УДК 27-526.62:27-244
DOI https://doi.org/10.15407/mue2021.20.151

БУРКОВСЬКА ЛЮБОВ
кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна). ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8034-7511

BURKOVSKA LIUBOV
a Ph.D. in Art Studies, a research fellow of the Department of Visual and Applied Arts of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine). ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8034-7511

Бібліографічний опис:

Бурковська, Л. (2021) Ікона «Пророк Ілля в пустелі з Житієм і Молінням» кінця XII – початку XIII століття: особливості іконографії та атрибуції. *Матеріали до української етнології*, 20 (23), 151–166.

Burkovska, L. (2021) The Icon *Prophet Elijah In The Desert With Life And Deesis* of the Late 12th – Early 13th Centuries: Features of Iconography and Attribution. *Materials to Ukrainian Ethnology*, 20 (23), 151–166.

ІКОНА «ПРОРОК ІЛЛЯ В ПУСТЕЛІ З ЖИТІЄМ І МОЛІННЯМ» КІНЦЯ XII – ПОЧАТКУ XIII СТОЛІТТЯ: ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ ТА АТРИБУЦІЇ

Анотація / Abstract

Ікона «Пророк Ілля в пустелі з Житієм і Молінням» кінця XII – початку XIII ст. із с. Вибут, що біля Пскова, – найдавніша житійна ікона Київської Русі. На тісний зв'язок ікони з давніми візантійськими традиціями вказує її незвична композиція, у якій автор поєднав у межах однієї дошки зображення Іллі в центрі ікони, обабіч і знизу подано сцени його життя, а вгорі представлені Моління з ангелами й апостолами. Це рідкісне сюжетне поєднання, на думку дослідників, навіяне давньою традицією – за схожим принципом розміщували ікони на архітраві вівтарної перегородки у візантійських храмах.

Для структурної побудови пам'ятки існує надзвичайно показова паралель – розміщення фрескового розпису дияконника церкви Успіння Богородиці (1252) у м. Морача (Чорногорія), який подібний до окремого невеликого храму, присвяченого пророку Іллі.

Стилістичний аналіз пам'ятки та візантійська традиція відтворення в центрі житійних ікон давніших одноосібних зображень святих дозволяють припустити, що в середнику досліджуваної ікони відтворено образ, запозичений з монументального розпису якогось зі синайських храмів.

Сьогодні неможливо віднайти і з упевненістю визначити ранній візантійський образ пророка Іллі, який можна було б вважати певною одиницею відліку наступних іконографічно-художніх втілень. Проте загальновідомо, що найважливіша роль у поширенні візантійських ікон на землях Київської Русі належала Києву. З Києво-Печерського монастиря в інші князівства перевозили грецькі ікони та часто запрошували в північні князівства художників. Важливим чинником є також існування в Києві стародавньої Іллінської церкви, де, безсумнівно, були ранні візантійські ікони пророка. Першу згадку про цей храм знаходимо в праці Нестора Літописця «Повість временних літ» – датується 944 роком.

Іконографічний та стилістичний аналіз пам'ятки дає підстави припустити, що в досліджуваній іконі відтворено ранні візантійські традиції, запозичені безпосередньо з певної привізної пам'ятки чи її інтерпретації в київському мистецтві домонгольських часів.

Ключові слова: житійна ікона, клейма, середник, композиція, структура, стиль, іконографія.

The icon *Prophet Elijah in the Desert with Life and Devotion* of the late 12th – early 13th century from the village of Vybuty near Pskov is the oldest living icon of the Kyivan Rus. The close connection of the icon with ancient Byzantine traditions is indicated by its unusual composition, where the author combines the images of Elijah in the center of the icon, the scenes from his life are on both sides and below, and above there are prayers with angels and apostles. In the scholars' opinion, this rare plot combination is inspired by an ancient tradition – the icons are placed on the architrave of the altar partition on a similar principle in Byzantine temples.

There is a very significant parallel for the structural construction of the monument – the arrangement of the fresco painting of the deaconicon of the Church of the Assumption (1252) in Morača (Montenegro), which is similar to a separate small church devoted to the prophet Elijah.

The stylistic analysis of the monument and the Byzantine tradition of reproduction of ancient single images of the saints in the center of life icons makes it possible to suggest that the image borrowed from a monumental painting of a Sinai temple is reproduced in the center of the icon under study.

Today it is impossible to find and determine with certainty an early Byzantine image of the prophet Elijah, which can be considered as a certain unit of reference for the following iconographic and artistic incarnations. However, it is well known that the most important role in the spread of Byzantine icons in the lands of Rus belongs to Kyiv. Greek icons have been transported from the Kyiv-Pechersk Monastery to other principalities. Often the artists have been invited to the northern principalities. Another important factor is the existence in Kiev of the ancient Elijah's Church, where there were undoubtedly early Byzantine icons of the prophet. The first mention (dated 944) of the church is found in the work of Nestor the Chronicler *The Tale of Bygone Years*.

The iconographic and stylistic analyses of the monument give reasons to suppose that the studied icon reproduces early Byzantine traditions, borrowed directly from one or another imported monument or its interpretation in Kyiv art of pre-Mongolian times.

Keywords: hagiographic icon, stigma, middle, composition, structure, style, iconography.

Повної картини ґенези візантійської житійної ікони на сьогодні не існує. Тематичний та іконографічний склад нечисленного комплексу збережених візантійських пам'яток XI–XIII ст. фрагментарний і випадковий. Дані про походження ікон цього типу на землях Київської Русі також суперечливі, їхнє датування в багатьох випадках виявляється полемічним, що утруднює локалізацію творів за місцем створення. Частина з них, імовірно, імпортувалася, частина створювалася в греко-руських майстернях. До того ж іконографічна, стильова та технічна ідентичність візантійських і давньоруських ікон, як правило, не дозволяє визначити, чи це грецький твір, чи ікона написана місцевими майстрами. Серед пам'яток цього періоду житійна ікона «Пророк Ілля в пустелі з Житієм і Молінням» 1 кінця XII – початку XIII ст. посідає особливе місце – це одна з найдавніших і найунікальніших за іконографією та стилем пам'яток. Ікона походить із псковських земель, де вона була храмовим образом церкви Іллі Пророка в селі Вибути 2 поблизу Пскова, там давній образ перебував, допоки його не вивезли в повоєнні роки на реставрацію до Москви, де нині пам'ятка зберігається в Державній Третьяковській галереї.

Незважаючи на значну увагу мистецтвознавців до цієї унікальної ікони та об'ємну бібліографію наукової літератури, присвячену пам'ятці, залишаються, по суті, невирішеними питання особливостей її іконографії, датування й походження.

Відсутність писемних джерел, легенд та археологічних даних унеможливлює побудову реалістичної картини провенансу досліджуваної пам'ятки, залишається єдиний спосіб – спробувати реконструювати його на підставі комплексного аналізу твору, порівнявши досліджувану ікону з точніше датованими тогочасними візантійськими пам'ятками, оскільки образ вписується в контекст становлення й розвитку візантійських житійних творів кінця XII – початку XIII ст. та виявляє ряд споріднених ознак з пам'ятками, які походять з основних візантійських мистецьких центрів. Важливо також зіставити досліджувану пам'ятку з іконографічними та художніми традиціями, сформованими в монастирі Святої Катерини на Синаї – визначному центрі іконопису ранньо- і середньовізантійського періоду, де були створені і де нині зберігається більшість житійних ікон XI–XIV ст. До того ж у найновіших мистецтвознавчих дослідженнях науковці схиляються до думки, що житійні твори як новий вид іконопису ви-

никли в іконописних майстернях синайського монастиря.

На тісний зв'язок ікони «Пророк Ілля в пустелі з Житієм і Молінням» з давніми візантійськими традиціями вказує її незвична композиція, у якій автор поєднав у межах однієї дошки різні, позбавлені внутрішнього зв'язку, теми. У середнику змальований Ілля, обабіч подано сцени його життя, а вгорі представлені Моління з ангелами й апостолами. Це рідкісне сюжетне поєднання, на думку дослідників, навіяне давньою традицією – за схожим принципом розміщували ікони на архітраві вівтарної перегородки у візантійських храмах [10, с. 74] 3.

Російські мистецтвознавці традиційно датують пам'ятку другою половиною – кінцем XIII ст. У найновіших дослідженнях російських науковців були спроби змістити датування в бік першої половини – середини XIII ст. [11; 17; 16], проте воно не стало загальноприйнятим, поступившись місцем компромісному – середина – друга половина XIII ст. [19, с. 134; 10, с. 74].

Для усвідомлення досліджуваної пам'ятки як структурно-цілісного художнього образу важливо розкрити основні аспекти іконографії, стилістики та композиційної побудови застосованих автором ікони в процесі її створення.

Дослідники трактують складові частини композиції символічно: клейма – земне життя пророка, зображення в середнику «Ілля в пустелі» – рай земний і рай Небесний – Моління [15, с. 35–37].

У композиції семифігурного поясного Моління обабіч Спасителя зображені Богородиця, Іоанн Предтеча, архангели Михаїл і Гавриїл та апостоли Петро і Павло. У змалюванні образів архангелів привертає увагу незвичний мотив: Михаїл і Гавриїл тримають у руках мірила, що мають форму тонких жезлів. Архангели вказують на мірила долонями, завдяки цим характерним жестам виникає враження, начебто вони тримають запалені свічки і прикривають їх, намагаючись захистити полум'я від вітру [15, с. 35–37].

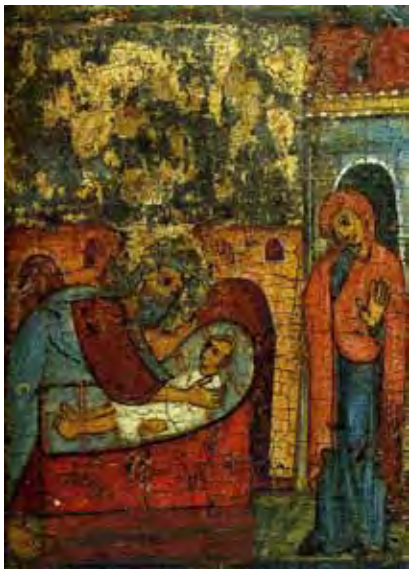
Загальна композиція досліджуваної ікони неначе імітує храм з його вівтарною частиною, намісним / храмовим образом та іконами, що пізніше позиціонуватимуться в іконостасі як святкові. Для структурної побудови пам'ятки мистецтвознавцями віднайдено цікаву паралель – розміщення фрескового розпису дияконника церкви Успіння Богородиці (1252) у м. Морача (Чорногорія), присвяченого пророку Іллі. Дияконник подібний до окремого невеличкого храму, а сцени життя подаються тут у формі перевернутої букви «П», уздовж стін, а композиція Моління-триморфону розміщена у вівтарі [12; 13, с. 7, табл. 2–4; 14, с. 24–35].

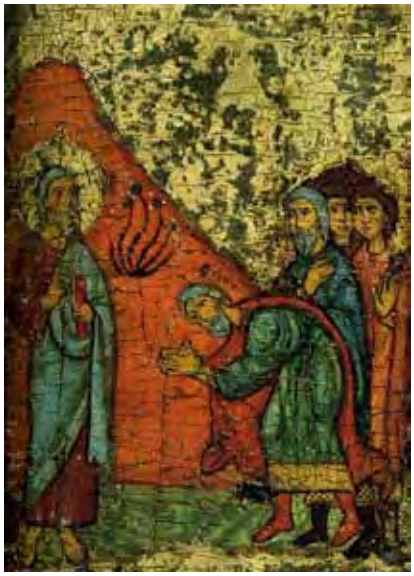
Поєднання в іконі різних за тематикою зображень – явище рідкісне, проте не цілком унікальне. У подібній функції композиція Моління з'являється у візантійському іконопису ще в XI ст. [35, с. 306, 309; 29, с. 158]. Ідеться про триптих «Св. Микола в житії» (XI ст.) з монастиря Святої Катерини на Синаї – одну з найдавніших збережених візантійських пам'яток з житійним циклом. Ікона-складень дійшла до наших днів з великими втратами – у двох розрізнених частинах. На думку науковців, у центрі триптиха було змальоване погрудне зображення св. Миколи, обабіч і знизу його оточували житійні сцени, а завершували ікону композиція Моління, що розміщувалася над середником, та сцена Благовіщення, яка подавалася на бічних стулках складня [36, іл. 12, 13] 4.

Подане в триптиху поєднання образу святого, житійного циклу святителя (розміщеного у два регістри) та композицій Моління і Благовіщення, з погляду візантійської іконографії, є рідкісним. Важко з упевненістю визначити зміст та семантику такого поєднання різних іконографічних складових. Початок XI ст., час створення ікони, у візантійському мистецтві був часом завершення формування вже існуючих і виникнення нових іконографічних схем. Вочевидь, у багатьох випадках вибір і поєднання зображень залежали від посвячення пам'ятки або ж диктувалися зацікавленнями ктиторів. Розвинутий житійний цикл, складність іконографічної програми та композиційного задуму синайського триптиха вказують на те, що традиція формування житійних пам'яток почала з'являтися дуже рано і, мабуть, набула класичного вигляду на зламі XII–XIII ст. Очевидно, ікону-складень «Св. Микола в житії» типологічно нагадував ще давніший, датований серединою X ст., триптих із зображеннями Нерукотворного образу та історії Едеського царя Авгаря з цієї ж синайської збірки, який також зберігся фрагментарно [33].

1. Ікона «Пророк Ілля в пустелі з Житієм і Молінням». Межа XII–XIII ст. Із церкви с. Вибут неподалік Пскова (РФ). Державна Третьяковська галерея (Москва, РФ)

2. Клеймо «Ілля біля воріт Сарепти Сідонської зустрічає вдову»





3. Клеймо «Ілля воскрешає сина сарептської вдови»

4. Клеймо «Овдій, полководець царя Ахава, зустрічає Іллю»

5. Ікона «Пророк Ілля в пустелі з Етимасією і пророками на полях». Кінець XII ст. Візантійський музей (Касторія, Греція)

6. Пророк Ілля в пустелі. Фрагмент фрескового розпису дияконника церкви Успіння Богородиці монастиря Морача. Третя чверть XIII ст. (Чорногорія)

Важливо зазначити, що композиція Моління на досліджуваній іконі дивовижно схожа з тими, які були реконструйовані для ряду синайських пам'яток відомим візантологом Куртом Вейцманном [37, с. 86–94]. Згодом основні наукові положення та припущення мистецтвознавця отримали підтвердження та подальший розвиток у найновіших дослідженнях цієї проблематики, здійснених Марією Аспрою [21].

Ікона «Пророк Ілля в пустелі з Житієм і Молінням» належить до рідкісного типу житійних пам'яток з тематичним середником. На переважній більшості візантійських житійних ікон XII–XIII ст. у центрі подано одноосібні поясні чи повнофігурні зображення святих в оточенні житійного циклу. Такому класичному типу житійних ікон притаманна відчутна ізольованість середника від житійних клейм, а центральний образ святого перебуває ще цілком у межах персонального зображення. У тематичному середнику, завдяки виокремленню особливо важливої змістової деталі з ланцюга подій, описаних у житії святого, та перенесенню її в центральну частину, остання перетворюється на жанрове зображення [4, с. 192–193; 2, с. 211–213]. Саме через введення до середника тематичної складової його композиція трансформується, набуває виразної емоційної визначеності, відчутно поглиблюється ідейний зміст ікони. Зміни спостерігаються і в загальному композиційному вирішенні твору: тепер середник, що вирішується як збільшене клеймо, і зображення житійного циклу пов'язані тісніше, що сприяє подоланню взаємної ізольованості замкнутого самозаглибленого центрального образу ікони та експресивно-емоційних, наповнених рухом клейм [2, с. 211–213]. У таких пам'ятках складові житійної ікони починають існувати в одному художньому часі та однаковою мірою наповнюються подіями, у них долається однoплановість психологічної характеристики центрального образу та досягається гармонія в його поєднанні з композиціями житійного циклу, розгорнутою літературною програмою [4, с. 189–191; 2, с. 228].

У центрі середника досліджуваної пам'ятки змальовано Іллю, який сидить на перлисто-блакитному камені, схожому на кулю, в оточенні гористого ландшафту, що уособлює кам'янисту пустелю Палестини. В образі пророка з піднятою до неба головою і просвітленим обличчям, обрамленим сивим волоссям, майстерно передані інтонації аскетичної усамітненості пустинника. Голова Іллі подана в три чверті, його погляд направлений не в простір перед іконою, а вдалину, за її межі. Завдяки повороту голови й напрямку погляду виникає враження, що художнику вдалося вловити і зафіксувати ту мить, коли щось привернуло увагу Іллі: неначе він прислухається до чогось чи вдивляється в далечінь. Постать пророка змальована в складному, проте не різкому ракурсі; його поза доволі динамічна й водночас надзвичайно природна. Ноги Іллі розміщені приблизно на одному рівні – ліве коліно і стопа ледь опущені. Більш асиметрично виглядає положення плечей: праве значно нижче лівого. Ліва рука лежить на коліні, а правою пророк торкається до волосся. Майстерне вирішення могутньої постаті з характерною поставою ніг, розміщенням лінії плечей, голови й положенням рук надає образу експресії. Малюнок драперій хітона і гіматія, завдяки чітко структурованій графіці укладу бганок, органічно передає пластику тіла.

Не менш майстерно змальоване в середнику природне оточення: м'які округлі форми різнобарвних гір, ще позбавлені звичної для пізніших ікон стилізації, привносять у композицію глибину і своєрідну просторовість.

Як уже зазначалося, незважаючи на значну кількість наукових розвідок, присвячених пам'ятці з Вибут, тематика її середника залишається не до кінця з'ясованою. Логічно припустити, що композиція клейма ілюструє біблійну розповідь про те, як ворони годували пророка в пустелі. Натомість у російському мистецтвознавстві давно утвердилася думка, що в центральній композиції ікони відтворено мотив, коли після сильного вітру, землетрусу та вогню пророк відчуває «віяння тихого вітру – і в ньому Господь» (3 Кн. Цар. 19:11–12). Зазначене твердження ґрунтується на відсутності зображення ворона в середнику ікони. Проте враховуючи значні втрати тла, цей доказ не можна вважати переконливим. Ще один аргумент російських науковців базується на тому, що пророк зображений у характерній позі – «неначе він прислухається до божественного голосу». Але

якщо навіть це й так, чим тоді пояснити те, що на багатьох іконах та фресках XII–XIII ст., які ілюструють біблійний уривок про Іллю й ворона, пророка змальовано з піднятою до обличчя рукою, ніби він, прислухаючись до чогось, намагається відвести від вуха пасмо волосся. Приміром, на візантійській іконі кінця XII ст. «Пророк Ілля в пустелі», яка датується кінцем XII ст. (Візантійський музей, Касторія, Греція), цей жест передано надзвичайно переконливо і, до речі, на цій іконі зображено ворона. Схожі приклади збереглися і в давньому монументальному живопису: фреска церкви Сорока Севастійських Мучеників (головна церква Великої Лаври) у Велико-Тирново (Болгарія), яка датується 1230 роком; фресковий розпис дияконника церкви Успіння Богородиці монастиря Морача в Чорногорії (третя чверть XIII ст.); фреска монастиря Грачаніца в Косово (1320). В усіх зазначених фрескових композиціях змальовано ворона, а Ілля зображений зі схожим характерним жестом руки, піднятої до лику.

Відтак, найімовірніше, у середнику досліджуваної ікони змальована композиція «Ілля пророк у пустелі», що склалася на основі біблійного уривка, у якому розповідається, як упродовж трьохлітньої засухи, насланої Богом по молитві Іллі, пророк перебував «біля потоку Хораф, що навпроти Йордану», і його годували ворони (3 Кн. Цар. 17:1–6) 5. Зазначену версію засвідчує той факт, що ця найбільш відтворювана в мистецтві, надзвичайно важлива подія в житті пророка не відображена в клеймах досліджуваної пам'ятки. Водночас загальновідомо, що в житійних іконах із жанровими центральними зображеннями зі змісту літературної основи завжди виокремлювалася й переносилася на його середник особливо важлива тема з житія святого [4, с. 192, 193] 6. Біблійна розповідь про чудо принесення їжі воронами пророку Іллі в пустелі трактувалася як важливий старозавітний прообраз причастя, зримо втілена тема «Небесного Хліба»; саме так сцена «Пророк Ілля в пустелі» у XII–XIII ст. вводиться в іконографічні програми східнохристиянських вівтарних апсид.

Водночас не варто ігнорувати той факт, що художник міг поєднати обидва епізоди 7. Найімовірніше, що іконописець не намагався конкретизувати біблійні події – сталися вони на горі Синаї чи біля потоку Хораф. Для нього набагато важливішою була сама тема божественного одкровення й літургійні аспекти іконописного образу.

Літературна основа іконографії житійних циклів Іллі Пророка ґрунтується головним чином на старозавітних текстах Книги Царств, богослужебних текстах (Стихира на «Господи, взиваю я») і давньому апокрифічному церковному переказі, деякі відомості з якого ввійшли пізніше в Четьї Мінеї митрополитів Макарія і Димитрія Ростовського [16].

Найдавніші зображення діянь пророка Іллі відтворені у фресках іудейської синагоги в Дура-Європос (Східна Сирія), що датуються 249–250 роками. Серед збережених зображень прочитуються сюжети: Ілля воскрешає сина сарептської вдови, Ілля перед царем Ахавом (3 Кн. Цар. 17:1), Ілля біля воріт Сарепти Сідонської зустрічає вдову, жертвоприношення жерців Ваала, жертвоприношення Іллі на горі Кармілі (3 Кн. Цар. 17:8–11) [38, с. 149]. Прикметно, що тематичний склад житійного циклу, відтворений у фресках іудейської синагоги в Дура-Європос, послідовно, майже без змін, подавався у візантійському монументальному живопису та в житійних іконах, зокрема в клемах досліджуваної пам'ятки.

Візантійська іконографія сюжетів житійного циклу пророка отримала найповніше відображення в ілюстраціях Книги Царств (XII ст.) та у фресках дияконника церкви Успіння в монастирі Морача (XIII ст.) [12; 14, с. 23–38, табл. 5–12; 16] 8.

Житійний цикл ікони «Пророк Ілля в пустелі з Житієм і Молінням» починається з двох біографічних сюжетів 9. У першому клеймі змальована чудесна подія, яка супроводжувала народження пророка – «Ангел пророкує Соваху, батькові Іллі, народження сина». Святитель Епіфаній Кіпрський, посилаючись на церковне передання, повідомляє, що перед народженням пророка Іллі його батькові Соваху було видіння: прекрасні мужі в білому вбранні сповивають немовля у вогненні пелени і вкладають йому до уст вогонь (3 Кн. Цар. 17:1) 10. У композиції клейма зображений Сова на ложі з високим узголів'ям, а біля нього стоїть Ангел і жестом піднятих рук неначе передає пророцтво. У побудові клейма використана

композиційна схема, яка часто подавалася в сюжетах явлення святих у сновидіннях та сценах чудесного зцілення у візантійському живописі.

У композиції другого клейма «Первосвященики тлумачать Соваху його сон» (на правому березі ікони) змальований батько Совах і двоє єрусалимських священиків, які сидять на тлі будівлі-едикули з двоскатним дахом. Апокрифічна розповідь про те, як первосвященики розтлумачили видіння Соваха, провіщуючи, що Ілля судитиме Ізраїль мечем і вогнем, не подана в Старому Заповіті, проте вона відображена в богослужебному тексті «Похвальне слово пророку Іллі».

Третє клеймо «Ілля просить Бога наказати ізраїльтян засухою» відтворює біблійний сюжет викриття пророком ідолопоклонників. У центрі композиції змальована постать пророка. Варто зауважити, що в усіх клеймах житійного циклу, як і в середнику, Іллю змальовано як чоловіка міцної статури з дуже індивідуальним обличчям. Жест його здійнятих угору рук символізує звернення до Бога із проханням покарати невірних. Ліворуч, неначе очікуючи на відплату, юрмляться в сум'ятті троє юдеїв. Їхні постаті вписані в абриси невеликої коричневої гірки, затемнена менша частина композиції протиставлена світлій, більшій за розміром, на тлі якої змальований Ілля, таким чином, колірним контрастом підкреслено протистояння пророка та юдеїв.

Наступні три клейма іконописець виділив чуду із сарептською вдовою. У Книзі Царів мовиться, що в часи лихоліття, спричиненого засухою, коли потік Хораф висох, Бог звелів пророку Іллі йти в Сарепту Сідонську до бідної вдови, яка страждала разом із сином, очікуючи на неминучу голодну смерть: «…через деякий час потік Хораф висох, тому що не було дощу на землю. І було до нього слово Господнє: встань і піди в Сарепту Сідонську, і залишайся там; Я повелів там жінці вдові годувати тебе» (3 Кн. Цар. 17:8–16). На прохання пророка вдовиця приготувала йому опріснок з останньої пригорщі борошна й залишків масла. За цей вчинок, по молитві пророка Іллі, упродовж усіх голодних років борошно та масло в домі вдови ніколи не закінчувалися.

Четверте клеймо «Ілля біля воріт Сарепти Сідонської зустрічає вдову» – одне з найбільш вдалих серед усіх сюжетів житійного циклу. Постаті Іллі та вдови наповнені плавними рухами і прекрасно вписані в композицію клейма. Драперії їхнього одягу пронизані спокійним лінійним ритмом. У жестах і ракурсах персонажів виразно прочитується діалог, відтворений у біблійному тексті: «І покликав він її і сказав: дай мені трохи води в посудині напитися. І пішла вона, щоб узяти; а він гукнув услід їй і сказав: візьми для мене і шматок хліба в руки свої» (3 Кн. Цар. 10–15). Художник майстерно скомпонував мізансцену, де виразно прочитується біблійна оповідь про те, як Ілля, наздогнавши вдову, звернувся до неї, а вона, почувши несподіваний оклик, зупинилася та повернула до нього голову. Сцену змальовано на тлі високих простих за формами гірок: синя і вохристо-коричнева гори заходять одна за одну, накладаючись основами. Персонажі наділені виразними ликами і по-особливому промовистими жестами рук: Ілля благословляє вдову правицею, а вона жестом розкритих долонь приймає звернені до неї слова пророка. Варто зазначити, що в найдавніших зображеннях Благовіщення в таких самих поставах та зі схожими жестами рук змальовували Діву Марію й архангела Гавриїла [15, с. 10].

В іконографії п'ятого клейма «Ілля в домі вдови примножує хліби» поєднано старозавітну й новозавітну символіку. У центрі композиції за столом, укритим білою скатертиною, змальовано Іллю, а обабіч нього – вдову та її сина. Ілля жестом широко розведених рук наділяє хліб вдові та отроку. Це клеймо має ще одну назву – «Ілля годує гостинну вдову та її сина» – і сприймається як символ прояву милосердя і співчуття до людей. Жінка й отрок із вдячністю приймають хліб, вони глибоко вражені чудесною подією, про що свідчать промовисті жести притиснутих до горла долонь – неначе вони тамують вигуки здивування. У побудові композиції сюжету доволі виразно прочитуються характерні ознаки іконографії Старозавітньої Трійці. Зокрема, клеймо демонструє близькі паралелі до давнього лаконічного варіанта зображення «Старозавітня Трійця», що збереглося в рельєфах дерев'яних дверей римської базиліки Санта Сабіна (V ст.) [3, іл. на с. 148]. У богословській традиції в чудесному примноженні хліба

пророком вбачали паралель між Іллею і Христом та асоціювали подію з Євхаристією. Поза Іллі за столом, жест, яким пророк подає хліби вдові та її сину, нагадують також зображення Таємної вечері, де Христос наділяє апостолів опрісноками [15, с. 8].

У домі сарептської вдови пророк силою своєї молитви сотворив чудо воскресіння її сина 11. Композиція клейма «Ілля воскрешає сина сарептської вдови» по-особливому виразна. Про цей сюжет мовиться в писанні – захворів син вдови, і вона покірно каже Іллі: «…ти прийшов покарати в моїй особі всіх неправедних, але ти відняв у мене єдиного сина» (3 Кн. Цар. 17:16–17). Пророк Ілля милостиво воскрешає сина вдови: «…розпростершись над отроком тричі, він прикликав Господа і сказав: "Господи Боже мій! Нехай повернеться душа отрока цього в нього!". І почув Господь голос Іллі, і повернулася душа отрока цього в нього, і він ожив» (3 Кн. Цар. 17:19–24) 12. Клеймо з переконливою наочністю ілюструє слова писання: Ілля нахилився над ложем хлопчика, зосереджено вдивляється в його обличчя. Лик пророка випромінює доброту і спокій, натомість в образі вдови художник відобразив цілу гамму почуттів. Постава жінки, жести й вираз обличчя передають складні емоції: фігура – мов натягнута струна, голова схилена до плеча, права рука притиснута до горла; долонею лівої руки, повернутою до глядача, нещасна мати неначе намагається зупинити неминучу смерть сина. Очевидно, прагнучи привнести умиротворення в драматичну напругу сюжету, художник, змальовуючи архітектурне тло та предметне оточення, додає до його лаконічних форм чимало плавних, округлих ліній: в узголів'ї ложа, в завершенні вікон і дверей, у схиленій постаті Іллі. Особливо виразно вирішена арка, на темному тлі якої змальовано матір: повторюючи лінію голови вдовиці, округла форма арки неначе заспокоює, нівелює емоційність трагічної події.

Наступне клеймо «Овдій, полководець царя Ахава, зустрічає Іллю» – найбільш багатолюдне. У писанні про цей сюжет сказано: три роки народ страждав від нестерпної спеки й голоду, коли ж лихо в Самарії дійшло до краю, Ілля прийшов до управителя царського двору Овдія. Пророк тричі посилав Овдія повідомити царя Ахава про свій прихід. Царедворець, перш ніж погодився піти до Ахава, довго відмовлявся, остерігаючись гніву свого пана (3 Кн. Цар. 18: 7–15). У композиції клейма змальовано Іллю, Овдія і трьох слуг. Царедворець схилився перед пророком у покірному глибокому поклоні – він наляканий, на його обличчі сум'яття. Образ Іллі величавий і відсторонений, він незворушно дивиться в простір, неначе повз присутніх персонажів. Напругу в композицію привносить її колірне вирішення: акцентовано на яскраво-червоній горі, на тлі якої розгортається дійство. Це клеймо нагадує композицію «Піднесення Мойсеєм мідного змія (Спасіння від змій)», що змальована на візантійській житійній іконі «Мойсей отримує Скрижалі Закону» (XIII ст.) зі збірки монастиря Святої Катерини на Синаї. Прикметно, що на обох іконах майже ідентично, із використанням характерного для середньовічного мистецтва методу накладення фігур, закомпоновані групи персонажів.

У восьмому клеймі «Ілля перед царем Ахавом» проілюстровано біблійний сюжет, у якому пророк наказує царю Ахаву зібрати весь народ Ізраїльського царства, жерців Ваала й Астарти на гору Карміл для покаяння і молити Бога про закінчення посухи та голоду (3 Кн. Цар. 18:16–18). Іудейський цар Ахав, з яскраво вираженими семітськими рисами, зображений на троні в пишному, багато оздобленому одязі; у схожих лоратних шатах змальовували візантійських імператорів. Незважаючи на драматичний зміст сюжету, в образі пророка відсутній гнівний караючий прояв – Ілля строгий і зосереджений. У жестах Іллі й Ахава виразно прочитується діалог. Клеймо майже точно повторює композицію «Мойсей перед царем сарацинським Кіконосом», змальовану на вищезгаданій візантійській житійній іконі «Мойсей отримує Скрижалі Завіту» (XIII ст.) зі збірки монастиря Святої Катерини на Синаї.

На нижньому полі досліджуваної ікони збереглися контури пізніше написаних фігур святих, які були зчищені під час реставрації, та невеликі автентичні фрагменти житійних клейм. За їхніми залишками встановлено, що тут були зображені сюжети: «Жертвоприношення поганських жерців», «Жертвоприношення Іллі на горі Карміл», «Ілля заколює жерців

Ваала», «Ілля і його учень пророк Єлисей переходять через Йордан як посуху». В останньому – дванадцятому – клеймі фрагментів зображення майже не збереглося, найімовірніше, тут було представлено «Вогненне сходження пророка Іллі на небо» [10, с. 74].

Характерна ознака житійного циклу досліджуваної ікони – скрупульозне відтворення в образотворчих сюжетах його текстової основи та запозичення іконографічних схем з візантійських пам'яток початку XIII ст. У клеймах житійного циклу іконописець використовує лаконічні й чіткі засоби художньої виразності, уникаючи складних просторових вирішень, виносить дію на передній план, надає лапідарності й округлості контурам фігур.

Сцени житійного циклу не багатолюдні, вони вирізняються чіткою композиційною побудовою та епічною оповідністю. Усі мотиви клейм подано стисло, без зайвих деталей, у них багато монументальних елементів лаконічних і водночас дуже виразних.

Клейма ікони мають спокійні розріджені композиції з простими архітектурними кулісами і строгим пейзажним тлом. Архітектурний стафаж трактується площинно, у його простих, переважно прямокутних, формах немає й натяку на об'єм. Житійні події розгортаються на тлі лаконічних ландшафтів з покатими округлими пагорбами, у яких ще відсутні скелясті нагромадження умовно змальованих «лещадок». Контури гірок уміло використані для обрамлення постатей, вони відтіняють їхні постави й рухи, створюючи необхідні інтервали. В іконі спостерігається різноманітність жестів персонажів – заперечення, заклик до уваги, згода.

Художник уникає надмірної екзальтації у змалюванні образів – відчутне прагнення надати їм гармонійного, спокійного, споглядального характеру. У жодному клеймі немає грізного Іллі, як зазвичай бачимо в багатьох, особливо одноосібних, його зображеннях, навпаки, житійна розповідь «витримана в м'яких тонах і овіяна людяністю» [10, с. 74].

Колорит ікони вишуканий, ошатний і водночас стриманий. Кольори, використані в середнику, неначе розтікаються на периферію ікони й зосереджуються в клеймах. Вохрення в композиціях на полях та в середнику щільне з невеликим притіненням поверх вохри. Основні фарби колірної гами ікони – синій, сірий, брунатний, рожево-коричневий світлого тону, цеглисто-рожевий, темно- та світло-бузковий. Лик Іллі змальований жовтуватою вохрою без кольорових нюансів і підрум'янення, лише з легким притіненням на вилицях, передає восковий відтінок шкіри пісника та контрастує із сивим волоссям, змальованим сіро-блакитною фарбою. Ілля одягнутий в хітон марсалового кольору та блідо-зелений гіматій. Гори цеглисто-рожевого, перлисто-сірого й густо-фіолетового кольорів вкриті кущами з дрібними квітами 13.

На жаль, численні потертості фарбового шару й майже втрачене сріблене тло, яке первісно об'єднувало колірну палітру, не дозволяють повною мірою оцінити колористичний задум майстра.

Ще одне спірне твердження російських науковців стосується позиціонування досліджуваної ікони як найдавнішої пам'ятки псковської іконописної школи. Переконання, що ікона з Вибут належить до псковської школи іконопису і є однією з найдавніших її взірців – безсумнівно хибне. Прикметно, що зазначене твердження спростоване в найновіших дослідженнях самими ж російськими науковцями [9, с. 132–138; 18, с. 60–63; 11, с. 337–341]. Останніми роками з'являється дедалі більше доказів того, що у XII–XIV ст. у Пскові не існувало місцевих іконописних майстерень, оскільки, як засвідчують літописи, для виконання розписів храму Спасо-Преображенського собору Мірожського монастиря в середині XII ст. запрошували живописців з Києво-Печерського монастиря, а для розпису собору Різдва Пресвятої Богородиці Снітогорського монастиря навіть у XIV ст. – артіль художників з Новгорода [18, с. 60–63].

У своєму дослідженні псковського монументального живопису В. Д. Сараб'янов зазначає, що в іконі «Ілля пророк в житії з Молінням» з Вибут надзвичайно важко побачити початок псковської іконописної традиції, як і вловити місцеві настрої, оскільки автор пам'ятки мислить загальними категоріями, які однаковою мірою притаманні тогочасному мистецтву різних регіонів Київської Русі [18, с. 62, 63].

Вивчаючи стилістику ікони, Л. Ліфшиц дійшов висновку, що її неможливо приписати до псковського іконопису, а єдиною виразною ланкою, яка пов'язує

ікону з псковськими творами наступної епохи, можна назвати її стриманий колорит, де переважають брунатні, бузкові та сіро-голубі тони, «на тлі яких розгортається драматична взаємодія різноманітних рожевих, синіх, зелених і вохряних кольорів» [11, с. 337–341].

Композиція середника досліджуваної ікони змальована в монументальному стилі. Наділена могутніми пропорціями постать пророка, здається, насилу вміщається в простір середника. Мистецька індивідуальність автора пам'ятки ґрунтується на іконографії та стилістичних особливостях візантійського мистецтва XII–XIII ст., що свідчить про орієнтацію на давній іконописний взірець чи протограф, запозичений з фрескового живопису. У його малюнку упізнаються плавність абрисів, відмова від деталізації та масштабна значимість монументальних форм, притаманних тогочасному монументальному мистецтву Візантії. В основу цих художніх прийомів покладено проголошене візантійським мистецтвом цього часу повернення до скульптурності антикізуючих зразків. Саме ця округлість абрисів фігур, за якою вгадується небувала внутрішня міць і суворе дотримання певного канону пропорцій, вирізняє одну з найдавніших галицьких пам'яток – ікону «Св. Параскева з житієм» кінця XIII ст. із села Кульчиць (Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького) [3, іл. на с. 207]. У пам'ятках цього художнього кола зазначені прийоми підсилюються заради їхньої виразності, малюнок потужних постатей стає доволі різким, а масштабні співвідношення іноді набувають перебільшено-важких форм.

Дослідження поодиноких житійних ікон княжих часів вимагає ретельного монографічного вивчення кожної з них, ураховуючи всі найдрібніші деталі, оскільки в таких пам'ятках не може бути нічого другорядного. Із цього погляду, для нашої розвідки особливо важливо звернути увагу на малодосліджену практику візантійського мистецтва, яка набула поширення в початковий період формування житійної ікони. Суть цієї практики полягала в тому, що в середнику житійного твору часто змальовували образи з давніших одноосібних ікон, запозичували з монументального живопису зображення святих, а іноді навіть відтворювали рельєфи.

Важливим є також той факт, що в цьому типі ікон житійний цикл асоціювався з обрамленням центрального зображення. Клейма як барвиста, ошатна оправа прикрашали й одночасно коментували середник; обидві складові як двоєдина структура твору перебували у своєрідному діалозі. Практика прикрашати давні візантійські ікони новими дорогоцінними золотими чи срібними рамами набула значного розвитку в мистецтві Візантії комнінівського періоду [23, с. 242–244; 28, с. 157–160]. Як зазначає А. Грабар, «…у таких творах обрамлення сприймається окремо від іконної дошки як її прикраса, і, що важливо, часто такі рами додавалися як подарунок-пожертва для давнішої ікони» [26, с. 159]. На цю закономірність звернула увагу також Ненсі Патерсон-Шевченко [28, с. 159–162].

Прикладів на підтвердження саме такого сприйняття і прочитання структури житійних ікон можна знайти чимало. Доволі переконливе припущення щодо приєднання до вже існуючого давнього зображення святого житійного циклу знаходимо в дослідженнях Н. Шевченко. Ідеться про житійну ікону «Св. Георгій в житії», яка походить з Касторії (Візантійський музей. Афіни). У середнику ікони змальоване не звичайне зображення Георгія, а дерев'яний поліхромний рельєф, який різко контрастує з житійним циклом, виконаним у техніці живопису 14.

Схоже можна прочитати житійну ікону «Мойсей отримує скрижалі Закону» (XIII ст.) з монастиря Святої Катерини на Синаї, на якій зображення в середнику дуже нагадують відомі синайські пам'ятки із зображенням пророка. Дві великі парні ікони, присвячені пророку Мойсею, – «Мойсей отримує скрижалі Закону» і «Мойсей перед Неопалимою Купиною» (кінець XII – початок XIII ст.), – змальовані іконописцем Стефаном, зараз розміщуються на північній та південній стінах базиліки синайського монастиря Святої Катерини [27, іл. 34; 37, іл. 31]. Хоча житійна пам'ятка та ікони авторства Стефана суттєво відрізняються за стилем, рідкісні композиції, у яких поєднано мотиви прийняття пророком Закону, зображення Неопалимої Купини та такої прикметної деталі, як сандалі Мойсея, подано в обох творах [24, с. 95]. Важливо зазначити, що ікона «Мойсей приймає скрижалі Зако-

ну» та середник ікони з житійним циклом майже ідентичні за розмірами. Отже, виникає враження, що автор житійної ікони навмисно відтворив відомий оригінал, додавши до нього житійний цикл. До того ж майстер «синтезував» обидва образи художника Стефана: з ікони «Мойсей отримує скрижалі Закону» запозичив образ Мойсея, сегмент неба з «Божою десницею» та зображення сандалій, а з ікони «Мойсей перед Неопалимою Купиною» – палаючий кущ Купини.

Практика відтворення відомих одноосібних зображень святих виразно простежується і в іконі «Св. Микола з житієм» (кінець XIII ст.) з Какопетрії (Кіпр). [29, іл. 14]. Ікона нині зберігається в Нікосії, а раніше розміщувалася на стіні притвору церкви Святого Миколи теса Стегеса (ὁ τῆς Στέγις), з грецької – церква Святого Миколи «з даху», що була закладена в XI ст. Церква отримала цю назву через подвійний дах, який мав особливу конструкцію [29, с. 31]. У ході реставраційних робіт у церкві Святого Миколи теса Стегеса був виявлений монументальний фресковий образ св. Миколи XII ст., змальований на місці замурованого входу до дияконника, який у такій позиції виконував роль торцевої ікони іконостаса та по суті був намісною іконою святого в цій церкві [30, с. 13–17, іл. 18–23] 15.

Враховуючи вищенаведені приклади, можна припустити, що в середнику досліджуваної ікони відтворено образ, запозичений з монументального розпису якогось зі синайських храмів.

Проаналізувавши репертуар персоналій, вибраних для збережених візантійських житійних ікон XII–XIII ст., К. Вейцман з'ясував, що всі вони пов'язані із синайським монастирем. Думку науковця підтверджує Типікон монастиря Святої Катерини, укладений ігуменом Симеоном Синайським у 1214 році, що більше за всіх прославляє Мойсея, Аарона, Іллю, Єлисея і Катерину [6, с. 394–419]. Житійні ікони святих могли розташовуватися в каплицях базиліки чи в межах монастиря, або ж у храмах поряд з монастирем [37, с. 94–107, 113]. Із Синаєм пов'язана низка найважливіших епізодів з життя пророка Іллі. Житійна ікона Іллі немає точного аналога на Синаї, але місце, де ворони годували Іллю, було одним із трьох найсвятіших місць в околицях монастиря [25, с. 158]. Паломник Антоній Кремонський, який відвідав синайський монастир 1331 року, у своїх записах повідомляв, що в синайській обителі в пам'ять про Іллю щодня годують сто воронів [25, с. 158]. Відомо також, що на горі Хорив була каплиця Іллі, яку часто відвідували паломники. На північному схилі гори Синай (Хорив) і сьогодні існує православний печерний храм пророків Іллі та Єлисея, побудований грузинським царем Давидом II у період з 1089 по 1125 роки. Церкву звели над печерою, у якій, за переказами, пророк Ілля переховувався від переслідувань ізраїльськими царем Ахавом і царицею Ієзавель [5].

Підсумовуючи вищесказане, можна сформулювати кілька суттєвих висновків. Завдяки поєднанню в загальній композиції досліджуваної ікони різних за тематикою зображень вона перетворилася в складний полісемантичний твір з рідкісною іконографією та особливою системою взаємовідношень і взаємовпливів її складових. Природно, що настільки символічно ускладнена за іконографічною програмою та стилістично досконала житійна пам'ятка не могла виникнути в середовищі ще з недостатньо усталеними мистецькими навиками, яким був тодішній Псков.

На підставі відомостей писемних джерел, легенд і пізнішого образотворчого матеріалу можна стверджувати, що найважливіша роль у поширенні візантійських ікон на землях Русі належала Києву, куди привозили пам'ятки й куди запрошували грецьких живописців та де місцеві майстри переймали мистецькі навики у візантійців. Найбільшим центром греко-руських зв'язків у збиранні ікон був Києво-Печерський монастир. З Києва і цього монастиря в інші князівства перевозили ікони, майстрів також запрошували до північних князівств не напряму з Константинополя, а через Київ [20, с. 43].

Важливим чинником є також існування в Києві стародавньої церкви, посвяченої святому Іллі, у якій молилися перші християни Києва ще до офіційного хрещення Руси-України та де, безсумнівно, були ранні візантійські ікони пророка 16. У «Повісті временних літ», створеній преподобним Нестором Літописцем, знаходимо першу згадку про церкву [1, с. 26–35]. Біля Іллінської церкви, на річці Почайна, що впадала в Дніпро й була портовою гаванню міста, починалася Русь 17. Мор-

ськими шляхами прибували з Царгорода до Києва мистецькі артілі, привозили ікони та сакральні артефакти. Отже, можна припустити, що в іконі «Пророк Ілля в пустелі з Житієм і Молінням» відтворені ранні візантійські традиції, запозичені безпосередньо з певної привізної пам'ятки чи її інтерпретації в київському мистецтві домонгольських часів. Як відомо, у Києві іконописці активно асимілювали стиль і професійні прийоми вже у XII ст. і їхнє мистецтво досягло високого рівня. Природно, сьогодні неможливо віднайти і з упевненістю визначити ранній візантійський образ пророка Іллі, який можна було б вважати певною одиницею відліку наступних іконографічно-художніх утілень. Специфічні образні, композиційні та колористичні характеристики ікони, виражені в тяжінні до монументальних, масивних форм і лаконізму та узагальненості художнього вислову, спонукають шукати давні протографи твору у фресковому живопису Візантії.

Примітки

[1] Дошка соснова (141 Ч 111). Паволока, левкас, яєчна темпера. Від давніх шпонок уціліла одна, на дерев'яних гвіздках, на нижньому торці. На звороті набивні шпонки на залізних кованих гвіздках, пізнішого часу. Великі втрати тла і на нижньому полі, де на місці житійних клейм були згодом написані поясні фігури святих. Від нижніх житійних сцен уціліли лише незначні фрагменти.

[2] За легендою село Вибути чи Либути було вотчиною родини княгині Ольги, яка 903 року стала дружиною київського князя Ігоря. Пороги на ріці Великій біля цього села називаються «Ольгині сліди» [7].

[3] Зображення поясних семифігурних Деісусних композицій вже існували в XIII ст., але ще не у звичному типі іконостасу, оскільки він тоді не був сформований як архітектонічно-цілісна структура. Такі зображення змальовували на окремих дошках, ставили їх у візантійських храмах на темплон перед вівтарем [15, с. 43].

[4] Н. Шевченко також допускає, що цикл клейм мав продовження і на нижньому полі втраченої середньої частини твору [29, с. 29, 177–179, № 1].

[5] У Книзі Царств мовиться: «І було до нього слово Господнє: піди звідси і обернись на схід, і сховайся біля потоку Хораф, що навпроти Йордану; з цього потоку ти будеш пити, а воронам Я повелів годувати тебе там. І пішов він і зробив за словом Господнім; пішов і залишився біля потоку Хораф, що навпроти Йордану. І ворони приносили йому хліб і м'ясо вранці, і хліб і м'ясо ввечері, а з потоку він пив» (3 Кн. Цар. 17:1–6).

[6] Із загальної кількості біблійних тем можна виділити два найважливіші сюжети: перший з них – Іллю годує ворон (3 Кн. Цар. 17: 5, 6), другий – сходження Іллі на небо у вогненній колісниці, який символізує Вознесіння (4 Кн. Цар. 2:9–13).

[7] До думки про синтез обох сюжетів схилялася також М. Реформатська [17, с. 347–349].

[8] Православний монастир Морача – один з найважливіших релігійних осередків Середньовіччя на Балканах. Монастир засновано 1252 року князем Стефаном, сином Вукана II Неманича. Церква Успіння Богоматері – соборний храм архітектурного комплексу монастиря. Дияконник головного храму прикрашає фресковий житійний цикл, присвячений пророку Іллі, який складається з одинадцяти житійних сцен (XIII ст.) [12; 14, с. 23–38, табл. 5–12].

[9] Відомо, що Ілля народився приблизно 900-го року до Р. Х; можливим місцем його народження було місто Фесвія Галаадська (Тов. 1:2), за іншими свідченнями – місто Тішбе в Гілеаді, що за Йорданом (3 Кн. Цар. 17:1). Ілля походив з роду Аарона, був вихований у середовищі священиків; від юності присвятив себе служінню Богу, поселився в пустелі і проводив роки життя в строгому пості та молитві; покликаний до пророчого служіння за часів ізраїльського царя Ахава, пророк став ревнителем істинної віри і благочестя. Климент Александрійський описує життя пророка в першій книзі «Стромат» (Clement of Alexandria. Stromata. I. 115).

[10] Схоже, як Серафим, вклавши в уста палаюче вугілля пророку Ісаї, наділив його пророчим даром (Ієр. 1:9).

[11] Відповідно до біблійних писань (Книга пророка Іони), син сарептської вдови став пророком Іоною, тим самим, якого поглинув кит, і він перебував у його череві три дні, аж допоки не був викинутий китом на берег; трьохденне перебування пророка в череві кита стало прообразом трьохденного перебування Христа в гробі. Сам Спаситель у Новому Завіті так зазначав про це: «…як Іона був у череві кита три дні і три ночі, так і Син Людський буде в серці землі три дні і три ночі» (Мт. 12:39, 40). Ісус Христос порівнював Себе з Іоною «Ніневітяни повстануть на суд з родом цим і осудять його, бо вони покаялись від проповіді Іониної; і от, тут більше Іони» (Мт. 12:41). Таким чином Іона у своєму служінні й житті став прообразом смерті, воскресіння і проповіді Ісуса Христа (Кн. Цар. 14).

[12] У чудесному врятуванні Іллею сина сарептської вдови виразно помітна паралель до євангельської розповіді про воскресіння Ісусом Христом сина наїнської вдови (Лк. 7:11–16).

[13] Схожі рослинні мотиви, зокрема тюльпаноподібні квіти, використані на двох пам'ятках, змальованих іконописцем Стефаном: «Мойсей отримує скрижалі Закону» і «Мойсей перед Неопалимою Купиною» (кінець XII – початок XIII ст.) та в житійній іконі «Мойсей отримує скрижалі Закону» (XIII ст.). Усі три візантійські пам'ятки походять з монастиря Святої Катерини на Синаї.

[14] Пам'ятка може наслідувати дерев'яне зображення Святого Георгія – незвичний за іконографією колос, заввишки майже 3 м, із церкви Святого Георгія Переможця (XI ст.) села Оморфекклесія, яка розміщується на пагорбах над Касторією [31, с. 173–175]. Внизу ікони, ліворуч, біля ніг святого, змальована невеличка жіноча фігурка, яка в проскінезі молиться Георгію. Н. Шевченко припускає, що ктиторка – жителька Касторії, побажала звертатися з молитвами до святого через цілком конкретне зображення, яке можна ідентифікувати і яке, очевидно, за її бажанням скопіювали, а потім прикрасили, оточивши його житієм святого [24].

[15] На думку Н. Шевченко, не підлягає сумніву, що ця величезна фреска стала протографом образу св. Миколи в середнику житійної ікони з Какопетрії, а незвично великі розміри ікони, мабуть, були продиктовані бажанням точно відтворити масштаби фрески. Отож, є усі підстави припустити, що для жертводавців, образи яких змальовані в молитовних позах перед святителем, було важливо, щоб на замовленій ними житійній іконі був відтворений фресковий образ із церкви Святого Миколи теса Стегеса [29, с. 160].

[16] За переказом, церкву пророка Іллі звели київські князі Аскольд і Дір. Під час одного з візантійських походів вони побачили Божественне диво, яке їх вразило, одразу після повернення вони прийняли хрещення і збудували цей храм [1; URL : https://inkyiv.com.ua/2020/07/misce-v-misti-illinska-cerkva].

[17] За словами літописної «Повісті временних літ», після того, як у 944 році відбувся військовий похід київського князя Ігоря на Константинополь і прийшов час укладати нову мирну угоду між Руссю та Візантійською імперією, русичі-християни, на відміну від тих співвітчизників, які ще вклонялися ідолам, давали присягу миру у власному храмі Святого Іллі. «І поклали зброю свою, – мовиться про це в літопису, – і щити, і золото, і присягнув Ігор, і мужі його, і скільки було язичників-русичів. А християн-русичів водили давати присягу в церкву Святого Іллі, що є над ручаєм» (як вважають історики, словом «ручай» тут позначено річку Почайну) [1, с. 23–30].

Джерела та література

1. Алешковский М. Повесть временных лет : Судьба литературного произведения в древней Руси. Москва : Наука, 1971. 136 с.

2. Бурковська Л. Ікони Святого Миколи в українському малярстві кінця XIV–XVI століть: ґенеза, особливості іконографії та семантики. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2015. 352 с. : іл., 48 кол. іл.

3. Бурковська Л. Давні українські ікони. Дослідження іконографічних та стильових перетворень в іконописі XV–XVIII ст. Київ, 2019. 480 с. : іл., 24 кол. іл.

4. Вагнер Г. Проблема жанров в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1974. 267 с., 32 ил.

5. Гуминский В. Египет и Синай глазами русских паломников. URL : http://www.pravoslavie.ru/put/060218083400.htm.

6. Дмитриевский А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Петроград, 1917. Т. 3. Ч. 2. 789 с.

7. Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении / [под общ. ред. П. П. Семенова]. Санкт-Петербург : [Тип.] М. О. Вольф, 1881–1901. Т. 1. Ч. 1–2, 470 с.

8. Комашко Н., Саенкова Е. Русская житийная икона. Москва : Книги WAM, 2007. 352 с.

9. Кулакова М. Периоды строительной активности в средневековом Пскове и факторы активизации застройки. *Псков в российской и европейской истории (К 1100-летию первого летописного упоминания): Международная научная конференция : в 2 т.* Москва : Московский государственный университет печати, 2003. Т. 1. 403 с. : ил.

10. Лазарев В. Русская иконопись от истоков до начала XVI века : в 6 кн. Москва, 1983. 538 с. : ил.

11. Лифшиц Л. Заметки о стиле житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты близ Пскова первой половины – середины XIII века. *Древнерусское искусство. [Вып.:] Русь. Византия. Балканы. XIII в.* Санкт-Петербург, 1997. С. 326–343.

12. Мијовић П. Теофанија у сликарству Мораче. *Зборник Светозара Радојчића.* Београд, 1969. С. 179–196.

13. Овчинников А.; Кишилов Н. Живопись древнего Пскова XIII–XVI века. [Альбом]. Москва : Издание ГУ Гознака, 1971. 140 с.

14. Петковић С. Морача. Београд, 1986. 176 с.

15. Псковская икона XIII–XVI веков [альбом / авт.-сост. Ирина Родникова]. Санкт-Петербург : Аврора, 2007. 124, [3] с.

16. Пуцко В. Ранняя русская житийная икона: проблемы изучения. *Древняя Русь. Вопросы медиевистики.* Москва, 2014. № 2 (56). С. 21–31.

17. Реформатская М. Об особенностях композиционного построения житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты. *Древнерусское искусство. [Вып.:] Русь. Византия. Балканы. XIII в.* Санкт-Петербург, 1997. С. 344–355.

18. Сарабьянов В. Фрески Пскова и начало псковских художественных традиций. *Псков в российской и европейской истории (К 1100-летию первого летописного упоминания): Международная научная конференция :* в 2 т. / Моск. гос. ун-т печати. Москва : МГУП, 2003. Т. 1. 403 с. : ил.

19. Смирнова Э. Икона Древней Руси. XI–XVII века. *История иконописи: истоки, традиции, современность. VI–XX века*. Москва, 2002. С. 119–164.

20. Этингоф О. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Специальность 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. Москва, 2006. 50 с.

21. Aspra M. Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model. *Medieval Cyprus: Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, ed. N. P. Ševčenko and C. Moss. Princeton. New York, 1999. P. 179–193.

22. Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / edited by Helen C. Evans. New York, 2004. 658 p. Cat. № 201. P. 341–343.

23. Carr A. The Presentation of an Icon at Mount Sinai. Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. 1993–1994. Ser. 4, 17. P. 239–248. DOI: https://doi.org/10.12681/dchae.1109. DOI: https://doi.org/10.3917/balka.002.0103.

24. Constantinides E. Une icóne historiée de Saint Georges du XIIIe siécle au monastère de Sainte-Catherine du mont Sinai. *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век.* Санкт-Петербург, 1997. С. 77–104.

25. Eckenstein L. *A History of Sinai*. London: Society for promoting Christian knowledge; New York : The Macmillan Co., 1921. 224 p. P. 158.

26. Grabar A. *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*. Venice, 1975. 351 p. P. 159.

27. Mouriki D. Portraits de donateurs et invocations sur les icônes du XIIIe siècle au Sinai. *Etudes balkaniques. Cahiers Pierre Belon*. Paris, 1995. Vol. 2: *Modes de vie et modes de pensée à Byzance II. Actes de la table ronde n°9 – XVIIIe Congrès International d›études byzantines.* Moscow, 1990. P. 103–135. № 10, 11.

28. Patterson-Shevchenko N. The Vita Icon and the Painter as Hagiographer. *Dumbarton Oaks Papers.* Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1999. Vol. 53. P. 149–165. DOI: https://doi.org/10.2307/1291798.

29. Patterson-Shevchenko N. The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art. Torino : Bottega D'Erasmo, 1983. 347 p., ill.

30. Stylianou A. and Stylianou J. The Painted Churches of Cyprus. London, 1985. 525 p.

31. Sotiriou G. La sculpture sur bois dans l'art byzantine. *Mélanges Charles Diehl: Études sur l›histoire et sur l›art de Byzance.* Paris, 1930. Vol. 2 : *Art*. P. 178–180.

32. Anderson Jeffrey C. The Glory of Byzantium at Sinai. Religious Treasures from the Holy Monastery of St. Catherine. Athens, 1977. 304 p.

33. Weitzmann K. The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos. *Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*. Paris, 1960. Vol. XI. P. 163–184.

34. Weitzmann K. Icon Painting in the Crusader Kingdom. *Dumbarton Oaks Papers.* Washington, 1966. Vol. 20. P. 51–83. DOI: https://doi.org/10.2307/1291242.

35. Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago ; London, 1971. 346 p.

36. Weitzmann K., Chatzidakis M., Miatev K. and Radojčić S. A treasury of icons. From the Sinai peninsula, Greece, Bulgaria and Yugoslavia. New York : Harry N. Abrams, inc., 1966. CIV pp., 220 b.

37. Weitzmann K. Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. 1986. Ser. 4, 12, P. 63–116, esp. 94–107. DOI: https://doi.org/10.12681/dchae.947.

38. Weitzmann K., Kessler H. The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art. Washington (D.C.) : Dumbarton Oaks research library and collection, 1990. XIV, 202 p., 73 pls.

References

1. ALESHKOVSKY, Mark. *The Tale of Bygone Years: A Fate of the Literary Work in Ancient Rus.* Moscow: Science, 1971, 136 pp. [in Russian].

2. BURKOVSKA, Liubov. *Icons of St. Nicholas in Ukrainian Painting of the Late 14th – 15th Centuries: Genesis, Peculiarities of Iconography and Semantics.* Kyiv: Olena Teliha Publishing House, 2015, 352 pp., ill., 48 col. ill. [in Ukrainian].

3. BURKOVSKA, Liubov. *Ancient Ukrainian Icons. A Research of Iconographic and Stylistic Transformations in Icon Painting of the 15th–18th Centuries.* Kyiv, 2019, 480 pp., ill., 24 col. ill. [in Ukrainian].

4. WAGNER, Georgy. *The Problem of Genres in Ancient Russian Art.* Moscow: Art, 1974, 267 pp., 32 ill. [in Russian].

5. GUMINSKY, Viktor. *Egypt and Sinai through the Eyes of Russian Pilgrims* [online]. Available from: http://www.pravoslavie.ru/put/060218083400.htm [in Russian].

6. DMITRIEVSKY, Aleksey. *Description of Liturgical Manuscripts Stored in the Libraries of the Orthodox East.* Petrograd, 1917, vol. 3: *Typika*, part 2, 789 pp. [in Russian].

7. SEMYONOV, Pyotr, ed. *Picturesque Russia: Our Fatherland in Its Land, Historical, Tribal, Economic, and Everyday Significance.* Saint Petersburg: M. O. Wolff Publishers, 1881–1901, vol. 1, parts 1–2, 470 pp. [in Russian].

8. KOMASHKO, Nataliya, Elena SAENKOVA. *Russian Hagiographical Icons.* Moscow: WAM Books, 2007, 352 pp. [in Russian].

9. KULAKOVA, Marina. Periods of Construction Activity in Medieval Pskov and Factors of Building Intensification. In: Valentin SEDOV, ed.-in-chief, *Pskov in Russian and European History (On the Occasion the 1100th Anniversary of Its Earliest Annalistic Mentioning): Proceedings of the International Scientific Conference: In Two Volumes.* Moscow: Moscow State University of Printing Arts, 2003, vol. 1, 403 pp.: ill. [in Russian].

10. LAZAREV, Viktor. *Russian Icon-Painting from Its Origins to the Early 16th Century: In Six Books.* Moscow, 1983, 538 pp.: ill. [in Russian].

11. LIFSCHITZ, Lev. Notes on Style of the Hagiographic Icon «Elijah the Prophet» (Early to Mid-13th Century) from the Village of Vybuty near Pskov. In: *Ancient Russian Art. [Issue:] Rus. Byzantium. The Balkans. 13th Century.* Saint Petersburg, 1997, pp. 326–343 [in Russian].

12. MIJOVIĆ, Pavle. Theophany in the Morača Painting. In: Svetozar RADOJČIĆ, Vojislav ĐURIĆ. *The Collection of Svetozar Radojčić.* Belgrade, 1969, pp. 179–196 [in Serbian].

13. OVCHINNIKOV, Adolf, Nikolai KISHILOV. *Painting of Ancient Pskov in the 13th – 16th Centuries. [An Album].* Moscow: Main Department of State Insignia Production Publishing House, 1971, 140 pp. [in Russian].

14. PETKOVIĆ, Sreten. *Morača.* Belgrade, 1986, 176 pp. [in Serbian].

15. RODNIKOVA, Irina, compiler. *Pskov Icons of the 13th – 16th Centuries [An Album].* Saint Petersburg: Aurora, 2007, 124, [3] pp. [in Russian].

16. PUTSKO, Vasily. Early Russian Hagiographic Icons: Problems of Study. In: Elena KONYAVSKAYA, ed.-in-chief, *Ancient Rus. Issues of Medieval Studies.* Moscow, 2014, no. 2 (56), pp. 21–31 [in Russian].

17. REFORMATSKAYA, Maria. On the Peculiarities of Compositional Construction of the Hagiographic Icon «Elijah the Prophet» from the Village of Vybuty. In: *Ancient Russian Art. [Issue:] Rus. Byzantium. The Balkans. 13th Century.* Saint Petersburg, 1997, pp. 344–355 [in Russian].

18. SARABYANOV, Vladimir. Frescoes of Pskov and the Beginning of Pskov Artistic Traditions. In: Valentin SEDOV, ed.-in-chief, *Pskov in Russian and European History (On the Occasion the 1100th Anniversary of Its Earliest Annalistic Mentioning): Proceedings of the International Scientific Conference: In Two Volumes.* Moscow: Moscow State University of Printing Arts, 2003, vol. 1, 403 pp.: ill. [in Russian].

19. SMIRNOVA, Engelina. Icons of Ancient Rus. 11th–17th Centuries. In: Anna YAKOVLEVA, Lilia EVSEEVA, Natalia KOMASHKO et al. *The History of Icon Painting: Origins, Traditions, Modernity. 6th–20th Centuries.* Moscow: ART-BMB, 2002, pp. 119–164 [in Russian].

20. ETINGOF, Olga. *Byzantine Icons of the 6th – First Half of the 13th Century in Russia.* An Authoress's Extended abstract of Doctor of Art Studies Thesis: speciality 17.00.04 (Fine, Decorative, Applied Arts and Archutecture). Moscow, 2006, 50 pp. [in Russian].

21. ASPRA-VARDAVAKIS, Mary. Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model. In: Nancy PATTERSON ŠEVČENKO and Christopher Frederick MOSS, eds. *Medieval Cyprus: Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki.* Princeton, N. J., 1999, pp. 179–193 [in English].

22. EVANS, Helen C., ed. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557*). New York: Metropolitan Museum of Art Publications, 2004, 658 pp. [in English].

23. CARR, Annemarie Weyl. The Presentation of an Icon at Mount Sinai. In: Myrtali ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, ed.-in-chief, *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Περίοδος Δ'. Ο τομος αυτος αφιερωνεται στη μνημη της Ντουλας Μουρικη (1934–1991) [Bulletin of the Christian Archaeological Society. Series 4. The Volume is Dedicated to the Memory of Doula Mouriki (1934–1991)]*. 1993–1994, no. 17, pp. 239–248 [in English]. DOI: https://doi.org/10.12681/dchae.1109.

24. CONSTANTINIDES, Efthalia. A 13th-Century Historiated Icon of Saint George at the Monastery of Saint Catherine on Mount Sinai. In: *Ancient Russian Art. [Issue:] Rus. Byzantium. The Balkans. 13th Century.* Saint Petersburg, 1997, pp. 77–104 [in French].

25. ECKENSTEIN, Lina. *A History of Sinai.* London: Society for Promoting Christian Knowledge; New York: The Macmillan Co., 1921, 224 pp. [in English].

26. GRABAR, André. *The Gold and Silver Coverings of Medieval Byzantine Icons.* Venice, 1975, 351 pp. [in French].

27. MOURIKI, Doula. Portraits of Donors and Invocations on the 13th-Century Icons at Sinai. In: André GUILLOU, ed.-in-chief, *The Balkan Studies. Pierre Belon Notebooks.* Paris, 1995, vol. 2: *Ways of Life and Ways of Thinking in Byzantium (Part II). Proceedings of Round Table No. 9 – XVIIIth International Congress of Byzantine Studies, Moscow, August 1990*, pp. 103–135 [in French]. DOI: https://doi.org/10.3917/balka.002.0103.

28. PATTERSON-ŠEVČENKO, Nancy. The "Vita" Icon and the Painter as Hagiographer. In: *Dumbarton Oaks Papers.* Washington, D.C., Dumbarton Oaks: Trustees for Harvard University, 1999, vol. 53, pp. 149–165 [in English]. DOI: https://doi.org/10.2307/1291798.

29. PATTERSON-ŠEVČENKO, Nancy. *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art.* Torino: Bottega D'Erasmo, 1983, 347 pp., ill. [in English].

30. STYLIANOU, Andreas and Judith STYLIANOU. *The Painted Churches of Cyprus.* London: Trigraph for the A.G. Leventis Foundation, 1985, 525 pp. [in English].

31. SOTIRIOU, Georgios. Woodcarving in Byzantine Art. *Festschrift in Honour of Charles Diehl: Studies on the History and Art of Byzantium.* Paris: Librairie Ernest Leroux, 1930, vol. 2: *Art*, pp. 178–180 [in French].

32. ANDERSON, Jeffrey C. *The Glory of Byzantium at Sinai. Religious Treasures from the Holy Monastery of St. Catherine*. Athens: Benaki Museum, 1977, 304 pp. [in English].

33. WEITZMANN, Kurt. The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos. In: André GRABAR, Jean HUBERT, eds. *Archaeological Notebooks. Late Antiquity and the Middle Ages*. Paris, 1960, vol. 11, pp. 163–184 [in English].

34. WEITZMANN, Kurt. Icon Painting in the Crusader Kingdom. In: *Dumbarton Oaks Papers.* Washington, 1966, vol. 20, pp. 51–83 [in English]. DOI: https://doi.org/10.2307/1291242.

35. WEITZMANN, Kurt. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination.* Introduction by Hugo BUCHTHAL. Chicago: Univ of Chicago Press; London, 1971, XXII + 346 pp. [in English].

36. WEITZMANN, Kurt, Manolis CHATZIDAKIS, Krsto MIATEV and Svetozar RADOJČIĆ. *A Treasury of Icons: Sixth to Seventeenth Centuries From the Sinai Peninsula, Greece, Bulgaria, and Yugoslavia*. Translated by Robert Erich WOLF. New York: Harry N. Abrams, 1966, 174 ill., 220 pp. [in English].

37. WEITZMANN, Kurt. Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. In: Manolis HATZIDAKIS, Nikolaos DRANDAKIS, Doula MOURIKI, Charalambos BOURAS, Myrtali ACHEIMASTOU-POTAMIANOU (editorial committee). *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Περίοδος Δ>. Στην εκατονταετηρίδα της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884–1984) [Bulletin of the Christian Archaeological Society. Series 4. In the Centenary of the Christian Archaeological Society (1884–1984)]*. 1986, no. 12, pp. 63–116, esp. pp. 94–107 (pt. C. *The Title-Saint Icons*) [in English]. DOI: https://doi.org/10.12681/dchae.947.

38. WEITZMANN, Kurt, Herbert Leon KESSLER. *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art* (Dumbarton Oaks Studies, vol. XXVIII). Washington (D.C.): Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990, pp. XIV + 202 pp., 73 pls. [in English].

Надійшла / Received 16.06.2021
Рекомендована до друку / Recommended for publishing 03.11.2021