

## ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ЗОБРАЖЕНЬ СВ. МИКОЛИ МІРЛІКІЙСЬКОГО У ДРІБНІЙ ПЛАСТИЦІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Любов БУРКОВСЬКА

У контексті дослідження проблеми генези образу св. Миколи Мірлікійського унікальний матеріал дає іконографія та семантика пам'яток дрібної пластики. Серед пам'яток цієї мистецької групи збереглися дуже давні високохудожні зразки зображень святителя.

Основні канонічні схеми зображень св. Миколи у дрібній пластиці склалися у візантійській іконографії десь на межі X—XI ст. і швидко поширилися в усіх християнських країнах. Для них використовували камінь, кістку, кераміку, скло та різні види смол. Відповідно до властивостей матеріалу середньовічні майстри застосовували різні способи виготовлення творів: різьблення, карбування, лиття, тиснення<sup>1</sup>.

Найбільш ранні образи св. Миколи представлені у візантійській різьбі по каменю. Іконка із стеатиту XI ст. (зберігається в Кабінеті медалей Національної бібліотеки в Парижі) та іконка XIII—XIV ст., врізана в живописне обрамлення (зберігається в монастирі св. Катерини на Синаї), — це рідкісні зображення святителя на повен зріст<sup>2</sup>.

Мініатюрні іконки-камеї — один з найдосконаліших зразків візантійської дрібної пластики, які вирізали з дорогоцінного і напівдорогоцінного каміння твердих порід (сапфір, ізумруд, жадеїт, онікс, халцедон). Камеями прикрашали панагії, оклади ікон та церковне начиння. Прикладом такого вишуканого твору є візантійська іконка з камеєю «Св. Микола Чудотворець» (XI—XII ст.) з Оружейної палати (Москва, Росія, № Ор. палати 19005). Камею круглої форми (3 × 2,5 см) вирізано з двохшарового агату, на білому тлі якого — поясне фронтальне зображення св. Миколи, вирізане на шарі коричневого кольору. Камея вставлена у хрестоподібну із заокругленими кінцями срібну з позолотою оправу, прикрашену сапфірами, альмандинами та великими перлами<sup>3</sup>.

Образ св. Миколи зберігся на рідкісній пам'ятці візантійського мистецтва XIII ст. — залізному шоломі, відомому в історії мистецтва як «Шапка ерихонська» (№ Ор. палати 4416, Москва, Росія). Шолом, викуваний із цільного шматка заліза, має вигляд високої конусоподібної шапки з широким прямим вінцем, на якому розміщено півфігури деісусного чину: Христос, Богоматір, архангел Михаїл та Гавриїл. На тильному боці шолому зображені св. Микола та двоє євангелістів<sup>4</sup>.

Надзвичайно виразний образ св. Миколи викарбуваний на недавно віднайденій у Чернігові срібній візантійській чаші XI—XII ст.; у центральному медальйоні представлено поясне зображення св. Миколи, а навколо — образи святих воїнів (Чернігівський музей)<sup>5</sup>. Образи святителя збереглися ще у цілому ряді давніх творів дорогоцінного церковного начиння. Наведені приклади свідчать про побутування високохудожніх візантійських пам'яток із зображеннями святого на давньоруських землях.

Початок систематичного імпорту візантійських творів на Київську Русь припадає на перші роки після хрещення Русі. Завдяки малим розмірам твори дрібної пластики особливо легко імпортувалися. Велику кількість натільних іконок, хрестиків, а також енкаліпсіонів, мініатюрних складнів приносили на Русь численні паломники, котрі здійснювали подорожі до таких відомих культурних центрів, як Константинополь, Афон, Солунь<sup>6</sup>. Очевидно, взірцями для давньоруських майстрів слугували й численні «корсунські» твори. Архаїчні композиції киево-руських пам'яток дрібної пластики вказують на візантійське коріння їх іконографічних схем. Пам'ятки візантійського художнього ремесла відіграли важливу роль у становленні давньоруського мистецтва. Переосмислення візантійських моделей почалося рано, одним з основних напрямів їх адаптації було певне

спрощення візантійського зразка давньоруськими майстрами. Можливо, цим пояснюється значна кількість творів з дуже давніми іконографічними схемами та яскраво вираженими місцевими рисами. Попри спрощеність і децю жорсткий малюнок форм, уже їх загальний аналіз у тематико-іконографічному плані дозволяє дійти висновку про їх константинопольські джерела<sup>7</sup>. На землях Київської Русі ці твори поступово набули характерних місцевих рис, що з особливою рельєфністю виявилось у характері їхньої символіки, тісно пов'язаної з давньоруською дійсністю та давніми місцевими віруваннями та уявленнями слов'ян<sup>8</sup>.

Різні іконки з каменю — найдавніші серед творів давньоруської дрібної пластики. В них представлені іконографічні сюжети й лицеві зображення, що відбивають різні стилі й художні прийоми обробки каменю<sup>9</sup>.

Камяні іконки із зображеннями св. Миколи побували в усіх давньоруських землях. Найдавніші з них віднайдено у Києві, на Княжій Горі (Родень) біля Канева, Криласі (Старий Галич),



в Ізяславі, на Волині, Вщижському (Брянська обл.) і Тележинецькому (Хмельницька обл.) городищах, а також у Новгороді, який у домонгольські часи був тісно пов'язаний з Києвом<sup>10</sup>.

Виготовлення мініатюрних рельєфних творів вимагало неабиякої майстерності, глибокого знання іконографії, віртуозного володіння різцем<sup>11</sup>. Про високу майстерність давньоруських майстрів свідчить той факт, що у відомому трактаті Теофіла (кін. X ст.), присвяченому техніці різноманітних художніх ремесел, у престижному переліку передових країн Європи і Сходу Київська Русь займає друге місце після Візантії, виступаючи попереду Англії, Італії, Франції і Німеччини<sup>12</sup>.

Можна припустити, що високохудожні твори дрібної пластики створювалися у великих художніх майстернях, які функціонували при архієрейських домах чи великокняжих дворах. У таких мистецьких осередках, очевидно, поруч з різьбярами працювали іконописці та майстри книжкової мініатюри, і цілком можливо, що вони виконували і живописні, і різьбярські роботи<sup>13</sup>. Про зв'язок дрібної пластики з великими мистецькими осередками свідчать твори, довершені за технікою виконання, а наявність фрагментів іконок із виразними слідами фарби й позолоти, вказує на участь у їх створенні малярів<sup>14</sup>.

У науці давно утвердилася думка, що самотутні стильові особливості у дрібній пластичній формувалися у творах київських майстрів. Вони поширювалися по всій території Київської Русі, входили згодом до художнього обігу місцевих мистецьких осередків, неодноразово повторювалися, набуваючи стійких іконографічних традицій<sup>15</sup>.

В останні роки українські вчені проводять велику роботу по уточненню й науковому обґрунтуванню атрибуції низки пам'яток дрібної пластики, походження яких

залишається не до кінця з'ясованим, внаслідок чого чимало їх не завжди об'єктивно зараховується до новгородських, ростово-суздальських чи московських<sup>16</sup>.

Значним центром виготовлення різьбленої та литої рельєфної пластики у XII—XIII ст. був також давній Галич. Більшість відомих насьогодні творів, що пов'язуються з Галичем, як зазначає В. Жишкович, мають «синкретичний характер, у них поєдналися традиції східнохристиянського та західноєвропейського мистецтва»<sup>17</sup>. Зображення св. Миколи відносяться до найбільш поширених образів української рельєфної ікони доби Середньовіччя, займаючи визначне місце в усіх музейних збірках. Серед збережених пам'яток давньоруської пластики трапляються майже усі традиційні для візантійського мистецтва типи зображень св. Миколи.

Невеличкі за розміром давньоруські іконки святителя характеризуються розмаїттям сюжетики та часто незвичною іконографією. Причини такої своєрідності рецепцій візантійських іконографічних схем, очевидно, полягають в особливостях процесу адаптації культу св. Миколи, який був одним з найпопулярніших давньоруських культів і з давніх часів став темою для духовних віршів, апокрифів і народних переказів<sup>18</sup>. Сюжети багатьох іконок із зображенням св. Миколи свідчать про їх тісні зв'язки з християнськими апокрифами. Можливо, частина з них зародилась на києво-руських землях, а частина мала візантійське походження чи потрапила на Русь опосередковано, через південнослов'янські країни.

Приклади такої незвичної іконографії у давньоруській кам'яній пластичі відомі за сюжетами двох іконок з композиціями Моління (триморфон), що походять з Успенського собору у Володимирі. На одній із них, замість Предтечі, зображений св. Микола (табл. 52, 3; каталог № 294), на другій — Деїсус з центральною фігурою не Спаса, а Миколи (відома за негативом Борщевського, № 772)<sup>19</sup>.

До найдавніших давньоруських зображень св. Миколи у дрібній пластичі належить глиняна (керамічна) іконка XII ст. з Княжої Гори

(с. Пекарі на Київщині). На ній зображено, з одного боку, св. Миколу, а з другого, — постаті двох мучеників. Вишукані пропорції, довершений малюнок тонких контурних ліній та м'яка пластика моделювання об'ємів видають руку талановитого майстра, що тяжів до класичних мистецьких традицій. Високе чоло, великі виразні очі, борода святого типологічно поєднують цей образ із фресковим зображенням Софійського собору в Києві. Важливо зазначити, що саме так був представлений святий на уславленій іконі Миколи Мокрого (ікону відтворено в одному з клейм житійної ікони святителя першої половини XI ст. із Введенської церкви с. Борискова на Рязанщині)<sup>20</sup>.

Серед київських іконок XII—XIII ст. із зображенням св. Миколи особливо у художньому плані цікавою є виконана у притаманній київській пластичі площинно-декоративній манері різьблення невелика іконка XII ст. із збірки Ханенків. Дві ранні іконки із зображенням св. Миколи вийшли з-під різця галицьких майстрів, які творили у XII—XIII ст. Одну з них було знайдено на території давнього Галича (НМЛ, № 4383). До галицької школи різьблення належить і кам'яна іконка із зображенням св. Миколи на звороті (на лицевому боці Одигітрія) із збірки І. Остроухова. Образ святителя наділений доволі реалістичними рисами (високе чоло, обрисовані подвійним окантуванням очі з підкресленими лініями впадин, розширений ніс із роздутими ніздрами). Характерні для галицької пластики прикмети помітні також на іконці із зображенням Миколи (на звороті — візантійського типу шестираменний розквітлий хрест), яку знайдено в Ізяславлі<sup>21</sup>.

Під час археологічних розкопок городища Старої Рязані було знайдено двосторонню іконку із зображенням Богоматері Одигітрії і Миколи Заступника (Зарайського), яку за стилем та епіграфічними ознаками може бути віднесено до кінця XII — початку XIII ст. Російські дослідники зазначають, що за манерою різьблення вона не має жодних аналогій серед творів російських художніх центрів. У XII ст.

Стара Рязань входила до Чернігівської єпархії і була тісно пов'язана з південноруською культурою. Російська дослідниця Т.Ніколаєва зазначає, що за манерою моделювання ликів та одягу вона близька до київських пам'яток другої половини XII ст. і, мабуть, була створена в одній з кращих майстерень Києва<sup>22</sup>. Усе це дає підстави визначити іконку, що збереглась у ризниці Троїце-Сергієвської лаври, як твір київського походження. Вона виконана професійним різьбярем і за стилем близька до творів домонгольського мистецтва. Зокрема, іконографічний тип Богоматері Одигітрії близький до зображень Богородиці у повен зріст на київських енколпіонах. Зображення св. Миколи іконографічного типу «орант» також пов'язане з Києвом<sup>23</sup>. У давньоруській дрібній пластиці образи святих іконографічного типу «Заступник» є рідкісними. На круглій кам'яній іконці XIV ст., де св. Микола зображений у позі «оранта» з характерним надписом «Агиос Никола Заступнико» (пам'ятка зберігалася в зібранні М. П. Боткіна, пізніше в ГРМ (інв. № БК — 1859)<sup>24</sup>, схоже, визначення святих збереглося на ковчезі-мошевику XIV ст. (Оружейная палата, Москва). Образ св. Миколи Заступника має надпис «Стий Николае заступнику роду крестиянску»<sup>25</sup>.

Із прийняттям християнства та консолідацією київської феодальної держави тісні зв'язки з Візантією дали новий поштовх для розвитку мистецтва художнього металу. У ці часи набуває поширення дрібне лиття з бронзи та міді — енколпіони, образки, хрести, складні з тонкими пластичними зображеннями. Простота й дешевизна, податливість в обробці, тиражований спосіб виготовлення цих творів сприяв їх поширенню серед широких верств населення Київської Русі. Про розмах побутування цих творів можна тільки гадати, оскільки до нашого часу дійшла лише мала їх частка. Монголо-татарська навала знищила величезну кількість пам'яток давньоруської культури, зруйнувала художні осередки<sup>26</sup>.

Серед пам'яток давньоруського художнього ремесла визначне місце займають енколпі-

они — хрести-складні, призначені для зберігання мощів святих. Енколпіони носили поверх одягу, вірячи у їх чудодійну силу та здатність захищати людину від зла й нещастя. Виробництво цих мистецьких творів сягає часів запровадження християнства на Русі. У Київській Русі на енколпіонах найчастіше зображували Христа, Богородицю, архангела Михаїла, а також святих Бориса і Гліба, Георгія і Миколу<sup>27</sup>. Енколпіони св. Миколи становлять серед давніх хрестів-складнів окрему й цікаву з точки зору іконографії тематичну групу. Образ святих зберігся на двох енколпіонах зі збірки Львівського історичного музею другої половини XII — початку XIII ст. з села Воздвиженське на Київщині (КР-20447) та з міста Умань (КР-20453) з повнофігурним зображенням св. Георгія-змієборця на центральній частині лицьової стулки, а вгорі із зображенням св. Миколи в омофорі з хрестами<sup>28</sup>. Погрудні образи св. Миколи бачимо на зворотних стулках двох фрагментарно збережених енколпіонів з Умані XIII—XIV ст. (КВ-20451, КР-21168, Львівський історичний музей). Два енколпіони, дещо пізніші за часом створення, віднайдені на Волині (Волинський краєзнавчий музей). Один з них — із квадрифольною формою середньої частини лицьової сторони й овальним завершенням кінців датується XIV ст. На лицьовій стороні розміщене Розп'яття, обабіч — фігури Богородиці й Предтечі, а в усіх чотирьох раменах хреста у медальйонах — архангели. Центральну частину зворотної стулки енколпіона займає поясне зображення св. Миколи, а в медальйонах, як і на лицьовій стороні, — зображення святих.

Струнку постать святих майстерно вписано у квадрифолій — навколо неї багато простору, вільного тла. Цей образ позначений відчутними рисами архаїзму, про що свідчать густе волосся, невелика борода й вуса (у пізніших пам'ятках з'являється і стає обов'язковою характерна ознака лику святого — надто відкрите, вільне від волосся чоло). З особливою майстерністю виконано дещо видовжену, але без деформацій голову Миколи з крупними

характерними рисами лику, що має аналогії у візантійському і давньоруському образотворчому мистецтві. Подібне зображення святителя бачимо на візантійській іконі початку X ст. святих Миколи й Зосими<sup>29</sup> і мініатюрі біблії патріарха Леона 930–940 рр.<sup>30</sup> та в образах низки давньоруських творів дрібної пластики XI–XIII ст. Голову св. Миколи ледь повернуто праворуч, як і погляд очей, завдяки чому образ наповнюється природністю, долаючи статичність. Вказані ознаки нетипові для творів дрібної пластики — як правило, центральні образи давніх енколпіїв подавалися строго фронтально, у статичних позах. Усе сказане вище дозволяє припустити, що автор енколпіїона використав як взірць ікону святителя.

Рідкісний повнофігурний образ св. Миколи Заступника відтворений на тильному боці ще одного волинського хреста-складня. Св. Микола зображений на повний зріст у позі оранта з високопіднятими руками: правицею святитель благословляє, у лівій руці тримає Євангеліє. Постаць святого приземкувата, затиснута з усіх боків медальйонами. Складається враження, що майстер належним чином не зумів розмістити зображення на площині, через що нижня частина постаті видається неприродно вкороченою. Енколпійон за формою наближається до овалу, кінці хреста заокруглені як пелюстки<sup>31</sup>.

Пам'ятки дрібної пластики від початку свого існування сприймалися як обереги. Їх власники вірили, що вони здатні оберігати, зцілювати людину й допомагати їй в усіх справах. На киево-руських землях у дохристиянські часи народна віра в магію речей, культ магичних предметів була надзвичайно поширеною. Давні вірування, глибоко закорінені у свідомості русичів, не могли зникнути безслідно і з часом цілком природно переносилися на християнські святині.

Серед мистецьких творів середньовічної культури важко знайти інший приклад такої яскраво вираженої багаторівневої семантики, як у творах дрібної пластики. Утаємничена в них символіка розкриває особливості світосприйняття та характер релігійності давніх русичів.

У складній, рідкісній сюжетитці двох невеличких двобічних іконок XII–XIII ст. з особливою рельєфністю постає сакральний зміст образу св. Миколи. На звороті іконок у центрі, на повний зріст зображено св. Миколу в оточенні поясних зображень чотирьох євангелістів. Кожну постать заведено у кіот, оформлений у вигляді арки. На формування системи образних асоціацій цих творів та їхній ідейний зміст проливає світло гімнографія святителя — у духовно-літургійній традиції Церкви під час щотижневого молитовного прославлення святитель приєднується до лику апостолів. У тексті літургії, яку християнство



розуміло як вічну Божественну святість, високе достоїнство св. Миколи підкреслене визначенням «рівноапостольний».

На лицевому боці досліджуваних іконок, у верхній частині, вирізьблено багатофігурну композицію «Сходження до пекла», а в нижній — сюжети «Гріб Господній» і «Розп'яття» та образи святих Миколи і Стефана. В іконографії творів та їхніх стильових особливостях учені вбачають романські риси і датують обидві пам'ятки кінцем XII — початком XIII століть.

Стосовно місця виготовлення іконок дослідники не дійшли єдиної думки. Обидві пам'ятки виготовлені з овруцького шиферу, що вказує на їх українське походження. З іншого боку, сюжетика творів більш характерна для новгородського мистецтва<sup>32</sup>. Однак притаманний романському мистецтву стиль різьблення й особливо манера обрамлювати фігури арками характерні передусім для київського мистецтва, зокрема, для металевих литих іконок. У формі кіотів оформлювали ступки київських

золотих діадем із перегородчастою емаллю та ступки ікон-складнів. У науці існує думка, що формування на Русі іконографічного типу «Сходження Христа до пекла» у дрібній пластичці слід пов'язувати з Києвом<sup>33</sup>. Отже, можна припустити, що іконографія рідкісної композиції із зображенням св. Миколи в оточенні євангелістів також склалася в Києві. Проте не слід відкидати можливість її адаптації київським майстром із візантійського взірця. Схожа композиція вирізьблена на іконці з рожевого овруцького шиферу із зображенням крупного поясного Миколи у центрі й невеличких євангелістів біля нього<sup>34</sup>.

Як зазначалося вище, на іконках із сюжетом Гробу Господнього разом з композицією Зішестя до пекла і Розп'яттям завжди присутні зображення архідиякона Стефана і св. Миколи. На думку Т. Ніколаєвої, вибір саме цих святих не випадковий, і в даному сюжеті вони мають не патрональне значення, а символічне. Як відомо, першого християнського мученика архідиякона Стефана в народі шанували як цілителя. У багатьох пам'ятках дрібної пластики й іконопису його часто змальовували разом зі св. Миколою, «помічником усіх хворих і страждаючих». У християнській традиції зображення Гробу Господнього символізувало «життєдайне джерело» духовного і тілесного зцілення. У цьому контексті виглядає цілком логічним поєднання зазначеного сюжету з образами св. Миколи і Стефана<sup>35</sup>. Зображення архідиякона Стефана і св. Миколи збереглося на давній пам'ятці кінця XIII — початку XIV ст. — срібній позолоченій частці новгородського антонівського панагіяра<sup>36</sup>, а також рідкісній пам'ятці галицького ікономалярства — іконі XVI ст. із с. Поляна, де в середнику змальовано образи св. Миколи та Стефана в оточенні життєвого циклу, у клеймах якого



поєднано сюжети з агіографії обох святих (Національний музей у Львові).

Давні вірування та ритуально-символічне призначення творів давньоруської дрібної пластики розкриваються у композиціях «Св. Микола і сім отроків ефеських». З глибокої давнини народні повір'я пов'язували святих зі снами і сновидіннями. У близьких до фольклору духовних піснях ідеться про те, що під час обмирання (летаргійного сну) людські душі у їх мандрах по «тому світу» супроводжує св. Микола. В мистецтві Київської Русі з давніх часів Миколу зображували в центрі цієї композиції.

Зміст легенди про чудесний сон семи отроків безпосередньо пов'язаний з мотивом летаргійного сну та оберігаючою уві сні функцією святого. Легенда про отроків, котрі надовго заснули і завдяки цьому unikли небезпеки, була відома ще в античні часи. Християнство, збагативши її подробицями, розвинуло й надало їй нового, набагато глибшого змісту. Найдавніші письмові згадки про легенду «Сім отроків ефеських» у її оновленому варіанті з'являються у християнських авторів V–VI століть. За християнською версією, сім юнаків-пілігримів заснули за часів правління гонителя християн імператора Деція (211–249 рр. н. е.) і прокинулись в епоху торжества християнства, в часи правління Феодосія II Молодшого (408–480 рр. н. е.) Завдяки чудесному сну християни-пілігрими unikли гонінь і смертельної небезпеки. Сюжет про отроків відображений у Іоанна Колоба (V ст.), єпископа монофізита Якова Серугського (VI ст.), диякона Феодосія (бл. 520 р.)<sup>37</sup>.

Дослідник татарських амулетів з іменами отроків Н. Висоцький зауважує, що вони могли рятувати від хвороби, печалі, від води і вогню, дарувати довге й щасливе життя тому, хто їх носив<sup>38</sup>. Дуже рано цей сюжет проникає і в мистецтво Київської Русі. Найдавніші зразки кам'яної пластики цієї композиції походять із земель Русі-України, про що свідчать фрагменти шиферної іконки «Сім отроків ефеських», знайдені в розкопках біля Десятинної церкви у Києві (IX ст.)<sup>39</sup>.

Серед найдавніших пам'яток із сюжетом про сім отроків — двостороння кам'яна іконка з образом Дмитра Солунського на лицевій стороні, на тильній — «Св. Микола і сім отроків ефеських» (ГИМ, Москва), яку Б. Рибачков датував XI–XII століттями<sup>40</sup>.

Аналізуючи образний ряд святих, що центрують композицію «Сім отроків ефеських», дослідники дійшли висновку, що він зовсім не випадковий і має певні закономірності. До цього корпусу святих входять лише ті з них, за котрими закріпилась у церковній літературі, апокрифах чи народних віруваннях репутація покровителів та захисників від бісівської сили чи зумовлених нею хвороб і небезпек, тобто покровителів і захисників самої людини, її життя, а не котроїсь зі сфер людської діяльності<sup>41</sup>.

Давньоруські композиції «Сім отроків ефеських» з образами святих у центрі мають давні аналоги у візантійському мистецтві, час створення яких сягає XI–XII століть. Цікаво, що композицію багатьох візантійських оберегів, класичного типу цього сюжету, центрує образ уславленого демоноборця св. Сісінія — одного з сорока мучеників (свято 22 березня), який входив до сонму найшанованіших у візантійському світі демоноборців<sup>42</sup>.

На Русі в центральній частині композиції «Сім отроків ефеських» найчастіше зустрічається зображення Ісуса Христа (в образі Спаса-Еммануїла), Богоматері, св. Миколи, архангела Михаїла. До того ж, починаючи з XIV ст., у композиціях даного сюжету зображення Миколи впевнено витісняють усі інші, навіть образи Спаса-Еммануїла<sup>43</sup>. Такий своєрідний підхід до вибору центруючих зображень можна пояснити, враховуючи широковідому демоноборчу функцію святих та зв'язок його образу з мотивом сну (сну-обмирання), бажанням підсилити захисну силу іконки-оберега. Демоноборчий аспект служіння святих відображений у тексті акафісту святих, в якому мовиться: «шолом і зброя непереможне на диявола», «звільнення від напастей бісівських»<sup>44</sup>.

На кам'яній іконці кінця XII ст., знайдений під час розкопок на Княжій горі, вирізане парне зображення св. Миколи і св. Сісінія. Поєднання обох святих-демоноборців в одній композиції переконливо свідчить про знання і розуміння давньоруськими майстрами ідейного змісту візантійських аналогів. Проте своє першочергове завдання давні художники вбачали не в досконалому відтворенні візантійського взірця, а в донесенні глибокої ідеї іконки-оберега у формах та образах, близьких і зрозумілих давнім русичам.

Сутнісне розуміння киево-руськими художниками християнського мистецтва, де сакральне зображення не обмежується об'єктивним змістом, а є вираженням глибинного внутрішнього змісту, підтверджується композицією надзвичайно рідкісної в тематично-іконографічному плані кам'яної іконки XIV ст., де св. Микола зображений зі старозавітними царями Давидом і Соломоном<sup>45</sup>. Поєднання цих трьох образів у композиції однієї пам'ятки є винятковим і має, на нашу думку, глибокий зміст. Між образами старозавітних царів і святителем існують паралелі, аналогії, котрі пов'язують їх і конкретизують характеристику особистості святителя Миколи. У перекладі ім'я св. Миколи означає «переможець», а в акафісті святителя мовиться: «Яке ім'я твоє, таке й життя». В агіографії, у текстах акафісту, апокрифах, духовних піснях і народних переказах наголошується місія святого як захисника християн від поганців — це «вірний оборонець», «великий заступник вірних». У цьому контексті перемога Давида над Голіафом як уособлення перемоги Божого народу над варварами видається цілком природною паралеллю до переможних діянь і боротьби св. Миколи з язичниками, що знайшли відображення в життійній літературі святителя. Це суттєвіше образ святителя пов'язаний із біблійним царем Соломоном. Широковідомими є легенди про владу царя Соломона над демонами, яких він підкорював силою своєї мудрості, примушуючи діяти за своєю волею. Відомості про дивовижну владу Соломона над демонами міс-

тяться в текстах відомої пам'ятки візантійської магічної літератури — «Заповіт Соломона»<sup>46</sup>.

За свідченнями агіографічних текстів, життя св. Миколи — це безперервний шлях боротьби і перемог над бісами, як і старозавітного царя Соломона. Проте він мав над ними таку величезну владу не завдяки «премудрості» — особливим втаємниченим знанням, як у Соломона, а завдяки постійним молитвам та вірі в Ісуса Христа.

Це одна паралель — уславлена богонатхненна мудрість св. Миколи і премудрість Соломона. До того ж Соломон і св. Микола обоє були будівничими храмів. І, насамкінець, ще один дуже важливий аспект служіння св. Миколи, який пов'язує його образ з образом царя Соломона, — це вищезазначений мотив сну і сновидінь.

Очевидно, що сюжетна основа, іконографія та ідейний зміст розглянутих пам'яток мають виразні літературні та молитовно-літургійні витоки. Внутрішня сутність духовних понять і явищ осмислювалась і розкривалась у богословських працях; принцип, за котрим належить «в матеріальному тілі носити нематеріальне», постійно наголошувався у текстах Святого Письма, проповідях і молитвах, а у творах сакрального мистецтва акцентувався знову своєрідним, надзвичайно виразним способом. Глибокий зміст і значення таких мистецьких пам'яток полягає у тому, що в них у візуальних образах відображено емоційний світ, моральні засади й особливості світосприйняття наших предків.

Сакральний символізм образу св. Миколи у пам'ятках дрібної пластики виявляється набагато виразніше, ніж у малярстві, оскільки під час їх виготовлення у кожному окремому творі враховувалися індивідуальні побажання замовника<sup>47</sup>. Серед замовників нагрудних іконок були духовні особи, давньоруська знать, князівські дружинники та простий посадський люд. Це зумовило внесення певних коректив у канонічні іконографічні схеми<sup>48</sup> і дає унікальну можливість віднайти ключ до осягнення характеру загальнохристиянського пошанування



великого чудотворця. Водночас у пам'ятках дрібної пластики знайшли відображення іконографія та образність ікон святителя XI — початку XV ст., більшість з яких не дійшла до нашого часу. Дослідник В. Пуцко припускає, що «кам'яні іконки можуть слугувати джерелом для реконструкції» втрачених ланок в історії ікономалярства<sup>49</sup>.

Аналіз великого комплексу пам'яток із зображенням св. Миколи свідчить, що поетична образність візантійського мистецтва у процесі адаптації імпортованих оригіналів засвоювалась і переосмислювалась митцями Київської Русі на основі давньої слов'янської культури. Саме привнесення національних рис у трактування класичної іконографії сюжетів і композиційне вирішення творів визначило художню своєрідність досліджуваних творів. Сакральне мистецтво Київської Русі розвивалося в межах візантійсько-християнського церковного канону, проте давньоруські митці були схильні до художніх імпровізацій та самобутніх творчих проявів. Намагаючись задовольнити естетичні уподобання й духовні запити своїх замовників, вони ретельно відбирали зі скарбниці культурно-мистецьких надбань Візантії та інших країн те, що найбільше імпонувало смакам та етичним поглядам русичів. При цьому давньоруські художники залишалися далекими від сліпого копіювання імпортованих зразків чи їх окремих мотивів, завжди тяжіючи у своїй творчості до тематико-іконографічних інтерпретацій та втілення у мистецтві глибоких ідейних програм.

<sup>1</sup> Жишкович В. Давньоукраїнська рельєфна ікона X—XIV століть // Записки НТШ. — Т. ССXXXVI. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Л., 1998. — С. 7.

<sup>2</sup> Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite (Byzantine Vindobonensia XV) — Wien, 1985. — P. 105–107. — Pl. 9–11. — Cat. 13, 14.

<sup>3</sup> Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. // Свод археологических источников. — М., 1983. — Вып. Е 1-60. — С. 5; Писарская Л. Памятники византийского искусства V — XV веков в Государственной Оружейной палате. — Ленинград; М., 1970. — С. 21. — Кат. 31 (XXXI); «Государственная Оружейная палата

Московского Кремля». — Альбом. — М., 1958. — Рис. 131.

<sup>4</sup> Писарская Л. Памятники византийского искусства V—XV веков в Государственной Оружейной палате. — Рис. 3.

<sup>5</sup> Kovalenko V. A New Byzantine Cup from Chernihiv // Acts XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Selected Papers. — Moscow, 1991. — Sheperdstown, 1996. — Vol. 3. Art History, Architecture, Music. — P. 133–144.

<sup>6</sup> Жишкович В. Давньоукраїнська рельєфна ікона... — С. 7.

<sup>7</sup> Пуцко В. Візантійське художнє ремесло і Київська Русь // Записки НТШ. — Л., 1998. — Т. ССXXVII. Праці секції мистецтвознавства. — С. 15–43.

<sup>8</sup> Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика из камня. — 1983. — С. 5.

<sup>9</sup> Жишкович В. Давньоукраїнська рельєфна ікона... — С. 7.

<sup>10</sup> Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика... — С. 6.

<sup>11</sup> Рибак Б. Ремесло Древней Руси. — М., 1948. — С. 270–274, 424, 425.

<sup>12</sup> Греков Б. Киевская Русь. — М., 2004. — С. 459.

<sup>13</sup> Жишкович В. Давньоукраїнська рельєфна ікона... — С. 7.

<sup>14</sup> Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика. — С. 24.

<sup>15</sup> Там само. — С. 23.

<sup>16</sup> Жишкович В. Давньоукраїнська рельєфна ікона... — С. 14

<sup>17</sup> Там само. — С. 23

<sup>18</sup> Веселовский А. Разыскания в области русских духовных стихов. Приложение к т. XXXVII // Записки Импер. Академии наук. — 1881. — № 3.

<sup>19</sup> Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика... — С. 38

<sup>20</sup> Пуцко В. Русские иконы святителя Николая по данным мелкой каменной пластики XIII — XV веков // Почитание святителя Николая Чудотворца и его отражение в фольклоре, письменности и искусстве. — М., 2007. — С. 122.

<sup>21</sup> [Зібрання Б. и В. Ханенків.] Древности Приднепровья. — К., 1907. — Вып. 6. — С. 44, табл. XXXVIII, № 1325; Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика. — С. 25, 61, Табл. 12 (8), № 52.

<sup>22</sup> Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика... — С. 39.

<sup>23</sup> Антонова В. Московская икона нач. XIV в. из Киева и «Повесть о Николѣ Зарайском» // Труды отдела древнерусской литературы (Пушкинский Дом) Института русской литературы АН СССР. — XIII. — М., Л., 1957. — С. 375–392; Альбом достопримечательностей. — С. 19.

- <sup>24</sup> Порфиридов Н. Древнерусская мелкая каменная пластика и ее сюжеты // Советская археология. — М., 1972 — № 3. — С. 200–209; Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика... — Каталог № 233 — Табл. 41, 3.
- <sup>25</sup> Николаева Т. Произведения мелкой пластики XIII–XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. — Загорск, 1960. — С. 28–30.
- <sup>26</sup> Жолтовський П. Художній метал. Історичний нарис. — К., 1972. — С. 38–39.
- <sup>27</sup> Станчак Я. Збірка енкаліпсіонів з фондів Львівського історичного музею // Львівський історичний музей: Наукові записки. Вип. 1. — Л., 1993. — С. 87–94.
- <sup>28</sup> Там само. — С. 90
- <sup>29</sup> Weitzmann Kurt, Chatzidakis Manolis, Miatev Krsto and Radojic Svetozar. A treasury of icons. From the Sinai peninsula, Greece, Bulgaria and Yugoslavia. — New York, 1966. — S. XII. — P. 13.
- <sup>30</sup> Колпакова Г. Искусство Византии. В 2 т. — СПб., 2005. — Т. I. — С. 359.
- <sup>31</sup> Охріменко Г., Кубицька Н., Остапюк О., Стемковський В. Давньоруські енкаліпсіони у збірках волинських музеїв // Історія релігії в Україні: Праці XIII Міжнародної наукової конференції. — Л., 2003. — Кн. II. — С. 656–662; Охріменко Г., Остапюк О., Стемковський В. Волинські знахідки давньоруських енкаліпсіонів // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Праці X Міжнародної наукової конференції. — Луцьк, 2003. — С. 114–116; Станчак Я. Збірка енкаліпсіонів з фондів Львівського історичного музею // Львівський історичний музей: Наукові записки. — Вип. I. — Л., 1993. — С. 87–95.
- <sup>32</sup> Рыбаков Б. Прикладное искусство и скульптура // История культуры Древней Руси. — М.; Ленинград, 1961. — Т. 2. — С. 449, 450, рис. 227, (2, 3); Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика... — С. 26, 64, 65, табл. 15 (1, 2), № 71, 72; Рындина А. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV — XV вв. — М., 1978. — С. 66, 67, рис. 59, 60 на с. 166. Пекарская Л., Пуцко В. Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине // Южная Русь и Византия. — К. 1991. — С. 24–27.
- <sup>33</sup> Жишкович В. Давньоукраїнська рельєфна ікона... — С. 7–23.
- <sup>34</sup> Жишкович В. Пластика Русі-України X — першої половини XIV століть. — Л., 1999. — С. 16.
- <sup>35</sup> Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика... — С. 31.
- <sup>36</sup> Порфиридов Н. О некоторых вопросах истории прикладного искусства древнего Новгорода // Культура и искусство Древней Руси. Сборник статей в честь профессора М. К. Каргера. — Ленинград, 1967. — С. 97.
- <sup>37</sup> Рындина А. Суздальский змеевик // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. — М., 1972. — С. 217–234.
- <sup>38</sup> Высоцкий Н. О некоторых новых типах русских оберегов и об одном татарском амулете // Известия Общества археологии, истории и этнографии. — Казань, 1909. — Т. XXV. — Вып. 6. — С. 164.
- <sup>39</sup> Милеев Д. Раскопки Десятинной церкви // Обзор археологической комиссии за 1911 год. — СПб., 1914. — С. 61, рис. 106; зазначені фрагменти частково досліджені у кн.: Каргер М. Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. В 2 т. — М.; Ленинград, 1958. — Т. 1. — С. 163–164; 172–176; 201–206.
- <sup>40</sup> Рыбаков Б. Прикладное искусство Киевской Руси IX–XI и южнорусских княжеств XII–XIII веков // История русского искусства. В 12 т. — М., 1953. — Т. I. — С. 286.
- <sup>41</sup> Порфиридов Н. Древнерусская мелкая каменная пластика и ее сюжеты // Советская археология. — М., 1972. — № 3. — С. 200–209.
- <sup>42</sup> Рындина А. Древнерусская мелкая пластика, Новгород и центральная Русь XIV — XV века. — М., 1978 — С. 172.
- <sup>43</sup> Толстой М. Святые и древности Великого Новгорода. — М., 1862. — С. 157–158; Николаева Т. Икона-складень 1412 г. мастера Лукиана // Советская археология. — М., 1968. — № 1. — С. 89–102.
- <sup>44</sup> Непознати писац. Канон светом Николи Мирликијском // СРБЪАК. Службе, канони, акаристи. — Београд, 1970. — Књ. 3. — С. 424; Рындина А. Древнерусская мелкая пластика... — 1978. — С. 22.
- <sup>45</sup> Рындина А. Древнерусская мелкая пластика... — 1978. — Табл. 54; Ключевский В. Древнерусские жития святых как исторический источник. — М., 1871. — С. 453–459.
- <sup>46</sup> Истрин В. Греческие списки Завещания Соломона. — О., 1898.
- <sup>47</sup> Пекарская Л., Пуцко В. Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине // Южная Русь и Византия. — К., 1991. — С. 24–27.
- <sup>48</sup> Жишкович В. Давньоукраїнська рельєфна ікона... — С. 7–8.
- <sup>49</sup> Пуцко В. Русские иконы святителя Николая... — С. 125.

**An author analyzed works which represent image of saint Nickolas Mirlikiyskyi in the fine plastic art of Kyiv Russ. The author examined of features of adaptation of Byzantine models in the Old Russian art.**