символ присутності Бога.

Золоте тло, тепер майже повністю втрачене — це і є «інша» реальність, вічне життя, дароване в нагороду за подвиг віри. На рамі цього образу помітний скіс, призначений для покришки, що оберігала ікону від ушкоджень. Проте, не зважаючи на втрати, уява може домалювати все розмаїття фарб й урочистість первісного задуму: яскравий, гармонійний за кольором одяг святих, прикрашений орнаментом, блискуче золоте тло, хрест у сяйві променів і німби, що переливаються різнокольоровим камінням.

Разом із древніми синайськими іконами в експозиції нової зали представлена візантійська мозаїчна ікона *Святий Миколай*, яку дослідники датують XIII ст. Головним центром виготовлення таких ікон, що потребували високої технічної майстерності, є Константинополь. Основи мозаїчних образів були дерев'яними, а сам набір, що складається з дрібненьких кубиків кольорової смальти (переважно пофарбованого скла) і природних мінералів, кріпили на шар воску.

Оскільки подібні портативні ікони призначалися для приватних молебнів візантійської знаті, майже всі вони мають дорогоцінні оправы. Оклад ікони *Святий Миколай* датують пізнішим часом — XIV ст. Його орнамент складається з кіл, які чергуються, і ромбів, заповнених складними візерунками у вигляді срібних позолочених стрічок у техніці стрічкової скані-філіграні. Оклад є свідченням високого рівня ювелірної техніки візантійських майстрів.

Зображення *Святого Миколая* — одного з шанованих святих церкви підпорядковане іконописному канону, що вже склався до цього часу. Святий показаний у строгій позі з Євангелієм у лівіці, тоді як його правиця піднята у благословляючому жесті. Білий з темно-синіми хрестами *омофор* — деталь єпископського одягу у вигляді широкої стрічки на плечах — на знак ушанування покриває руку, що у ній ієрарх тримає священну книгу.

Постійні атрибути Святого Миколая — *омофор* і Євангеліє згідно переказу були даровані йому Христом і Дівою Марією, які з'явилися святителю у видінні, коли він був обраний єпископом малоазійського міста Міра в Лікії (звідки «Святий Миколай Мірлікійський»). Канон закріпив також «портретний» образ Святого Миколая: високе чоло, округлі лінії лику, обрамлені широкою густою бородою, і погляд пастиря, в якому поєднуються гостра проникливість і лагідність. У цій мозаїчній мініатюрі кубики набору підібрані з великою точністю і розміщені своєрідними стрічками. Їхні лінії утворюють контури обличчя, підкреслюють благословляючий жест тонкої десниці, накреслюють золотим асистом гребені складок яскраво-червоної фелони. Тонке павутиння золотих ліній, що мають значення спалахів вищого світла та не пов'язані з реальним освітленням, огортає витончені, тендітні форми. Така вишукана лінійна стилізація нагадує каліграфічний стиль книжкових мініатюр.

Проте при загальному лінійному трактуванні контурів, тонко підібрані відтінки мінералів тілесного кольору надають лику святого своєрідну м'якість і живописність. Викладене дрібними золотими кубиками тло з'єднує ієротично-урочисту структуру всієї фарбової гами. Такий ефектний колористичний прийом не лише формальна знахідка мозаїстів — разом із спалахами ірреального світла на одязі і лику, золоте тло у візантійському, а потім і в російському сакральному мистецтві, стає носієм символічного смислу. Портативні мозаїчні



образи, подібні до ікони Святий Миколай, у музейних зібраннях світу також досить рідкісні, число їх не перевищує кілька десятків. Мозаїчні ікони — не лише прояв особливої витонченості столичних смаків, завдяки дуже складній техніці виконання і неповторній образній побудові, вони належать до числа найдосконаліших творів візантійського мистецтва.

Повертаючись до значення цілої колекції візантійських ікон Музею Ханенків, необхідно відзначити, що вони якнайкраще висвітлюють саме джерело християнського іконопису, який походить із серця античної культури, коліски європейського гуманізму. Втім, сокровенний зміст ікони є значно глибшим за всі естетичні і догматичні тлумачення, він повертає нас до великих таємниць буття.

Ранні християни словом «ікоп» — «образ» називали будь-яке зображення святого, протиставляючи його «ідолу» — зображенню язичницького божества. Втім, цей термін позначав не лише зображення святого, але й, перш за все, «відображення», образ Творця, втілений у кожному його прояві, у всьому реальному чуттєвому світі. Сам Христос був образом і подобою невидимого Бога — його «іконою», втіленою у людському естві.

Таким чином іконопис містить у собі таємницю *втілення невидимого*, невольного змісту у зримому образі, робить наглядним те, що не можна побачити. Надзвичайним є те, що на відміну від священних зображень інших релігійних систем: абстрактної каліграфії ісламу або чуттєво-плотської язичницької античності, у християнській іконі божественна істина повстає у вигляді людини, тілесність якої не є натуралістичною, але «інакшою», перетвореною актом високого мистецтва. До першого явлення, до самого джерела цього перетворення, можна наблизитися, звернувшись до дорогоцінних синайських ікон з Київської колекції.

