

Міністерство освіти і науки України  
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка  
Педагогічний факультет  
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва  
та реставрації творів мистецтва

Дипломна робота  
бакалавра

з теми: **«ОБРАЗ СВЯТОГО МИКОЛАЯ – ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ  
ІКОНОГРАФІЇ»**

Виконала: студентка 4 курсу, групи RTM1-B18  
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
освітня програма: Реставрація творів мистецтва  
**Заблоцька Марина Ігорівна**

Керівник: **Віштаченко В. А.**,  
кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
кафедри образотворчого і декоративно-  
прикладного мистецтва та реставрації творів  
мистецтва

Рецензент: **Бренюк А. Г.**,  
кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
кафедри образотворчого і декоративно-  
прикладного мистецтва та реставрації творів  
мистецтва

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ІКОНОПISY НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ.....</b>	<b>6</b>
1.1. Особливості розвитку та світоглядно-естетична концепція українського іконопису.....	6
1.2. Українська іконописна традиція XVI-XVIII століть.....	16
<b>РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ СВЯТОГО МИКОЛАЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ІКОНОПISНОМУ МИСТЕЦТВІ.....</b>	<b>29</b>
2.1. Іконописний канон та його тлумачення в іконах «Святий Миколай» та «Святий Миколай з житієм».....	29
2.2. «Святий Миколай з житієм» з фондів Кам'янець- Подільського державного історичного музею-заповідника: дослідження та реставрація.....	40
<b>РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ.....</b>	<b>49</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>50</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>52</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>58</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Український іконопис визнаний одним з найцінніших вкладів України у світову культуру. Тому його вивчення дозволяє наблизитись до уявлень наших предків про моральність, духовну чистоту, красу та правду. Втілені в іконі ідеали мужності духу, добра та справедливості, готовності до самопожертви, мудрого правління, військової доблесті та милосердя дають розуміння про кращі риси національного характеру.

Становлення українського іконопису відбувалось завдяки складному синтезу західноєвропейських, візантійських та народних мистецьких форм. Тому його розвиток строкатий – відбувався нерівномірно, з утворенням окремих самодостатніх та професійних мистецьких осередків по всій території України [16].

Жоден із прийдешніх на наші землі великих стилів не був перейнятий в чистому вигляді, оскільки зазнавав видозмін під натиском місцевих колориту й фольклору. Тому важливо зазначати, що в нашому мистецькому житті панували саме Український Ренесанс, Українське Бароко тощо.

Ця тенденція до несприйняття догм як єдиновірного правила прослідковується на українських землях ще з часів Володимира Великого, коли повільно і дуже невпевнено майстри почали оминати догми, що їх не влаштовували. А кожне наступне покоління робило це все сміливіше й сміливіше, що, зрештою, переросло у самодостатню мистецьку школу на наших теренах.

Однак українська ікона лишається малодослідженою – через підпорядкування російській, або й об'єднання з нею у наукових працях. Тому дана тема є актуальною – її вивчення дозволяє дослідити основні етапи розвитку української ікони, її художні особливості та місце в загальноєвропейському малярству [56].

Інше питання, що впливає з обраної теми – іконографія Святого Миколая. Оскільки у всі часи найпоширенішими образами були зображення Діви Марії, Ісуса Христа або Трійці, то, відповідно, вони й найчастіше висвітлюються в наукових роботах. Досліджень, що стосувались би інших святих в рази менше – тому дана наукова робота є вкрай актуальною.

**Мета дослідження** – дослідити розвиток українського ікономалярства, зокрема, іконографію образу Святого Миколая на українських теренах.

**Завдання дослідження:**

1. Виявити історичні особливості розвитку та світоглядно-естетичну концепцію українського іконопису.
2. Висвітлити українську іконописну традицію XVI-XVIII століть.
3. Розглянути іконописний канон та його тлумачення в іконах «Святий Миколай» та «Святий Миколай з житієм».
4. Окреслити особливості реставрації ікони «Святий Миколай з житієм» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.
5. Виконати реставраційну документацію у вигляді реставраційного паспорта.

**Об'єкт дослідження** – процес розвитку українського іконопису.

**Предмет дослідження** – образ Святого Миколая в українській іконописній традиції.

Для виконання завдань дослідження використані загальнонаукові та спеціальні **методи досліджень**. До загальнонаукових методів належать: фактологічний, представлений вивченням візуального матеріалу; аналітичний, представлений аналізом літературних джерел; метод порівняльного аналізу. До спеціальних методів належить метод роботи з першоджерелами.

**Хронологічні межі дослідження.** IV-XVIII століття.

**Територіальні межі дослідження** охоплюють території України, Західної та Східної Європи.

**Наукова новизна дослідження** полягає у висвітленні розвитку ікони в історично-культурному контексті і взаємозв'язку українського іконопису із загальноєвропейським мистецтвом. Висвітленні особливості розвитку та світоглядно-естетична концепція українського іконопису. Огляд методик реставраційних робіт і матеріалів для реставрації та консервації ікон на дерев'яній основі.

**Практичне значення роботи** полягає у можливості використання висновків у сучасній реставраційній практиці, зокрема для реставрації та консервації ікон на дерев'яній основі. А також для подальшого дослідження цієї теми та суміжних з нею тем.

**Структура і обсяг роботи.** Текстова частина бакалаврської роботи складається зі вступу, 3-х розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи: 87 сторінок основного тексту, список використаних джерел кількістю 66 позицій.

**Практична частина** представлена реставрацією ікони XVIII століття на дерев'яній основі «Святий Миколай з житієм» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника та копією роботи «Роздум» іспанського художника Франческо Айеца.

## РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ІКОНОПISY НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

### 1.1. Особливості розвитку та світоглядно-естетична концепція українського іконопису

Правомірним наступником традицій живопису стародавніх цивілізацій є ікона – іконопис сформувався на основі античного та єгипетського мистецтва. Мистецтвознавці у своїх дослідженнях стверджують, що ранні ікони були виконані подібно до фаюмських портретів – восковими фарбами на кипарисовій дошці. Зазвичай при їхньому написанні використовували фарби чотирьох кольорів – свинцеві білила, червона земля, вохра та сажа. Усе різноманіття відтінків досягалось за рахунок змішування фарб у різних пропорціях [6; 21; 62, с. 72].

Поява ікони пов'язана із Візантією, де склалися сприятливі умови, коли імператор Константин Великий у 313 році розпочав хрещення держави. Найстаріші ікони, які вдалось зберегти до нашого часу, датуються VI століттям. У більшій частині творів ще переважають риси натуралізму та живописності, тоді як на сході Візантії – територія сучасних Єгипту, Сирії та Палестини – відбувся перехід до умовного, схематичного зображення. Знання з анатомії та навички передавати об'єм були відкинуті. Це сталось внаслідок пошуку нової системи зображень, за допомогою якої можна в повній мірі виразити християнське вчення [5; 14], (додаток А).

У Церковних вченнях зазначено, що євангеліст Лука був першим іконописцем та написав образ Діви Марії. І хоч зовнішність святих мало цікавила прямих очевидців біблійських подій, та у наступних поколіннях виникло чимало питань щодо цього. Опис зовнішнього вигляду святих не зустрічається в жодному з Євангелій, тому це питання стало наріжним в житті Церкви, а одним із покликань ікони стало засвідчення буття святих [6; 21; 65].

Визначальну роль у сприйнятті ікони як важливого атрибуту храму відіграли мудреці перших століть, яких прийнято вважати отцями Церкви. Вони систематизували знання про влаштування Церкви, про звеличення Бога та аргументували все відповідно до Біблії. В своїх повчаннях вони ствердно висловилися на користь ікони, пояснюючи її через Христове Боголюдство – Спаситель мав звичайне людське тіло та певний вигляд [5; 64, с. 3-18].

Однак розвиток іконопису перервався у 730 році внаслідок руху іконоборців, котрі застерігали від вшанування ікон, вважаючи це різновидом ідолопоклонства. Це викликало хвилю знищення ікон та храмових розписів, переслідування іконописців. В іконоборчий період в храмах замість ікон використовували лише зображення хреста. А старі розписи замінювали зображеннями тварин та рослин, іноді світськими сценами [43].

Починаючи з доби іконоборства отці Церкви зібрали іконописні правила у збірники – ермінії. Вони регламентували іконографію, відповідність матеріалів та технік для писання. Працюючи в межах ермілій іконописцям вдавалося досягати різноманіття одного образу чи сюжетів – завдяки різних способам деталізації та широкій палітрі відтінків. Палітру відтінків збільшували за рахунок додавання теплих кольорів до початкового золотого, та холодних – до блакитного [5; 64, с. 26-40].

Хоч поради, що містились у ермініях були чіткими та продуманими, іконопис не був обтяжений вимогами настільки, як після Сьомого Вселенського собору. «Мистці вносили багато особистого, орієнтувалися на єгипетські портрети I-IV століть Фаюмської оазис. Ікони викладали мозаїкою, керамічними плитами, вишивали на тканинах, виливали з металу, ліпили з глини, різьбили з каменю, дерева й кості, виробляли з фініфті (емалі), малювали на тонких дощечках фарбами, розведеними в розплавленому воску, тобто малярською технікою енкаустики»

В 787 році іконоборство було засуджене на Вселенському соборі. «На ньому були представники всього тодішнього християнського співтовариства народів. Він не тільки визнав корисність ікони як першообразу Христа,

Богородиці та всіх святих, а й визначив суть ікони у відношенні до Святого Письма: під час молитви, постановив собор, уся повнота пошани віддається не фарбі, не дошці, не позолоті, а змальованій особі. Таким чином, через ікону стверджувалася ідея Нового Заповіту про Боговтілення. Через неможливість на той час забезпечити кожного християнина текстом Святого Письма, ікона виконувала роль «зорової» Євангелії, наче засвідчуючи присутність серед людей Христа та усіх святих» [56, с. 18]. Однак остаточне повернення до шанування ікон відбулося лише в 843 році.

Затвердженні на Сьомому Вселенському Соборі правила поклали край варіативності ікон. З тих пір іконою вважається живопис темперними фарбами на кипарисових дошках. Такий підбір матеріалів пов'язаний з тим, що кожен з них несе певну християнську символіку: кипарис – життя; складові темпері: мінеральні пігменти – відбиття небесного світла; яєчний жовток – зародження життя; свячена вода – вічне джерело; та винний оцет, як похідний продукт від вина – кров Христа [5; 35].

Окрім символізму використані матеріали убезпечували твір від руйнацій, надавали довговічності. Тому що яєчний жовток запобігав розтріскуванню темпері; в кислому оцтовому середовищі жовток не псувався; а свячена вода є такою через іонізацію сріблом, що надає їй антисептичних властивостей [5; 44].

Старанно підбирали й основу під ікону. Кожен з процесів підготовки обов'язково відбувався з молитвами та освяченнями. Лицьову поверхню дошки лишали фактурною для кращого зчеплення з паволокою та левкасом. Опісля кількох шарів левкасу, після досягнення рівної поверхні, заґрунтовану дошку вкривали сухозлітним золотом [12; 59].

Наступним важливим етапом є нанесення прорисі – спершу обрис виконували голкою, тоді обводили чорнилом. А за ним йшло саме письмо – спочатку писали природу або архітектуру, тоді одяг святого, і в останню чергу лик та руки. Сухий ґрунт активно вбирав в себе фарбу, тому аби досягти потрібного тону ікону перекривали фарбою декілька разів [50; 53].



Завершальним етапом було накладання пробілів – проробка окремих деталей на обличчі на тілі святого штрихами світлих фарб. Ідентичними штрихами, але темних кольорів довершували складки одягу й деталі пейзажу. Останній етап мав на меті надання іконі декоративності [19; 66].

Діяла заборона на підписання ікон, оскільки митець виступав виконавцем Божої волі. «Це було зроблено для того, щоб унеможливити вияв будь-якої індивідуальної манери мистця й вилучити всі наймення, крім імені Бога або святої людини. Канон ствердив ікону як анонімне мистецтво, де талант мистця трактувався як уміння, надихане третьою іпостассю Бога – Святим Духом» [56, с. 18].

Значне поширення християнства земною кулею кинуло новий виклик іконопису, оскільки канони, затверджені Сьомим Вселенським Собором, не завжди узгоджувались із власними культурами країн-послідовниць – взірцями для наслідування вважались лише грецькі ікони. Суворі правила диктували, що будь-яке порушення канонів прирівнювалося до відступництва. Під забороною опинилися вітражі, ікони з металу або кераміки тощо [13; 61].

Ікони вважались святими, допоки виконувались за константинопольськими правилами та під наглядом грецьких майстрів. Греки розробили іконографію Христа, Марії, мучеників та інших святих – й затверджували її в інших країнах. Це призвело до суперечностей між Візантією та країнами, що прагнули розвивати власний національний іконопис в рамках постанов Сьомого Вселенського Собору [13; 29].

Іконописне мистецтво Київської Русі розвивалося в межах канонічних основ, встановлених Сьомим Вселенським Собором, завдяки чому вдалось уникнути суперечностей із Константинополем. Однак навіть в рамках традиційних євангельських сюжетів митцям вдавалось переосмислити візантійські зразки, створивши щось нове [3].

У 988 році князь Володимир Великий хрестив Русь – ця подія ознаменувала початок українського ікономалярства. На розвиток

українського іконопису часів Київської Русі впливали дві тенденції: спершу – орієнтація на візантійські ікони; пізніше – на основі константинопольських зразків зародження національної київської школи іконопису.

Згідно із «Повістю минулих літ», перші ікони Київської Русі візантійського походження – оздоблення у новозбудовану в 996 році Володимиром Великим Десятинну церкву привезли із Константинополя, а перші майстри-іконописці за походженням були греками. У X столітті стильові особливості українського мистецтва лише починають формуватись.

Ярослав Мудрий продовжував орієнтуватися на візантійське мистецтво – за його наказом у 1018 році був збудований Софіївський собор, архітектура якого опиралася на храм святої Софії у Константинополі. На жаль, ікони із внутрішнього оздоблення не вціліли до нашого часу. Проте мозаїки і фрески відрізняються в певних стильових особливостях від візантійських [13; 52, с. 121-135].

На рубежі XI-XII століть на основі візантійської повноцінно сформувалась київська школа іконопису. Водночас вона різнилась від іконописних традицій сусідніх православних країн. Більше того, різнилась вона і від внутрішньодержавних іконописних центрів, що зароджувались на північних землях Київської Русі. Київська та згодом галицько-волинська школи стали першоосновою для формування української іконописної традиції подальших періодів [2, с. 348-356; 40, с. 24-41].

Засновником власної київської школи є митрополит Іларіон, який першим виступив проти надмірного поширення візантійського мистецтва на київських землях. За його сприяння центрами іконопису стали Софіївський собор та Печерський монастир. Найвідомішим майстром був Алимпій, про майстерність якого навіть ходили легенди – він писав та золотив настільки вправно, наче йому допомагали янголи [2, с. 348-356; 3].

Вважається, що пензлю Алимпія належить ікона «Велика Панагія». «Вона зображена в теплому золотаво-пурпуровому колориті, а лик Богородиці ближчий до слов'янського типу жінки, ніж до тих характерних

східних ликів, що їх малювали візантійські мистці... Це один із небагатьох творів київського письма від кінця XI й початку XII століття, що зберігся до нашого часу» [56, с. 34], (додаток Б)

В порівнянні із візантійською школою київська значно мальовничіша – майстри використовували штрихи не на позначення місця зустрічі площин, а для м'якої передачі об'ємів. Наша ранньосередньовічна ікона написала не площинно, а з визначенням глибини. Цього вдавалось досягти завдяки використанню чистих кольорів та безлічі тонових переходів у поєднанні із власним методом нанесення штрихів. Завдяки цьому способу іконописання вдавалось досягнути ефекту наближення до глядача – постаті виразно виділялись із загального тла [40, с. 24-41; 52, с. 121-135].

У колориті ікони київської школи переважали теплі брунатні відтінки – від багряного до коричневого. Окрім брунатних фарб іконописні використовували червоне золото, чим підкреслювали тепло колориту. Майстри застосовували золото лише для акцентування деталей, на відміну від візантійців, котрі щедро використовували його в іконах [5].

Ікони, зазвичай, були великих розмірів, монументальні, подібні до фресок. Образи випромінювали спокій, їхній погляд завжди звернений до глядача. Лише наприкінці XII століття на ликах з'являється натяк на драматизм, складні емоційні переживання [3].

«Тривимірність, пряма перспектива, теплий колорит, тонка згармонізованість барв, їх тональні переходи, наближення ликів святих до рис місцевого населення – ось головні ознаки, характерні для київського іконного малювання доби, що настала після правління великих князів Володимира Хрестителя і Ярослава Мудрого. Вони виразно виявилися у творчості майстрів ікони Алімпія, Григорія та їхніх учнів» [56, с. 34].

Ще однією особливістю іконопису Київської Русі була наявність зародків народного мистецтва. Народні майстри працювали за тими ж зразками та прорисами. Єдина відмінність – ікони простіші за матеріалами та палітрою кольорів, з дещо спрощеними сюжетами [9].

На території Києва утвердився культ Діви Марії, як заступниці держави – Десятинна церква освячена на її честь, як і церква над Золотими воротами. А в Софіївському соборі головна мозаїка – зображення Богородиці в іконографічному типі Оранта. Тому відповідно найпоширенішим іконографічним образом доби Київської Русі було зображення Богородиці.

Пречисту Діву писали у різних іконографічних типах. Притаманними для київської школи були типи:

- Оранта – зображення у весь зріст Марії із піднятими вгору в молитовному жесті руками;
- Знамення – іконографічний тип, подібний до Оранти – Марія зображення у тій же ж позі, але з немовлям Ісусом на її лоні;
- Одигітрія – зображення сидячої Марії із Спасом Еммануїлом на руках;
- Милування (Єлеуса) – іконографічний тип, подібний до Одигітрії – Спас Еммануїл теж на руках у Марії, але вони торкаються один одного щоками;
- Годувальниця (Галактотрофуса) – зображення сидячої Марії, з оголеною груддю, якою вона годує немовля Ісуса.

Поширеність даних іконографічних типів відбувалась нерівномірно. Майстри обирали собі улюблені типи, зазвичай це Одигітрія та Милування, інші ж зображали значно рідше [14; 61; 64, с. 48-58].

Київська школа іконопису є однією із найстарших у Східній Європі. Ікони авторства київських майстрів були знані як у сусідніх країнах, так і країнах Середземномор'я. У той час перевезення ікон було поширеною практикою, тому чимало ікон, котрі зараз вважаються святинями інших держав, насправді мають київське походження.

У XIII столітті внаслідок міжусобних воєн за владу та навали монголів Київська Русь втратила державність та була розділена на окремі князівства. У зв'язку з цими подіями розвиток київської іконописної школи змушений був зупинитись [52, с. 160-164].

Зміни торкнулись усієї Церкви – почали зводити не великі та пишно вбрані собори, а маленькі укріплені храми, щоб мати змогу в будь-який момент стати до захисту від ворогів. Формуються нові центри іконопису, митці яких, опираючись на київське мистецтво, додавали чимало місцевих елементів [26].

Усі трагічні події того періоду також символічно відобразились у іконі – відбувається пошук захисної сили, тому ікони виглядають аскетично й навіть суворо. «Виразальні засоби в іконі цього періоду стримані, лаконічні. Ікона розрахована на тривале споглядальне сприйняття, сильну психологічну дію на глядача, пропаганду всього того в євангельському віровченні, що підтримує людину, виховує у неї силу волі й готовність до боротьби за християнські й національні ідеали» [56, с. 36].

Якщо за часів існування Київської Русі в іконі підносили візантійський та грецький пантеон святих, то після трагедій XIII століття формується власний. Збільшується перелік образів: наряду з візантійськими святими в ікони вводяться київські мученики Борис і Гліб, та покровителі віри – князь Володимир та княгиня Ольга, засновники Києво-Печерського монастиря – Антоній та Феодосій [3].

У 1253 році Галицько-Волинське князівство – єдине князівство, що вистояло під час монгольської навали – отримало статус королівства, який вдавалось втримати до 1340 року. А князь Данило Романович – статус короля. Таким чином осередки культурного життя перемістились у Галич та Володимир-Волинський, формуються нові центри іконопису на Волині, у Перемишлі та Львові [26].

Пошук заступництва призвів до створення нового іконографічного типу Пресвятої Діви Марії – Покрови. Для Покрови характерним є зображення Марії у весь зріст із омофором в руках, яка ніби закриває ним усіх, хто потребує захисту [64, с. 48-58].

Ікон Богородиць того періоду до нашого часу дійшло лише дві – походять з Волині. Одну знайдено у селі Дорогобужа сучасної Рівненської

області, іншу у місті Луцьк. Обидві є підтвердженням того як київська іконописна школа поширилась на окраїни держави, й стала основою регіональних іконописних центрів, (додаток В).

Особливості волинської ікони: образу характерні м'якість та округлість, витягнутість форм, похилість плечей. Як і в іконах київської школи переважає тепла палітра із використанням червоних, коричневих та жовтих барв. Проте волинська ікона позбавлена пишних шат [26].

Також народ, одночасно прагнучи захисту та покарання загарбників, знаходить втілення цих ідей в образах Миколая Чудотворця та Юрія Змієборця. Миколай Мирлікійський символізував заступництво, сподівання на диво. А Юрій Змієборець, який переміг змія символізував перемогу добра над злом, відновлення справедливості. Отже, зображення Покрови, святих Миколая та Юрія – найпоширеніші теми українського іконопису XIII-XV століть [22; 46].

Образи Діви Марії та Чудотворця унікальні в українському іконописі, оскільки зазнали суттєвих змін в іконографії – їхніх лики набули типово українських рис. Таким чином найпоширеніші ці образи стають подібними до зовнішності українців: Марія наче звичайна молода жінка; Миколай – зрілий чоловік, подібний на звичайного українського священика [26].

Ці зміни ознаменували початок змін важливіших – змін стилю. На основі цього можна стверджувати, що українській іконі притаманна стильова концепція розвитку, а не консервативна. Головна перевага стильового розвитку – з часом ікона відокремлювалась від вселенського мистецтва, й набувала рис національного.

Розвиток монументального живопису зупинився – малярі змушені були працювати в сусідніх країнах. Ті ж, які лишилися зосередили зусилля на іконах, що призвело до становлення іконостасу на рубежі XIV-XV століть. До XVI століття іконостаси були пласкі, написані на дошках [33; 62, с. 76-77].

Спершу іконостас складався із трьох ярусів:

1. Місцевий ряд із Царськими вратами – розташовували головні образи: Ісус Христос, Діва Марія та ікони святих, на честь яких освячений храм. Над Царськими вратами спершу розміщували ікону Спас Нерукотворний, яку з часом змінили на Тайну Вечерю [7];

2. Святковий ряд – розташовували дванадцять ікон із зображенням свят річного циклу. Зазвичай їх писали на дошках малого розміру;

3. Деїсусний ряд складався лише з трьох ікон: Ісус Христос, пророк Іван Хреститель та Діва Марія [7; 62, с. 76-77].

З українським іконостасом відбувалися поступові зміни, що притаманні українському іконопису в цілому – образи набули типово українських рис. Починаючи з XVI століття у зв'язку із збільшення простору у храмах збільшується і кількість ярусів в іконостасі – окремі зразки могли мати до дев'яти рядів. Різьблення та інші декоративні елементи з'явилися з приходом Бароко, коли і відбувся їхній найбільший розквіт [7].

Протягом XIII-XV століть українські землі пережили чимало страхіть, що відобразилось в мистецтві цього періоду. Це стало основою для переродження національної культури в цілому, й ікони зокрема – митці, хоч і визнаючи настанови Сьомого Вселенського Собору, працювали над створенням національної ікони. Ці зміни опиралися на три основні фактори: старокіївське та народне мистецтва, й західноєвропейські впливи [26].

«Отже, український проторенесанс – це реальність історії українського мистецтва завершального періоду української середньовічної культури. На стильовому відтинку – це перехід од переважаючого візантинізму попередніх віків до ренесансного стилю наступного XVI століття. Не лише мистецтво ікони було зачеплене цими перехідними змінами. Практично вся мистецька інфраструктура Української Церкви перебувала в повільних, поступових змінах від візантинізму до ренесансу: книжкова мініатюра, різьба, декоративне мистецтво. Масштабність стильових змін промовляє про те, що ці зміни були велінням часу» [56, с. 42].

## 1.2. Українська іконописна традиція XVI-XVIII століть

У XVI столітті землі України були розділені між сусідніми державами: Угорщині дісталось Закарпаття; Польське Королівство поглинуло Галицько-Волинське, а Литовському князівству – Північ України. Та найбільша небезпека йшла з півдня – звідти в союзі з Туреччиною несло загрозу Кримське ханство.

Тому аби вижити, українці в нижній течії Дніпра заснували Запорізьку Січ. В подальшому вона відігравала важливу роль в захисті ще й із Заходу, Сходу й Півночі. Оскільки пересічний народ відчував захищеність, то розвиток мистецтва відновився з новою силою – ідеї зароджувались в народному мистецтві й звідти впливали на професійне. Такого не було ні за часів Старокиївщини, ні у Пізніє Середньовіччя [16].

Таким чином іконопис виходить за межі монастирів, й став доступним для народних майстрів. Вони писали ікони для дому, тому значно спростили процес підготовки. Та й самі зображення писали на основі власних уявлень, в дечому навіть примітивно. Однак саме цей примітивізм безпосередньо призвів до українізації іконографії [9].

В іконопис проникають ознаки реалізму. Митці починають спрощувати зображення за рахунок відкидання абстракції та відмови від зворотної перспективи. Хоч абсолютна площинність і не притаманна українській іконі, та з XVI століття майстри ще виразніше окреслюють глибину.

На зміну звичайному однотонному золоченому тлу приходять тиснене або гравійоване. Одночасно з іконами з однотонним тлом пишуть й ікони з пейзажами, цим уподібнюють її до світського живопису, але не роблять одним з її видів. Зображені пейзажі не реальні, а ідеалізовані. Іноді пейзаж поєднували із тисненим або гравійованим тлом. За допомогою пейзажів майстри намагалися показати земний шлях святих – спроби передати Грецію чи Палестину.

Як і у випадку з ликами, з часом митці наближали іконні пейзажі до українських краєвидів, наповнюючи оточуючими деталями. На перших



ренесансних іконах вони були умовними, та з наближенням до Бароко мистці натуралізували їх [33].

Філософія ренесансної доби призвела до змін в уявленні людей про влаштування світу. Якщо у середньовіччі вважалося, що земне і небесне між собою не схожі – це передавалося і в мистецтві, зокрема і в іконах. То у добу Відродження земне почали вважати подібним до небесного, лише зіпсоване гріхом, тому пейзажі почали зображати подібними до реальних.

Ця філософія цілком утвердилась у Західній Європі, однак у Східній Європі до неї поставились із застереженням – лише поодинокі країни, в тому числі й ті, що панували на українських землях, прийняли її. Це сприяло посиленню зв'язків із Заходом, які виявилися ефективними, в тому числі й для мистецтва – особливо іконопису [40, с. 124-147].

В українській іконі в повній мірі утвердився слов'янський тип обличчя. Якщо раніше це були лише тенденції, то в добу ренесансу стало повноцінним і поширеним явищем. У доренесансну добу позиції візантизму були ще досить міцними у мистецтві, що і завадило утвердитися українським рисами обличчя раніше. Образам на ренесансній іконі притаманні: світліший колір шкіри та рум'янець на щоках; менші, в порівнянні з візантійськими, очі та уста; округлість обличчя [16].

Однак повної відмови від візантизму не відбулось: залишилися композиційні принципи, створені Візантією ще за часів Сьомого Вселенського Собору. Кольори із палітри також зберегли свій символізм. Проте деякі відтінки були відкинуті – стало менше брунатно-червоних, натомість більше ясних та світлих. У палітру проникають: різні за тональністю відтінки зеленого та блакитного. Світлішають брунатно-червоні відтінки – їх змінюють буро-помаранчевими. На додачу до золотого тла з'являється срібне [40, с. 124-147].

Найголовнішою відмінністю ренесансної ікони від середньовічної є поява декоративного оздоблення. Оскільки раніше вважалося, що ікони створювалися не для насолоди. Та й взагалі подібні відчуття церквою

засуджувалися як гріх. Однак усе в іконі символічне, тому і орнамент мав бути не лише прикрасою. Його мета – допомагати передавати задум, який митець зображав в образі святого, тому орнаменти для ікон ретельно розроблялися.

Геометричні мотиви розроблявся відповідно до потреби передавати вічність часу та простору. По-іншому розроблялися рослинні мотиви, вони мали безліч варіантів. Деякі з них створені ще за часів античності, а з поширенням християнства набули нових значень. Найпоширеніші з них це: виноградна лоза, зображення дуба, пальмових віт, квітів та плодів. Кожен з них має своє значення, що опирається на описане в Євангеліє.

Використання декоративних елементів не було надмірним. В основному прикрасами підкреслювали гармонію. Якщо це був рослинний орнамент, то зображали лише пагінці та вусики, невелике листя. Великі квіти були рідкістю, як і товсті пагони.

Зміни торкнулися і одягу святих, його теж прикрашають узорами. Акцент зміщується із земного шляху, який передавали зображенням грубих тканин, на блаженство яке чекає на них у Раю. Таким чином майстри акцентувати увагу не лише на ликах святих, а й показали те, що святі вірою перемогли смерть. Одяг декорували тонкими смужками, уважно вимальовуючи кожну деталь [33].

Особливу роль відводили літерам. Частина із них були ще готичним, інші уже стилізовані в ренесансній манері. Однак і над тими, і над іншими проводили дуже кропітку роботу [44].

Українській ренесансній іконі також властива чітко виражена дія. Найповніше це стосується ікон святкового чину іконостасу. Святі на іконах обростають атрибутами, властивими лише їм. Найімовірніше, що атрибутика зародилася в народному іконописі. Оскільки найбільш деталізовані зразки знайдено в місцях, що були осередками народного іконопису – Західна Волинь, Закарпаття та гірські райони Галичини. Ікони знайдені тут, сповнені побутових деталей взятих із оточення митця [7; 40, с. 124-147].

Свого найбільшого розквіту Ренесанс в українському іконописі зазнав у XVI столітті. Такий висновок можна зробити на основі наявності в іконах рис, притаманних європейському Відродженню, як на заході так, і на сході. «Це – прагнення до гармонізації образу замість давніх деформацій; пильна увага до пропорцій при змалюванні постатей, відмова від надмірної видовженості їх; звернення до засобів симетричної композиції; широке застосування орнаментів суто ренесансних мотивів у тиснених і гравірованих тлах і німбах, у прикрасах на одязі; введення в композиційну структуру ікон архітектури ренесансного стилю – з мотивами арки, лоджії, колони; ясний колорит із типово ренесансним розподілом кольорів – теплих, нейтральних, холодних; запровадження в ікони оповідного характеру, зокрема в євангельські та житійні сцени, все більшого числа деталей з українського побуту; наближення зовнішніх рис святих до зовнішності місцевого населення» [56, с. 46].

Оскільки українські землі були розділені між сусідніми державами, то і мистецтво розвивалося на них по-різному, хоч в деяких аспектах вони подібні. Український іконопис доби ренесансу можна розділити на дві великі території: Схід та Захід України. На Сході іконопис розвивався на Чернігівщині, Київщині та Поділлі [39].

Поміж них головною була київська школа іконопису – їй в повній мірі притаманна відмова від візантизму, єднання з мистецтвом народним та Західної Європи. Інші осередки їй підпорядковувались та орієнтувались на неї [16].

На Заході – це Волинь та Галичина, які зберегли свій статус з минулого періоду, та Закарпаття й Буковина, які додалися до них. На Заході не було головної школи, діяльність кожного з центрів була вагомою. Таким чином вони впливали один на одного.

Найбільш новаторство притаманне львівському та волинському осередкам, оскільки через географічне розташування вони зазнавали впливу західних слов'ян. Але в порівнянні з іконою Сходу України, львівська та

волинська ікони виглядали більш консервативно – майстри уміло поєднували візантизм із ренесансними рисами. Це пов'язано, в першу чергу, з тим, що візантизм укорінився не лише в професійному, а й в народному іконописі. «Тиснене тло, орнаментований німб, трактування складок тканин у численних заокругленнях, – а не прямовисно, як раніше, – ось що подобалося людям і що вони хотіли бачити на іконах. Тому часом ці ренесансні за характером візерунки з наївною безпосередністю поєднувалися з провізантійськими умовностями в тлумаченні постатей, пейзажного чи архітектурного тла...» [56, с. 48], (додаток Г).

Мистецькі осередки Буковини, землі якої перебували у складі Болгарії, зазнавали впливу балканських та візантійських рис, що, власне, переважали по всій Болгарії. Додатковими чинниками були: зв'язки з іншими християнськими країнами – Грецією та Сербією; та, в певній мірі, тяжіння до львівської іконописної школи.

Якщо вищеперераховані осередки представленні професійним ікономалярством, то Буковина відзначалась народним мистецтвом, лише з часом на основі якого виросло професійне. Народне мистецтво Буковини формоване на основі київської іконописної традиції із незначним впливом католицизму. Ікони Буковини були найбільш консервативними за іконографією – подібність до київських ікон X-XI століть. Однак їхня відмінність полягала у використанні великої кількості декоративних елементів й умілому поєднанні яскравих барв [26].

На жаль, мало що відомо про розвиток іконопису на землях Слобожанщини та Наддніпрянщини, оскільки після приєднання до Московського царства, культура на цих землях зазнала нищення й насадження російської. Проте збережені описи свідчать, про власний шлях розвитку, відмінний від Сходу та Заходу [39].

Отже, українське Відродження, як і загальноєвропейське в Європі, стало переломним для культури, ознаменувало початок змін. Однак новаторство полягало не в тому, аби заперечити та відкинути напрацювання

попередніх віків, а в посиленні зв'язків із Західною Європою та на розділених між собою українських землях. В іконописі відбулось поєднання суворих візантійських догм із свободою творчості, зберігаючи між ними рівновагу – майстрам вдавалось уміло поєднувати визначені канони із впливами західного мистецтва, при цьому продовжуючи іконописні традиції власного народу.

Якщо у Західній Європі Бароко змінило Ренесанс шляхом насаджування новизни й відмови від здобутків минулого, тому пройшов швидко, але в певній мірі відчутно. То на українських землях перехід між Ренесансом і Бароко тривало понад півстоліття – й припав на період, що тривав від Берестейської Унії 1596 року до Національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького 1648-1654 років. Так відбулось за рахунок того, що між стилями спочатку сталось переплетення найяскравіших ознак, а опісля м'який перехід від одного стилю до іншого [16].

На рубежі XVI-XVII століть відбулась низка бурхливих історичних подій, що віддзеркалились в мистецтві та культурі такими ж бурхливими тенденціями, зокрема, проникли й в іконопис [40, с. 124-147].

Найімовірніше, що Ренесанс неспішно та гармонійно розвивався б протягом усього XVII століття. Однак обставини підірвали спокій в суспільстві, а відтак і у мистецтві, у якому знайшло місце відображення цих подій [52, с. 160-164].

Новизна, що приходила в іконопис разом поступовим з утвердженням Бароко на українських землях: рух та драматизм.

Щодо руху – він проявлявся активніше, ніж в ренесансну добу, однак утверджувався не настільки інтенсивно, як в Західній Європі – рух не ритуально-спокійний, а рух, що руйнував спокій.

Щодо драматизму – його досягали за допомогою нетрадиційних мистецьких засобів: масивність складок, вони не прямі, а розташовані врізнобіч; форма не м'яка й лагідна, а напнута та з притиском; навіть в поглядах святих з'являється певна твердість. Іноді драматизму досягають ще

й за допомогою колірного контрасту, однак цей прийом притаманний найсміливішим малярам. Майстри посилюють рух в композиції, акцентують увагу на дії, відходять від суворої симетричності [40, с. 124-147].

В іконостасі уміло поєднуються ренесансно-барокові ознаки – яруси ікон розташовані симетрично відносно центральної осі. Ікони – прямокутні або із заокругленням верхнього краю у формі арки. В них переважають ренесансні тенденції – образи розміщені у спокійній гармонійній композиції, із поодинокими виявами рухів [7].

Найпоширенішими сюжетами стають, сповнені драматичності багатофігурні композиції: страсті Господні, митарства мучеників за віру, страшні суди. Або ж піднесені ікони святкового чину іконостасів.

Якщо ж писали ікони із зображенням одного святого, то його зображували не сповненого божественним спокоєм, а з рисами психологічної напруженості [26].

Кольори використовували теж традиційні, однак висвітлені, для спроби передати повітряну перспективу й напрям світла. Цього вдавалось досягти за допомогою комбінуванню темперних та олійних фарб. Майстри того часу відмовляються від пробілів й з'являється тенденція до лесування – замість нанесення рисок майстри наносили розведену прозору олійну фарбу поверх щільної темперної основи [31].

Переходу із ренесансної до барокової стилістики також посприяв розвиток світського портрету в Україні. Майстри-іконописці також намагалися працювати з натури. Результатом подібних експериментів стало поєднання у зображенні образів святих світських портретних рис із канонічними рисами ікони. Найчастіше в образах святих передавалися портретні риси вищого українського духовенства [16].

Іноді митці дозволяли собі розміщувати на іконі звичайних земних людей між небожителями, стираючи між ними межі – але таким чином вони не приземлювали святих, а освячували земне присутністю небесного.

Що стосувалося зображень зла, то митці вдавалися до перенесення характерних рис обличчя, або одягу ворожих до України народностей на іконографічний образ носія зла. Таким чином політична ситуація знаходила віддзеркалення у мистецтві [26].

У проміжках між іконами з'являються майстерно вирізьблені ренесансні рослинні орнаменти і вкрапленнями суто барокових елементів – картуш, волют й акантів. Однак композиційне розміщення усіх елементів ренесансне – пропорційно та ритмічно вивірені, й неодмінно симетричні відносно центру.

Найяскравішим елементом в усьому іконостасі найчастіше ставали Царські врата – різьба на них могла вирізнитися глибшою рельєфністю, складнішим поєднанням рослинних та геометричних елементів в орнаментах [7].

На початок XVII століття найвпливовішими осередками іконопису були Київ на Сході, й Львів на Заході. Однак, у зв'язку із географічним розташуванням Львів швидше за Київ переймав риси нового стилю із Західної Європи [16].

На жаль, через агресивну колонізаторську політику Московського царства численні пам'ятки Лівобережжя середини XVI – початку XVII століть були знищені. Тому про ікону на цих землях доводиться судити за гравюрами до книжок, оскільки найчастіше вони належали праці одного майстра. Ще одним джерелом вивчення ікони київського осередку є описи мандрівника Павла Алеппського, що є достатньо детальними, аби на основі них можна було робити висновки, (додаток Д, іл.1.).

Якщо судити за цими джерелами, то можна дійти висновку, що київській іконі у різних співвідношеннях властиві: ренесансні симетрія, пропорційність, гармонія з бароковими рухом, різким колірним контрастом, надмірною деталізацією [16; 39].

Тернистий шлях також чекав іконопис на Правобережній Україні, із центром у Львові, що перебувала від владою католицької Речі Посполитої.

Радикально налаштовані шляхтичі ладні були знищувати ікони східного обряду, як «розкольні», разом із майстрами, що їх писали. А відтак українські іконописці втрачали можливість плідно працювати – їхня діяльність визнавалася такою, що порушує церковний лад, оскільки єдина прийнятна церква – то католицька.

Однак майстри продовжували працювати в скрутних умовах, й навіть розвивати іконопис – шукати місце української ікони в системі стилів Ренесансу та Бароко. Іконі Правобережної України притаманні ті ж риси, що й київській, з поправкою на вкраплення місцевих народних ознак [26], (додаток Д, іл.2).

«В українській іконі цього періоду неповторно злилися візантійські, ренесансні й барокові ознаки. Звичайно, подібне злиття можна теоретично здійснити на якомусь абстрактному, наднаціональному рівні – і в результаті дістати гібрид, еkleктику. Тому тут був задіяний іще четвертий стильовий складник – народна ікона й узагалі українське народне малярство. І якраз цей народний елемент прискорив увесь синтез, згладжуючи гострі кути, зближуючи протилежності» [56, с. 54].

Рубіж XVII-XVIII століть – період зрілого барокового стилю, що поширився на літературу, і на образотворче мистецтво, і на архітектуру та музику. Окремі елементи що властиві бароковому стилі проникають навіть народне мистецтво, представники якого рідко черпали щось із професійного. В порівнянні із надмірно пишним європейським Бароко, українське поєднувало у собі експресією із гармонією [8; 44].

У Європі рушійними силами Бароко виступали протестантські рухи та революційні процеси, що охопили всю Західну Європу. На українських землях цю роль виконали не менш драматичні події: дії католиків на Правобережжі; Берестейська унія, внаслідок якої відбувся частковий розкол суспільства; Національно-визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького [44].



Бароко – це розквіт мистецтва іконостасів. У бароковий період кількість ярусів в іконостасі збільшується до п'яти-семи, в окремих великих соборах кількість могла сягати дев'яти. В ікони проникають нові нетрадиційні сюжети. Простір між іконами стає пишно вбраним складними різьбленнями з вибагливою композицією. Неглибока ренесансна різьба переходить у пишну глибоку з просвітами, яку починають золотити [7].

Головні надбання ренесансної ікони не були заперечені, а навпаки використані, розвинені і поєднані із новими бароковим рисами. Майстри Відродження поєднували в іконах об'ємність із площинністю – і цим досягали ефекту легкості образів. Бароко повністю відмовляється від площинності, чим утверджується тенденція до передачі матеріальності [16].

Для ікон цього періоду притаманна яскрава палітра кольорів, яскравість якої досягали завдяки повноцінному утвердженню лесування олійними фарбами [31; 44].

Проблема зображення видимого руху була вирішена майстрами іще у перехідний період. У бароковій іконі майстри зайнялися відображенням переживань святого – так званий «внутрішній рух» емоцій. Іноді ці «рухи» зображали одночасно, але частіше у цей період видимий рух відкидали, й передавали дію лише за допомогою емоцій на ликах святих. Найбільше це притаманне іконам з одним або декількома образами.

За часів Бароко майстри починають шукати засоби для передачі пейзажів Раю. Раніше писали лише країни, що описані у Біблії. А за часів Ренесансу почались спроби «віднайти» Пекло [8].

Опісля Національно-визвольної війни провідною темою українських ікон стає Покрова, як пошук народом захисту. Хоч іконографічний тип Покрови знаний українцями ще з Пізнього Середньовіччя, він ніколи до цього не був основним. Його утвердженню й поширенню сприяла сама українська Церква – єпископи та священники заохочували малярів працювати над сюжетами про заступництво Богородиці Покрови [16].

Попри надзвичайну поширеність ікон цього іконографічного типу, єдиний канон для наслідування не був напрацьований – майстрам надали повну свободу трактування цього сюжету. Найчастіше Діву Марію писали стоячою над натовпом на хмарині із омофором в руках, яким вона закривала нужденних, що стояли знизу обабіч неї. Ще один варіант – Діва Марія стояла уже між людей і вкривала їх своїм плащем.

Характерна ознака, внаслідок якої цей тип ікон ще отримав назву «козацька Покрова» – на ікони могли зображати українських історичних осіб: гетьманів, старшин, представників церкви й навіть рядових козаків [2, с. 187-223], (додаток Е, іл. 1).

Подібне акцентування на одному образі відбувалось під час монгольського іго, коли люди шукали захисту і милості від Святих Юрія та Миколая. До Миколая знову почали звертатись і в Бароко, як до захисника і творця див [16].

Оскільки Ісус Христос – найголовніший образ в іконописі, то й до Його зображення ставилися з особливою шаную. Серед усього пантеону святих, що притаманні українській іконографії, Його зображення найменше зазнавали впливів стильових змін аж до XVII століття. Однак різких змін в передачі постаті Христа не відбулося – церковна традиція збільшила перелік сюжетів, які малярам дозволено було писати [2, с. 115-163].

Перші прояви чистого Бароко на українських землях відмічаються на Наддніпрянських землях із центром у Києві. Звідти широко поширюється на інші українські землі, окрім крайнього Заходу, який розвивався своїм шляхом. Окрім загально барокових рис наддніпрянській іконі притаманні локальні риси:

- багатофігурність;
- поєднання кількох відомих сюжетів – додавання в ікону святих, що не притаманні певному сюжету;
- зближення святих і земних;

– введення в композицію реальних сучасників. Переростає у створення окремого «під жанру» – іконо-портрету.

– пишне вбрання – святих одягали у одяг заможних верст українського суспільства, віночки тощо.

Це пов'язано з тим, що майстри на Лівобережжі мали майже необмежену творчу свободу. Пошуки ідей та засобів із Наддніпрянщини ширились на інші українські землі [44].

Зміна стилів призвела до зміни сюжетів орнаментів в іконостасах: виноградну лозу з гронами поступово замінюють на листя та стебла аканту, пальми та лавра, які поєднують з волютами. Сюжет причастя передавали за допомогою зображення дерева, що росте із чаші. Між гілками дерева розміщували ікони із новозавітними сценами. Верхній край іконостасів залишали рівними, із хрестом на верхівці [7].

Оскільки землі Лівобережної України належали Московському царству, то влада намагалась зупинити розвиток української барокової ікони, однак успіху в цьому вона не мала. Розвиток культури і мистецтва на цих землях особисто спонсорували гетьмани, починаючи з Івана Мазепи. Тому своєї вищої форми Бароко досягло уже наприкінці XVII століття. Головним осередком творення барокової ікони на цих землях була Києво-Печерська майстерня при лаврі та Сорочинсько-Березнянські землі на Полтавщині [16].

На Правобережжі Бароко виникає дещо пізніше, й розвивається повільніше, оскільки на релігійне мистецтво чинили тиск прихильники католицизму із Заходу, та крайнього консерватизму зі Сходу. Львів втрачає першість, у зв'язку із появами численних осередків на Галичині, Волині, Закарпатті та Буковині, (додаток Е, іл.2)

Локальні риси ікони Правобережжя:

- сильний вплив народного мистецтва;
- тяжіння до візантизму мало місце у гірських районах;
- барокові риси проявились не у зображенні пишності, (подібно до Наддніпрянської ікони), а у збільшенні декоративних елементів;

– лики святих передавали за допомогою білого кольору, без використання тонувань теплими барвами [8].

Щодо іконостасів, то виноградна лоза з плодами збереглась в орнаментах іконостасів на Правобережжі. Крім неї чільне місце посідав сюжет із символом причастя – дерево, що росло від постаті Єсея, між гілками якого могли зображувати портрети біблійних царів. Верхи іконостасів прикрашали складними композиціями [7].

Наприкінці XVIII століття Бароко набуває своєї найвищої форми, після якої у нього починають проникати тенденції Рококо – в сюжети орнаментів проникають мотиви морської мушлі, хвилі тощо.

Однак повноцінного переходу до нового стилю не відбулось, оскільки ситуація в країні не сприяла – втрата автономності й цілковите поглинання українських земель Російською імперією. Це призвело до призупинення творчих процесів, після якого в іконопис проникають уже класицистично-романтичні тенденції [44].

## РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ СВЯТОГО МИКОЛАЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ІКОНОПИСНОМУ МИСТЕЦТВІ

### 2.1. Іконописний канон та його тлумачення в іконах «Святий Миколай» та «Святий Миколай з житієм»

Спершу культ Святого Миколая Мирлікійського розвинувся у Візантії за правління імператора Юстиніана, котрий в Константинополі звів храм, освячений на його честь. З Візантії він згодом поширився на інші християнські країни [23, с. 6].

Культ закріплювався через поширення переказів про дива, описані у збірниках та списках – тому одне з його імен Чудотворець. Його також вважали заступником дітей та знедолених, невинно засуджених, цілителем від хвороб, покровителем моряків та рибаків. А також захисником віри – пізніше це утвердилось в окремий іконографічний тип [57].

З Візантії разом з поширенням християнства на українські землі прийшов культ Миколи Чудотворця, що утверджується ще в перші роки після Хрещення Русі. Це відбувалось за сприяння князя Володимира: на честь Миколая будували храми, писали ікони, проводили свята [30].

Найбільшої пошани за часів Київської Русі Святий Миколай зазнає наприкінці XI століття, з утвердженням свята Перенесення мощів Миколая в італійське місто Бар [1; 28].

Тоді ледь не в кожному селі та містечку були збудовані церкви освячені на його честь – у Києві за наказом Ярослава Мудрого будуть Пустинський монастир, у якому була ікона Чудотворця; церква у Турові; Нікольська церква у Бересті тощо [51, с. 116, 133; 60].

Ця велика шана посідає чільне місце і в іконописі – в літописах є свідчення про численні ікони із зображенням Миколая Мирлікійського. Зазвичай вони зберігались в однойменних храмах. Древні русичі вірили, що кожна ікона святого Миколая є чудодійною [4].

Збереглися його образи у монументальних пам'ятках – мозаїки та фрески Софії Київської, Михайлівського Золотоверхого собору. Із станкових пам'яток збереглась ікона Миколая Мокрого, що датується X століттям. До ранньоукраїнських пам'яток також належать глиняні та сланцеві іконки XI-XII століть [41; 51, с. 151; 57], (додаток Ж; додаток К, іл.1).

Також автентичними сюжетами Київської Русі були описи деяких житій та чудес, зокрема й посмертних. Такими були: «Чудо з немовлям», «Перенесення мощів святого Миколая» та «Чудо з килимом», що відомі ще з XI століття [4; 32; 41].

Утвердження свята Перенесення мощів призвело до створення канонів із цим сюжетом. На той час подібного сюжету ні грецькі, ні візантійські майстри не знали. Спочатку цей сюжет існував в українському іконописі у вигляді клейма, та із розвитком іконописного мистецтва у XVII-XVIII століттях переріс в окрему композицію, притаманну іконостасам. Однак відома окрема ікона авторства Марка Домажирського-Шестановича, що датується 1730 роком [32; 51, с. 151].

Набули поширення також ікони, що зображували Миколая Мирлікійського як захисника перед загрозою нападу ворогів, такі ікони вважали зображеннями місцевих див. А на прибережних територіях його шанували як покровителя рибаків та моряків, що зображували в іконах [32].

У XIII столітті, у зв'язку із монгольською навалою, українці прагнули захисту та покарання загарбників. Ці прагнення віддзеркалюються в іконописі в образах Миколая Чудотворця та Юрія Змієборця. Миколай Мирлікійський символізував заступництво, сподівання на диво. А Юрій Змієборець, який переміг змія символізував перемогу добра над злом, відновлення справедливості [22; 46], (додаток К, іл.2).

Збережена пам'ятка – житійна ікона Миколая Зарайського із чотирнадцятьма клеймами, що датується XIV століттям [23, с. 80], (додаток К, іл.3).

Отже, у XIII столітті образ святого Миколая знову стає одним з найпоширеніших. Значне поширення призвело до «українізації» канонів – лик святого набуває рис місцевих священнослужителів. З початком формування українського іконостасу його ікону обов'язково розміщували у місцевому ряді, незважаючи на те освячений храм на його честь чи ні [32; 57].

З XV століття стає помітною різниця в іконографії української та візантійської іконописних шкіл. Клейми, що не увійшли в візантійський іконопис здобули назву «Руські чуда», їхньою основою були українські житія Миколая. Однакові ж сюжети в українському виконанні вирізнялися. Це пов'язано з проникненням ренесансних рис, відмінних від візантійських догм, в українську культуру. У наступні мистецькі періоди різниця між школами лише посилюватиметься [57].

Збережені пам'ятки – житійна ікона місцевого ряду іконостасу з села Радруж; житійна ікона святого Миколая з села Горлиць; ікона святого Миколая з Ванівки – що датуються XV століттям [51, с. 151], (додаток Л).

В основі іконографії Миколая Мирлікійського лежать житійні оповіді та перекази, літературні збірки та списки, житія. Святого зображали з бородою, в одязі священнослужителя: єпископській або білій хрещатій рисі, з митрою і посохом. Червоний наручник на правій руці символізує пов'язаність з Ісусом Христом [27].

Зверху обабіч Миколая зображені: зліва – Ісус Христос, який обдаровує Чудотворця Євангелієм, а справа – Пречиста Діва Марія, яка обдаровує омофором.

Обабіч Миколая зображені мученики брати-лікарі Кузьма і Дем'ян, відомі своєю безкорисливістю й допомогою всім нужденним [24].

Зі значним поширенням його образу в ікономалярському мистецтві візантійські митці XI-XII століть напрацювали основні іконографічні типи зображення святого в іконах:

– Поясний – поясне зображення Миколая Чудотворця із закритим Євангелієм у лівій руці, яка зазвичай прикрита омофором, та благословляючим жестом правої руки;

– ростовий – зображення Миколая Чудотворця у весь зріст. Цей тип розділяється на два підтипи:

– Миколай Зарайський – зображення Миколая із розкинутими руками – лівою рукою тримає Євангеліє та правою благословляє;

– Миколай Можайський – зображення Миколая із розкинутими руками із мечем у правій руці та градом (містом) у лівій;

– оплечний – поплічне зображення Миколая Чудотворця. Цей тип розділяється на три підтипи:

– Миколай Відворотній – зображення Миколая із відведеним убік поглядом;

– Миколай Зимовий – зображення Миколая із митрою на голові;

– Миколай Літній – зображення Миколая без митри на голові;

– Святий Миколай з житієм – зображення Миколая Чудотворця в оточені клейм – однакових полів, у яких зображені сюжети із життя святого. Центральною частиною – середником – зазвичай є ікона поясного або одного із ростових іконографічних типів. Житійні ікони активно формуються починаючи з XII століття [27; 62, с. 87].

Канонічним варіантом прочитання сюжету ікони з клеймами – зліва на право: початок з лівого верхнього клейма й до закінчення в правому куті нижнього поля. Іноді цю послідовність порушували, тоді біля клейм додатково розміщували тексти. Кількість клейм може варіюватись, найчастіше від восьми до шістнадцяти. Існують різні принципи розміщення клейм на полі ікони. Найпоширеніші варіанти:

– 3×3, тобто середник з кожної зі сторін оточує однакова кількість клейм, за цією схемою по три клейма на поле кожної зі сторін;



– 3×4, тобто середник оточений нерівномірно – на більших полях розміщували більшу кількість клейм, в даному випадку чотири, на меншій – меншу, за цією схемою три;

– 4×4, клейми розміщували симетрично лише до однієї з центральних осей, тобто лише на вертикальних, або лише на горизонтальних, за даною схемою по чотири клейма обабіч середника на кожному з вертикальних полів;

– найменш поширений варіант – за відсутності середника уся площа ікони рівномірно заповнена клеймами [15].

Сюжети, що найчастіше зображали на клеймах:

1. Народження Миколая – родина Феофана та Нонни не мала дітей, тому вони безперестанно молились. Всевишній, почувши їх, обдарував їх сином, якого вони назвали Миколай. З перших хвилин життя немовля Миколай проявив свою Чудотворність, зціливши мати Нонну.

2. Хрещення Миколая – під час хрещення немовля простояв в купелі без будь-якої підтримки три години. З малечку почав пощення, приймаючи по середах і п'ятницях материнське молоко лише раз в день.

3. Вступ Миколая до навчання – почавши вивчення Божественного письма, Миколай дні присвячує перебуванню в храмі, а ночі – молитвам та читанню книг.

4. Поставлення Миколая в пресвітера – Миколай виділявся з поміж інших юнаків своїми добрими справами і суворим дотриманням посту, за що заслужив повагу жителів міста Патари. Зважаючи на це, його дядько єпископ посвятив Миколая в сан пресвітера – й під час посвячення передбачив велику долю юнакові.

5. Миколай підкидає придане – Миколай уберег доньок колись заможного жителя міста Патари від гріха, коли батько захотів віддати їх в блудодійство. Він уночі потай положив на вікно дівчат мішечок з золотом, чим врятував їх від гріхопадіння. Ці кошти стали приданим, на них батько зміг віддати дівчат заміж.

6. Врятування мореплавців від потоплення – Патаський єпископ відправився в паломництво в Єрусалим, й доручив Миколаю опікуватися над паствою. Доручення він виконав з належними турботою та любов'ю, за що отримав благословення власне на паломництво.

Побачивши диявола, що прокрався на корабель, Миколай передбачив наближення бурі, яка могла затопити корабель. Своєю молитвою йому вдалось заспокоїти море. А матроса, що впав з щогли і розбився на смерть, Миколай зцілив молитвою.

7. Поставлення Миколая в архієпископи – після смерті архієпископа Іоанна, й питання про наступника вирішувалось на Соборі. Одному з єпископів в видінні було сказано, що Миколай обраний Богом, на це місце вирішили обрати його. Він показував пастві приклад смирення, лагідності й християнської любові до людей, й продовжував робити це під час переслідувань християн імператором Діоклетіаном.

8. Втішання невинно ув'язнених – потрапивши в ув'язнення разом з іншими прихожанами, Миколай всяко підтримував їх, та заповідав твердо триматись за Віру, й достойно терпіти всі випробування та страждання. Господь зберіг Миколая неушкодженим. Й після приходу імператора Константина Миколай знову повернувся до своєї пастви.

9. Врятування трьох чоловіків від страти – Миколай зупинив ката, який уже замахнувся мечем над головами невинно засуджених. Миколай викрив несправедливий суд, змісив зізнатись і покаятись корисливого намісника міста.

10. Явлення Миколая імператору Костянтину – врятування трьох чоловіків від страти побачили стратеги Непотіан, Урс та Герпіліон. Вони почали молити Миколая про заступництво, бо опинились у схожій ситуації. Цієї ж ночі Миколай уві сні навідався до імператора Константина, й попросив про їхнє помилування. На ранок Константин викликав стратегів до себе, й після розмови зняв окови, й наказав підвищити їх до стратилатів.

11. Явлення Миколая Євлавію – тієї ж ночі від уві сні навідався до винного в наклепі єпарха Константинополя Євлавія.

12. Врятування Мири від голоду – Миколай уві сні навідався до італійського купця й попросив привести й продати зерно в місці Міра. Купець, прокинувшись побачив в руці завдаток – три золоті монети.

13. Нікейський собор – імператор Констянтин визнав християнство державною релігією, що означало новий переломний період в житті Церкви. Необхідно було відмежувати від ересі найважливіші догми християнського Вчення. Для цього зібрався Перший Вселенський собор, в якому брав участь і Миколай.

Захищаючи Православ'я від ересі Арія, Миколай дав йому ляпас, за що у його відібрали єпископський омофор, а самого Миколая ув'язнили. Однак невдовзі до Отців, що прийняли такне рішення уві сні навідались Ісус Христос і Діва Марія, й сповістили, що вони обдарували Миколая Євангелієм та омофором, та посвятили в єпископи. Після цього Миколая поновили в святительському сані.

14. Покладення у гріб – доживши до глибокої старості, Миколай мирно відійшов до Господа.

15. Перенесення мощів Миколая – незадовго до нападу арабів на Візантію до італійського священика уві сні прийшов Миколай із проханням перенести його мощі до міста Бари. Містяни так і зробили, аби уберегти їх від осквернення й знищення.

16. Миколай зцілює сухоруку жінку – опісля перенесення мощів в місті почалися дива – містяни, що йшли до Миколая просити милості й зцілення, одужували [24].

17. Повернення Вандалу викраденого у нього майна – під час варварських набігів Вандал викрав з дому християнина ікону святого Миколая, й поставив в себе вдома. Одного разу він йшов з дому й доручив іконі стерегти майно, та за його відсутності майно викрали, залишивши вдома тільки ікону. Побачивши, що будинок розграбований, Вандал зігнав

злість на іконі. Тоді Миколай з'явився перед грабіжниками й переконав повернути награвоване Вандалу [63].

18. Допомога єпископу Мирському Феодору – Під час другого Нікейського Вселенського собору вирішувалось питання прийнятності ікон в Церковній традиції. Єпископ Мирський, що спершу виступав за іконоборство відрікся від нього, після того як перед ним з'явився Миколай [42].

19. Звільнення Йосифа Піснеписця – Йосиф, провівши у в'язниці майже шість років за свої переконання, побачив у видінні Миколая. Він повідомив Йосифу про зупинення гонінь та визволив його [25].

20. Повернення золота єврею – самотній чоловік взяв у єврея золото у борг. Оскільки він не мав поручителя, то ним він обрав святого Миколая, для цього вони пішли в Миколайську церкву, де чоловік перед вітварем поклявся вчасно повернути борг. Та чоловік порушив клятву й єврею довелося звернутися до суду. Обманом чоловікові вдалось виграти суд, однак повертаючись додому він помер. Єврей, дізнавшись про подію, відмовився брати золото, допоки чоловік не оживе від щирої молитви до Миколая. Як тільки він про це заявив – чоловік ожив [10].

21. Врятування сина від потоплення – у родині не було дітей, тому чоловік старанно молився Миколаю й пообіцяв разом з дитиною обдарувати храм святого Миколая золотим глеком. Невдовзі у нього народився син, й чоловік надав златареві багато золота, аби він зробив глек. Але готовий глек настільки йому сподобався, що він вирішив залишити його собі, а златареві замовив інший. Після виготовлення другого глека чоловік з сином вирушили морем до храму святого Миколая, але дорогою син з глеком втопився.

Чоловік, аби дотриматись обітниці, продовжив свій шлях самотужки. Там, раптом посеред храму з'явився його син із другим глеком в руках, пояснивши, що від потоплення його захистив Миколай. Залишивши в храмі обидва глеку, вони благополучно дістались додому [54].

22. Спасіння з неволі й темниці воєначальника Петра (Афонського) – потрапивши в полон Петро молився до Миколая про звільнення й пообіцяв постригтись в ченці. Та після звільнення не дотримався обіцянки.

Згодом він знову потрапив в полон, й знову молився та пообіцяв постригтись в ченці. Цього разу Миколай йому не повірив й закликав Симеона Богоприємця розсудити їх. Після звільнення Петро пішов до Риму, постригся в ченці, й решту своїх днів провів на горі Афон [37].

23. Миколай повертає Агрикового сина Василя з неволі – Агрикового сина сарацини викрали під час набігу. Згорьовані батьки молились до Миколая про його повернення. І під час святкування дня пам'яті Миколай, Василь за волею Чудотворця повертається до рідного дому [36].

24. Звільнення сарацина з темниці – сарацин потрапив у грецький полон, де пробув рік. За цей час він вивчив грецьку мову. Часто чуючи від інших полонених звернення до Миколая, й сам став молитись до нього про допомогу, пообіцявши звернути у християнство після звільнення. Миколай в одну із ночей уві сні навідався до сарацина, зняв з нього кайдани, й переніс додому. Після повернення сарацин дотримався обіцянки – й разом з родиною перейшли до християнства, та своєю розповіддю про диво звільнення звертав до Христа інших [38].

25. Спасіння священика Христофора від усікновення мечем – на Христофора, що потрапив у полон до аравітян, чекала страта. Миколай, почувши молитви Христофора, відібрав у ката меч, чим зберіг життя йому та іншим полоненим [18].

26. Врятування патріарха із морської глибини – патріарх, подорожуючи морем, потрапив у страшну бурю, яка ледь не забрала у нього життя, коли хвилею його забрало в море. Та почавши молитись до Миколая, патріарх дивовижним чином опинився знову на кораблі [49].

27. Спасіння Димитрія з морського дна – Димитрій, подорожуючи морем, потрапив у страшну бурю, яка перекинула його судно. Тонучи,

Димітрій молився про порятунок. Й Миколай почувши його прохання, переніс Димітрія до його кімнати.

28. Спасіння пустельника Сімеона – Миколай врятував Сімеона від морської біди [47].

29. Чудо з килимом – ремісник, зістарившись, втратив можливість заробляти й мусив доживати віку в злиднях. Коли не залишилось нічого він пішов на торги продати килим. Цей килим у нього викупив старигань, а повернувшись додому – він знайшов його вдома. Дружина сказала, що його приніс Миколай [48].

30. Заступництво за невинно засудженого – багатий чоловік Єпіфаній несправедливо звинуватив свого прислугу у викраденні золота, і його ув'язнили до темниці. Після молитов, слуга заснув. До нього уві сні прийшов Миколай – і звільнив від кайданів.

31. Явлення Миколая Єпіфанію – тієї ж ночі Миколай навідався до Єпіфанія, вказав, де знаходиться золото, й наказав звільнити слугу. Прокинувшись, чоловік знайшов золото на вказаному місці, тому випустив слугу із в'язниці і попросив у нього прощення [17].

32. Зцілення знесилоного юнака – юнак на ймення Миколай дуже тяжко хворів – його кінцівки всохли та зігнулись, а тіло ослабло. Він не міг ні стояти, ні ходити, лише згорбившись повзати. Спершу він лікувався у лікарів, та згодом розтратив всі свої кошти, та змушений був жити у злиднях.

На свято святого Миколая юнак побачив, як люди зі свічками йшли до церкви. На останні гроші він купив свічку й поповз до церкви. У церкві став молити про зцілення до ікони Миколая Мирлікійського. Миколай, почувши прохання юнака зцілив його тіло – кінцівки розігнулись, а він випростався, й обійняв ікону свого рятівника [20].

33. Повернення зору Сербському царевичу Стефану – сербський цар Ілутин мав сина, царевич Стефана. Він з юних літ вирізнявся набожністю, смиренням, лагідністю й милістю до нужденних. Та мачуха у нього була

злюю, й обмовила його перед царем Ілутиним, ніби син хоче відібрати престол.

Вона досягла свого, схиливши чоловіка до злодіяння – осліпити ні в чому невинного сина. Опісля цього перед Стефаном з'явився Миколай та заспокоїв його біль.

Та цар Ілітин на цьому не зупинився, й заслав його в монастир в Константинополі, під пильний нагляд свого тестя імператора Андроника Палеолога. Та через п'яти років до нього знов навідався Миколай та повернув йому зір [11].

34. Чудо із немовлям – сім'я пливла на човні Дніпром з Вишгорода в Київ. Та раптом жінка вкинула немовля в річку, й дитина втонула. Згорьовані батьки молили Миколая про спасіння дитини – й тієї ж ночі мокру дитину знайшли перед іконою святого Миколая в Софіївському соборі. З тих пір ікона, біля якої знайшли немовля, називається Миколай Мокрий [55].

## 2.2. «Святий Миколай з житієм» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника: дослідження та реставрація

З фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника до реставраційної майстерні Кам'янець-Подільського національного університету потрапила ікона «Святий Миколай з житієм», (додаток М, іл.1).

Ікона «Святий Миколай з житієм» датується XVIII століттям. Автор, місце створення та умови надходження до музею – невідомі.

Загальні розміри ікони: ширина – 43,6 см, висота – 35,9 см, товщина – 3,3 см. Основа ікони: три липові дошки, що утворюють єдиний щит. Спосіб скріплення – врізані зустрічні шпуги.

Дошки мають різні розміри:

– перша має розміри: ширина – 10,5 см, висота – 50 см, товщина – 3,3 см;

– друга має розміри: ширина – 32,1 см, висота – 50 см, товщина – 3,1 см;

– третя має розміри: ширина – 43,2 см, висота – 3,9 см, товщина – 2,9 см;

Посередині щита знаходиться ковчег з розмірами 31,5×42 см; та висотою лузги – 0,3 см.

Поверх основи нанесений левкас. Він білий, нетонований, щільний та рівномірний. Його склад визначається хімічним аналізом. Паволока відсутня. Левкас вкритий сухозлітним сріблом, тонованим під золото. Живопис – темперний, на яєчній емульсії: тонкий, багаточаровий, лесувальний. Захисний шар – оліфа: тонка, нерівномірна плівка.

Стан пам'ятки незадовільний, оскільки у зв'язку зі старінням основи відбулися розколи та розходження дощок. В наслідок цього, за відсутності паволоки, левкас та фарбовий шар вкриті мармуроподібним кракелюром, та великими тріщинами в місцях розходження дощок. Дерев'яна основа вкрита численними льотними отворами жуків-точильників.



Зв'язок левкасу з фарбовим шаром порушений, тому є часткові осипання; зберігається загроза нових осипань. Фарбовий шар вкривають численні лущення та кракелюри ґрунтового походження. У ковчезі наявний великий опік. На оліфі наявні помутніння та потертості.

Загальна поверхня твору вкрита щільним пиловим забрудненням. Нижній край лицевої сторони вкритий кіптявою і воском від свічок [58].

Мистецтвознавчий аналіз ікони «Святий Миколай з житієм» в дванадцяти клеймах. У ковчезі розміщені середник та клейми, на полях підписи клейм та загальний підпис ікони.

Середник ікони – ростове зображення святого Миколая в іконографічному типі «Миколай Можайський» із мечем чорного кольору у правій руці, та невизначеною ротондою білого кольору із золотим куполом у лівій. Він стоїть на подіумі коричневого кольору.

Миколай одягнений у вбрання яскравих кольорів: стихар та нарукавники смарагдового кольору; фелон з золотим окантуванням – ззовні кадмієвий із золотими візерунками та ясно-рожевий зсередини; епитрахиль ніжно бузкового відтінку з білим кантом, із зображеннями хрестів білого кольору на рівні плечей. Обабіч нього на рівні плечей розміщений підпис, розділений на дві частини «НИКО» «ЛАІ», виконаний фарбою кадмієвого кольору.

Обабіч Миколая у верхніх кутах зображення розміщені у хмарах ніжно-бузкового та смарагдового кольорів образи Ісуса Христа та Богородиці. Ісус Христос у гіматіїв смарагдового кольору й хітоні кадмієвого відтінку. Богородиця в кадмієвому мафорії та смарагдовій туніці.

Вони обдаровують Миколая: Ісус Христос – Євангелієм золотого кольору; Богородиця – омофором ніжно-бузкового кольору. Біля них знаходяться підписи: «ІС ХС» та «МР ΘΥ».

Обабіч Миколая у нижніх кутах зображення стоять святий та архангел, невизначені, оскільки їхні підписи сильно пошкоджені. Архангел у білому із рожевими складками на верхньому та зеленими на нижньому одіянні, із

золотими крилами. В руках він тримає хрест кадмієвого кольору. Святий у гіматієві кадмієвого відтінку й хітоні смарагдового кольору. Права рука складена у благословляючому жесті. Частини підписів, що залишились виконані чорною фарбою.

Тло має чіткий переділ трохи нижче середини: нижня частина приглушеного смарагдового відтінку із вкрапленнями білої та кількох відтінків зеленої фарб – імітація трави, що символізує земну частину; верхня частина – золота, що символізує небесність.

Середник обрамлений білою лінією, що розривається у верхній частині, і сходиться у арки над Ісусом Христом та Богородицею. Тонка біла лінія з трьох сторін – бічні та низ – обрамлена ширшою лінією кадмієвого кольору. Через невеликий проміжок від кадмієвої лінії з усіх сторін композицію обрамлює тонка лінія білого кольору.

Клейми з житіями – прямокутники однакового розміру, розміщені рівномірно навколо середника, з однаковими проміжками між собою. Кожна з клейм обрамлена тонкою білою лінією. Клейми розміщені не у відповідності із хронологією життів, тому на полях розміщені підписи для спрощення прочитання сюжету.

Сюжети, що зображені у клеймах (перерахунок згідно до класичного варіанту прочитання подібних ікон – першим клеймом вважається верхнє ліве, рух прочитання відбувається вправо до кінця ряду; прочитання наступного ряду починається з крайнього лівого і закінчується крайнім правим; загалом прочитання закінчується нижнім правим клеймом):

1. Народження Миколая – зображена сцена народження Миколая. В центрі зображений Миколай, стоячи в чаші для купання. По праву руку від нього на ложі зображена Нонна, ліворуч повитуха, вище якої стоїть Феофан.

2. Хрещення Миколая – зображена сцена хрещення Миколая. В центрі зображений Миколай, стоячи в чаші для хрещення. По праву руку від нього зображені батьки – Нонна та Феофан, зліва священник з помічником.

3. Вступ Миколая до навчання – зображена сцена відведення батьками сина на навчання. В центрі зображений Миколай, що йде до вчителя, який знаходиться по ліву руку від нього. Праворуч стоять батьки – Нонна та Феофан. Позаду за столом із книгами сидять інші учні.

4. Миколай підкидає придане – зображена сцена, коли Миколай рятує трьох дівчат від великої ганьби. В центрі зображене ложе із трьома дівчатами, позаду яких Миколай залишає мішечок з грішми на столі. По праву руку від нього зображений батько дівчат.

5. Поставлення Миколая в архієпископи – зображена сцена посвячення Миколая в архієпископи. В центрі зображення знаходиться Миколай, обабіч якого стоять священник з помічниками.

6. Нікейський собор – зображена сцена, коли під час Нікейського собору Миколай дав ляпас Арею. В центрі зображений імператор Константин обабіч якого сидять інші Отці Церкви. Перед ними стоять Арей та Миколай, який замахується, щоб дати Арею ляпас.

7. Явлення Миколая імператору Костантину та Євлавію – зображена сцена навідування уві сні Константина та Євлавія через моління до нього трьох стратегів. В центрі зображений Миколай, по ліву руку від якого у ложі спить Євлавій. Позаду них Миколай схилився над ложем Константина, яке стоїть по ліву руку від нього.

8. Втішання невинно ув'язнених – зображена сцена, коли Миколай підтримує і заповідає триматися за віру ув'язненим. В центрі знаходяться троє ув'язнених по праву руку яких стоїть Миколай з Євангелієм, а по ліву – конвоїр.

9. Покладення у гріб – зображена сцена після відходу Миколая. У центрі зображений гріб з Миколаєм, обабіч якого стоять священник з помічниками [24].

10. Спасіння священника Христофора від усікновення мечем – зображена сцена порятунку священника Христофора. У центрі зображений Христофор, над яким кат уже здійняв меча, що стоїть по праву руку від

нього. Ліворуч стоїть Миколай, що зупиняє меча, вхопивши його своєю рукою. По праву руку від ката стоїть інший полонений [18].

11. Повернення Агрикового сина Василя з неволі – зображена сцена, коли Миколай привів додому викраденого сина Агрикового. У цьому клеймі відсутня центральна фігура. Колона умовно ділить композицію на дві частини – ззовні приміщення та зсередини. У тій частині, що символізує навколишній простір зображені: син Василь; Миколай, що стоїть над ним; та Агрик, що вийшов подивитись на шум. У частині, що символізує приміщення зображений стіл, за яким сидять мати Василя та інші гості – вони ще не знають про диво. Над ниви на стіні висить ікона святого Миколая [36].

12. Перенесення мощів Миколая – зображена сцена перенесення мощів Миколая до італійського міста Бари. У центрі розміщений гріб із Миколаєм, який несуть священник з помічниками. По ліву руку від них стоїть інший священник із Євангелієм [24].

Частина підписів на німбах пошкоджена, що ускладнює можливість ідентифікації зображених святих. Підписи, що містяться в німбах обабіч голови, виконані чорною фарбою.

Середник з клеймами по ребру лузги обрамлений широкою лінією кадмієвого кольору. На полях розміщені підписи, виконані чорною фарбою, до клейм, що пояснюють зображені сюжети. На нижньому полі підписи повністю зруйновані. Там були підписи до дев'ятого, десятого, одинадцятого та дванадцятого клейм.

На бічних полях підписи пошкоджені частково, що ускладнює їхнє прочитання, та деякі написи прочитати можливо. На лівому полі збереглися підписи до першого, п'ятого та частково до сьомого клейм. Підпис до першого клейма: «рожество», наступний рядок «(??)аго ни», наступний рядок «колы чю», наступний рядок «м(??)ак».

Підпис до п'ятого клейма: «поставле», наступний рядок «ниє во ар<sup>x</sup>иеписко», наступний рядок «пы с(?)а», наступний рядок «николу».

Підпис до сьомого клейма: «чюд і(??)», наступний рядок «николы», наступний рядок «како (?)в(?)», наступний рядок «са конста», наступний рядок «нтін нас(?)», наступний рядок «авію в(??)», наступний рядок «нъ». На правому розміщені підписи до четвертого, шостого та восьмого. Підписи збережені лише частково.

Підпис до четвертого клейма, частина підпису з правого боку відсутня у зв'язку з осипанням левкасу у цьому місці: «чюд», наступний рядок «нико», наступний рядок «(?)т робе», наступний рядок «девїцех». Підпис до шостого клейма: «вхождъ», наступний рядок «ніє на, а», наступний рядок «(в)сельнск», наступний рядок «іи собор», наступний рядок «(?)а никол».

Підпис до восьмого клейма: «чудо с(?)», наступний рядок «с(?) никол», наступний рядок «отрієхъ», наступний рядок «(???)жехъ».

Найкраще збереглися підписи на верхньому полі: підпис до другого клейма – «кръщенїє (??)» й наступний рядок «николы чюд»; підпис до третього клейма – «прївѣденїє ко», наступний рядок «оучїтелю (???)», й наступний рядок «никола». Над першим клеймом великими літерами кадмієвого кольору підпис «ОБРА С НИКО», над третім клеймом великими літерами кадмієвого кольору підпис «ЛЫ ЧЮ МИР».

На бічних полях на рівні клейм найнижчого ряду зображені два образи – на лівому Архангел Гавріїл та пророк Міхей на правому, про що повідомляють відповідні підписи над ними, виконані чорною фарбою.

Над Архангелом Гавріїлом підпис «(???)», наступний рядок «гавріил(?)» Архангел Гавріїл із золотими крилами у гіматії помаранчевого кольору й хітоні трав'яного відтінку, стоїть на біло-золотій хмарі.

Над пророком Міхеєм підпис «с. пр<sup>о</sup>», наступний рядок «михеи». Пророк Міхей також у гіматії помаранчевого кольору й хітоні трав'яного відтінку, стоїть на біло-золотій хмарі та тримає в правій руці свиток.

Судячи з того, що зображення на полях відрізняються за насиченістю й колоритом, то найімовірніше вони були написані пізніше, ніж середник з клеймами.

На полях усю композицію обрамлює широка смуга ультрамариново-кобальтового кольору, яку обрамлює така ж за шириною смуга кольору червоної вохри. На місці зустрічі ультрамариново-кобальтової смуги із золотом поля проведена тонка лінія білого кольору [14].

Реставраційні заходи, необхідні для відновлення цілісності сакрального твору. Першочерговою задачею є нанесення профілактичної заклейки, яка одночасно виконує дві функції: тимчасова консервація від подальших руйнувань, захищення фарбового шару від випадкових пошкоджень під час роботи з іншими частинами твору. Щоб нанести профілактичну заклеюку необхідно:

- попередньо підготувати: цигарковий папір, подрібнивши його на клаптики розміром  $\sim 10 \times 10$  см; та зварити 2% клей на основі желатину;

- флейцем рівномірно нанести ледь теплий клей на подрібнені клаптики паперу;

змащений клеєм листки накладають на поверхню твору, уникаючи здуттів та деформацій, розрівнюючи їх [34, с. 58-63].

Очистка від щільного пилового забруднення проводиться за допомогою мильної піни, щетинного пензлика, ватних тампонів та скальпеля:

- швидкими круговими рухами на забруднену поверхню щетинним пензлем наноситься мильна піна;

- забруднена піна видаляється ватним тампоном;

- за необхідності, щільніші забруднення видаляються скальпелем.

Льотні отвори у дерев'яній основі необхідно наповнити сумішшю деревної тирси з клеєм, робиться це за допомогою шпательки [45, с. 135-139; с. 173-189].

Опісля висихання клеє-тирсової суміші можна знімати профілактичну заклеюку за допомогою ватного тампона, змоченого у теплій воді.

Після зняття профілактичної заклеюки можна розпочинати укріплення левкасу та фарбового шару – за допомогою шприца під фарбовий шар (в місцях осипання) вводиться клей Plextol. Ділянки, із введеним клеєм,

прогладжуються через фторопластову плівку калфером, розігрітим до 50 С [34, с. 58-63].

Наступним етапом є підведення реставраційного ґрунту:

– В місцях втрати авторського фарбового шару мастихіном наноситься реставраційний ґрунт.

– Після висихання проводиться вирівнювання поверхні ґрунту згідно з рівнем авторського живопису за допомогою корка, змоченого у теплій воді.

Наступним етапом є розчищення лицевої сторони від щільних пилових забруднень:

– Першочерговим завданням при розчистці є підбір правильного розчинника, який очистить поверхню твору, але не буде достатньо сильним для пошкодження захисного шару. На невелику ділянку живопису наносяться маркери різних розчинників, рухаючись від найслабшого до сильнішого. Вибір спиняється на тому, що справляється з поставленою задачею після від час тестування.

– Розчистка проводиться послідовно на невеликих ділянках акуратними круговими рухами ватним тампоном, змоченим у розчиннику.

Після завершення розчистки й повного вивітрювання розчинника, наносяться кілька ізолюючих шарів дамарного лаку [45, с. 132-139].

Найважливішим етапом є нанесення тонувань на втрати фарбового шару живопису:

– спершу оцінюють рівень втрат авторського живопису, аби підібрати оптимальний метод нанесення фарби, найоптимальнішим є метод «пуантель». Його виконують пензликами колонок №0 та 1.

Його суть полягає в тому, щоб дрібними мазками-крапками вкрити всю поверхню втрати, оскільки завдяки рівномірно розподіленим крапкам ділянка візуально добре відрізняється від авторського живопису. Цим методом втрачені фрагменти відновлюються без деталізації, умовно.

– Тонування проводять відтінками, близькими до авторського живопису. Але вони мають бути втручання мають бути приглушеними й прозорими, щоб з близької відстані їх можна було помітити.

– Тонування проводять у кілька шарів. Обов'язковою умовою правильного виконання тонування є нанесення фарби на сухий попередній шар, щоб вони між собою не змішалися.

Завершальним етапом реставрації є нанесення захисного шару лаку [34, с. 119-127].

В результаті проведених реставраційних заходів були укріплені фарбовий шар та основа пам'ятки. Роботу очищено від щільних пилових забруднень. Реставраційним ґрунтом заповнено місця втрат автентичного фарбового шару. Проведено значну кількість тонувань в місцях втрат авторського живопису. Нанесено захисний шар лаку. Пам'ятці надано експозиційного вигляду, (додаток М, іл.2).



### **РОЗДІЛ 3. РЕСТАВРАЦІЙНИЙ ПАСПОРТ**

## ВИСНОВКИ

1. В процесі дослідження теми дипломної роботи були опрацьовані наукові, історичні та мистецтвознавчі джерела з докладним аналізом особливостей розвитку іконопису на українських землях і висвітленням його світоглядно-естетичної концепції.

На основі проведеного дослідження можна стверджувати, що український іконопис пройшов складний шлях від становлення до свого найбільшого розвитку – перетворення поодиноких виявів творчості у повноцінну та самобутню мистецьку школу.

Не зважаючи на постійний рух мистецьких тенденцій, що переростав у великі стилі, українське мистецтво не сліпо наслідувало їх, а відсіювало найкраще, яке потім митці додатково передавали переосмисленню. Тому можна стверджувати, що українське ікономалярство не консервативне – йому притаманний постійний, хоч і не стрімкий, рух.

2. XVI-XVIII століття пройшли в Україні під знаком невтомної боротьби за свободу та неймовірної віри у краще майбутнє. На основі цих прагнень і формувалось українське ікономалярство тих часів – будь-яке піднесення чи занепад знайшли своє відображення в культурі, віддзеркалились у мистецьких творах.

Також український іконопис XVI-XVIII століття зазнавав впливів європейського мистецтва, яке відроджувалось опісля Середньовіччя, й шукало нових зв'язків для обміну досвідом.

3. Не зважаючи на те, що іконографічні канони сформувались ще у Візантії, на українських землях їхній розвиток не зупинився у формі догм. Навпаки, канони найшанованіших святих перебували у постійній видозміні від майстра й до майстра.

Те ж саме трапилось і з іконописним каноном «Святий Миколай» та «Святий Миколай з житієм», оскільки у всі часи Миколай займав чільне місце в серцях українців.

4. Особливе місце в дипломній роботі займає практичний досвід реставрації ікони на дерев'яній основі «Святий Миколай з житієм» з фондів Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.

Унікальність реставрації ікони «Святий Миколай з житієм» полягає в потребі реставрувати сухозлітне срібло – для якісно зробленої роботи необхідно було ознайомитись із чималою кількістю довідкової інформації з цієї теми.

5. Результати успішно виконаної реставрації документально засвідчені та зафіксовані фотоматеріалами у третьому розділі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович Д. І. Києво-Печерський патерик. Київ : Час, 1991. С. 29.
2. Алексеев С. Энциклопедия православной иконы. Основы богословия священных изображений. Санкт-Петербург : Сатисъ, 2001. 531 с.
3. Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. Москва : Искусство, 1978. С. 6-16.
4. Архимандрит Леонид. Посмертные чудеса святителя Николая, архиепископа Мирликийского, Чудотворца. Памятник древней русской письменности XI века. Памятники древней письменности и искусства. 1888., вып. 72. С. 25-30.
5. Архимандрит Рафаил. О языке православной иконы. Санкт-Петербург : Сатисъ, 1997. 69 с.
6. Берд Майкл. 100 ідей, що змінили мистецтво. Київ : ArtHuss, 2019. С. 44.
7. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. Санкт-Петербург : Мифрил, 1995. С. 49-58.
8. Бочаров Г. О некоторых направлениях в иконописи XVIII-XIX веков. Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия : сборник статей. За ред. Красилина М. М. ГосНИИР. Москва, 2001. С. 7-14.
9. Вилламо Х. Народные иконы. Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия : сборник статей. За ред. Красилина М. М. ГосНИИР. Москва, 2001. С. 271-280.
10. Возвращение золота еврею. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesa4-rus.htm> Назва з екрана.
11. Возвращение зрения сербскому царевичу Стефану. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesa15-rus.htm> Назва з екрана.

12. Гренберг Ю. И. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи. Москва : Искусство, 2004. С. 34-56.
13. Евсеева Л. Греческие и славянские иконы XV-XVIII веков. Поствизантийская живопись. Афины, 1995. С. 11-20.
14. Есикова Е. М., Ивлиева И. С. Описание православной иконы. Методическое пособие. Музейная коллекция. Изучение и научное описание музейных предметов. Челябинск : Челябинский государственный краеведческий музей, 2012. С. 55-71.
15. Житийная икона. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://www.pravenc.ru/text/182315.html> Назва з екрана.
16. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні XVI-XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1983. С. 9-44.
17. Заступничество за невинно осужденного. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesal3-rus.htm> Назва з екрана.
18. Избавление священника Христофора от усекновением мечом. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesal9-rus.htm> Назва з екрана.
19. Ильинская Е. Б. Секреты иконописца. Энциклопедия мастерства. Москва : Иконописная мастерская Екатерины Ильинской, 2011. 192 с.
20. Исцеление расслабленного юноши. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesal4-rus.htm> Назва з екрана.
21. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення. за заг. ред. Стівена Фартінга. Харків : Vivat, 2021. С. 72-75.
22. Калинин И. П. Церковно-народный месяцеслов на Руси. За ред. О. А. Платонова. Москва : Институт русской цивилизации, 2013. С. 98-107.
23. Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. Москва : Издание К. Солдатенкова, 1871. 279 с.

24. Князев Е. А., Князева Е. Ю., Евстигнеев А. А. Святитель Николай Чудотворец. Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2013. С. 25-47.
25. Ковалев-Случевский К. П. Николай Чудотворец. Санта Клаус и Русский Бог. Хожение в Житие. Москва : Молодая гвардия, 2019. С. 460-461.
26. Комашко Н. Украинская иконопись. История иконописи. Евсеева Л. и др. За ред. Т. В. Моисеевой. Тверь, 2014. С. 191-196.
27. Краткое описание типов икон святителя Николая. [Электронный ресурс]. Режим доступа : [http://www.nikola-ygodnik.narod.ru/Raznoe\\_104.html](http://www.nikola-ygodnik.narod.ru/Raznoe_104.html) Назва з екрана.
28. Крисовский А. Установление в русской церкви праздника 9 мая. Труды КДА. Киев, 1874. Т. 4.
29. Лазарев В. Н. Византийская живопись. Москва : Наука, 1986. С. 21-24.
30. Літопис Руський. пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. Київ : Дніпро, 1989. С. 13.
31. Лужецкая А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. Москва : Искусство, 1965. С. 9-22.
32. Мороз Я. Житійні ікони св. Миколая доби пізнього середньовіччя як вияв популярного культу. [Електронний ресурс]. Режим доступа : <https://ucrainistica.blogspot.com/2019/08/icona-di-san-nicola-nellagiografia.html> Назва з екрана.
33. Наумова М. Некоторые приемы письма поствизантийских икон. Поствизантийская живопись. Афины, 1995. С. 21-23.
34. Наумова Н. В., Реставрация икон: методические рекомендации. Москва, Издательство Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И. Э. Грабаря, 1993. 226 с.
35. О значении материалов в церковном искусстве. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://pravoslavie.ru/1264.html#9> Назва з екрана.

36. Освобождение Василия сына Агрикова из плена. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesa7-rus.htm> Назва з екрана.

37. Освобождение из плена и темницы военачальника Петра (Афонского). [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesa6-rus.htm> Назва з екрана.

38. Освобождение сарацина из темницы. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesa8-rus.htm> Назва з екрана.

39. Паньок Т. В. Слобожанська ікона XVII – початку XIX століття : монографія. Харків : ФОП «Іванова», 2008. С. 22-40.

40. Платонов О. А. Очерки истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней. Москва : Институт русской цивилизации, 2011. 592 с.

41. Подскальский Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988-1237 гг.). Санкт-Петербург, 1996. С. 220-221.

42. Помощь епископу Мирскому Феодору. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesa3-rus.htm> Назва з екрана.

43. Попова О. Византийские иконы VI-XV веков. История иконописи. Евсеева Л. и др. За ред. Т. В. Моисеевой. Тверь, 2014. С. 43-49.

44. Пуцко В. Русская иконопись XVIII – начала XX века на перекрестках культурных традиций. Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия : сборник статей. За ред. Красилина М. М. ГосНИИР. Москва, 2001. С. 31-41.

45. Реставрация произведений станковой масляной живописи. Учеб. пособие для средних худож. заведений. Москва : Искусство, 1977. 223 с.

46. Рыстенко А. В. Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славяно-русской литературах. Одесса : Типография «Экономическая», 1909. 536 с.

47. Святитель Николай избавляет от потопления: мужа по имени Димитрий, одного благочестивого константинопольца и черноризца Николая.

[Електронний ресурс]. Режим доступу :  
<http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesal1-rus.htm> Назва з екрана.

48. Святитель Николай чудесно возвращает проданный ковер.  
 [Електронний ресурс]. Режим доступу :  
<http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesal2-rus.htm> Назва з екрана.

49. Святой Николай извлекает патриарха из глубины морской.  
 [Електронний ресурс]. Режим доступу :  
<http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesal0-rus.htm> Назва з екрана.

50. Сергеев Ю. П. Секреты иконописного мастерства. Москва : Юный художник, 2000. 20 с.

51. Смирнова Э. Живопись великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. Москва, 1976. 391 с.

52. Смирнова Э. Икона Древней Руси. XI-XVII века. История иконописи. Евсеева Л. и др. За ред. Т. В. Моисеевой. Тверь, 2014. С. 121-164.

53. Соколова М. Н. Труд иконописца. Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1998. С. 46-107.

54. Спасение отрока от потопления. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesal5-rus.htm> Назва з екрана.

55. Спасение утонувшего младенца в Киеве. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesal6-rus.htm> Назва з екрана.

56. Степовик Д. В. Історія української ікони Х-XX століть. Київ : Либідь, 2004. 440 с.

57. Творогов О. В. Житие Николая. Словарь книжников и книжности. Ленинград, 1987. вып. 1. С. 168-172.

58. Титов М. Ф. Визначення та опис стану збереженості творів станкового живопису : методичні рекомендації. Луганськ : Світлиця, 2007. 36 с.

59. Титов М. Ф. Техніка і технологія темперного жовткового іконопису : навчальний посібник. Київ : Vona Mente, 2005. 96 с.



60. Трипольский Н. Документы, относящиеся к древней истории православного Почаевского монастыря на Волыни. Волынские Епархиальные Ведомости. 1896., вып. 25.

61. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. Переславль : Издательство брательства во имя святого князя Александра Невского, 1997. С. 11-51.

62. Филатов В. В. Краткий иконописный словарь. Москва : Просвещение, 1996. 224 с.

63. Чудесное возвращение Вандалу похищенного у него имения. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://iordanhram.orthodoxy.ru/Chudesa2-rus.htm> Назва з екрана.

64. Языкова И. К. Богословие иконы. Москва: Омега, 1995. 118 с.

65. Языкова И., Игумен Лука (Головков). Богословские основы иконы и иконография. История иконописи. Евсева Л. и др. За ред. Т. В. Моисеевой. Тверь, 2014. С. 11-28.

66. Яковлева А. Техника иконы. История иконописи. Евсева Л. и др. За ред. Т. В. Моисеевой. Тверь, 2014. С. 31-40.

# ДОДАТКИ