

Олена ПОНОМАРЕВСЬКА,

orcid.org/0000-0002-2044-2186

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри архітектури та дизайну

Національного університету «Чернігівська політехніка»

(Чернігів, Україна) *olenaponomarevska@gmail.com*

Людмила ПОСЬМАШНА,

orcid.org/0009-0002-6121-7652

викладач кафедри архітектури та дизайну

Національного університету «Чернігівська політехніка»

(Чернігів, Україна) *design53@ukr.net*

Ганна МОРОЗОВА,

orcid.org/0000-0002-5189-5399

старший викладач кафедри архітектури та дизайну

Національного університету «Чернігівська політехніка»

(Чернігів, Україна) *gannamoroz22@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЇ ОБРАЗУ СВЯТОГО МИКОЛИ МИРЛІКІЙСЬКОГО В НАРОДНИХ ІКОНАХ ПІВНІЧНО-СХІДНОГО ПОЛІССЯ КІНЦЯ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

Мета статті полягає у визначенні принципів образної побудови народних ікон святого Миколи Мирлікійського у мистецтві Київського та Чернігово-Сіверського Полісся XIX ст. Досліджено художні засоби, що використовувалися майстрами для досягнення сугестивного впливу іконічного зображення, свідомого діалогу сакрального образу із профаним світом людини. На основі здійснення порівняльного аналізу художнього матеріалу і його фольклорної основи виявлено особливості інтерпретації традиційної центральної композиції в хатньому божнику Полісся – Триморфону та пристояння святому Миколі Христа і Богородиці. Розкрито історико-культурні чинники поширення образу благословляючого святого Миколи (народна назва – «Св. Микола-Іменослов»), його особливе дидактично-повчальне значення для населення Центрального та Лівобережного Полісся, яке чутливо реагувало на вплив віровчення вєтківсько-стародубського старообрядництва. На основі компаративного аналізу народних ікон кінця XVIII–XIX ст., середньовічного західноєвропейського живопису та письмових джерел визначено апокрифічне джерело рідкісних в Україні ікон «Воскресіння св. Миколою дітей».

Таким чином, проаналізований фактичний матеріал дозволяє узагальнити художні засоби виразності: психологізм (сугестивність), діалогічність, орнаментальність, декоративність. З'ясовано, що іконографія благословляючого «Св. Миколи» була спричинена боротьбою проти віровчення старовірів, а «Воскресіння дітей св. Миколою» – популярністю переказу посмертного чуда св. Миколи та впливом західноєвропейського мистецтва. Дослідження іконографії образу святого Миколи Мирлікійського в народних іконах північно-східного Полісся кінця XVIII–XIX століть сприятиме подальшому аналізу маловідомих сюжетів та більш глибоких регіональних досліджень українського іконопису.

Ключові слова: іконографія, народна ікона, образ святого, художні особливості, святий Микола Мирлікійський.

Olena PONOMAREVSKA,

orcid.org/0000-0002-2044-2186

Candidate of Art Studies,

Associate Professor at the Department of Architecture and Design

Chernihiv Polytechnic National University

(Chernihiv, Ukraine) olenaponomarevska@gmail.com

Luidmila POSMASHNA,

orcid.org/0009-0002-6121-7652

Lecturer at the Department of Architecture and Design

Chernihiv Polytechnic National University

(Chernihiv, Ukraine) design53@ukr.net

Hanna MOROZOVA,

orcid.org/0000-0002-5189-5399

Senior Lecturer at the Department of Architecture and Design

Chernihiv Polytechnic National University

(Chernihiv, Ukraine) gannamoroz22@gmail.com

ICONOGRAPHIC FEATURES OF THE IMAGE OF SAINT NICHOLAS OF MYRA IN THE FOLK ICONS OF NORTHEASTERN POLISSIA FROM THE LATE 18TH TO THE 19TH CENTURY

The imagery and artistic features of Saint Nicholas of Myra in Lycia folk icons found in Chernihiv-Siverian Polesia region (Ukraine) of the late 18th-19th centuries are outlined in these research statements. Research methodology is based on applying the iconography and iconology methods as well as a comparative analysis of Saint Nicolas imagery in icon painting and folklore apocryphal sources. The artistic means used by masters to comprehend the Saint's image in the mind of public and to achieve harmony in the ornamented environment of the peasant hut are examined. Based on a parallel analysis of the artistic material and its folklore basis, the interpretation features of traditional central composition of the Polesian household shrine, the composition of St Nicholas, Theotokos and Christ Pantocrator and the composition of Deisis, are revealed. The historical and cultural factors of the «St. Nicholas Onomasticon» iconographic type spread, and its instructive value for people of central and left-bank Polesia, who were especially sensitive to the impact of Vetki and Starodub schism ideology, are outlined. Based on the comparative analysis of folk icons of the late XVIII–XIX centuries, medieval Western European painting and written sources, the apocryphal source of the rare in Ukraine icons named «Resurrection by St. Nicholas of the Murdered Children» was identified. Thus, the analyzed factual data allow us to summarize the artistic means of expression: psychological insights (suggestiveness), dialogic nature, ornamentality, and decorativeness. It was found out that the iconography of «St. Nicholas Onomasticon» was caused by the struggle against the doctrine of the Old Believers, and the «Resurrection by St. Nicholas of the Murdered Children» – by retelling of the postmortem miracle created by St. Nicholas and the influence of Western European art. Research of St. Nicholas of Myra in Lycia iconographic imagery in folk icons of north-eastern Polesia of the late XVIII–XIX centuries may contribute to the further analysis of little-known themes and deeper regional studies of Ukrainian iconography.

Key words: iconography, folk icon, image of Saint, artistic features, Saint Nicholas of Myra.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення народного іконопису України як цілісного явища духовної культури, прояву своєрідності художнього мислення народу. Сучасні науковці віддають перевагу регіональним підходам до вивчення народної іконописної спадщини, оскільки загальна картина розвитку і побутування народної ікони складається, як правило, у процесі узагальнення регіональних особливостей. У це русло були спрямовані наукові зусилля українських дослідників, зокрема В. Грешлика, О. Найдена, Л. Лихач, К. Скалацького, М. Корнієнко, М. Станкевича, Т. Журунової, О. Шпак, О. Романів-Тріски

та інших, які прагнули здійснити аналіз іконографічних та стилістичних особливостей народного іконопису різних регіонів України.

У зв'язку з цим уваги потребує також вивчення народного іконопису українського Полісся як художнього явища в контексті місцевої етнічної культури. Полісся – унікальний етнокультурний регіон, якому притаманна відома «законсервованість» традиційного способу життя, а, разом з цим, і високий ступінь збереженості етнографічно-фольклорного синкретизму, рідкісних архаїчних елементів культури, що подекуди функціонують і до сьогодні. Особливу увагу слід приділити художній своєрідності та іконографії фольклорної

течії іконопису, оскільки це питання вимагає урахування фольклорно-етнографічних, історичних, соціокультурних чинників, що мали значний вплив на формування місцевого непрофесійного іконопису.

Зображення святого Миколи – один з найпоширеніших образів у народному іконописі Центрального та Лівобережного Полісся ХІХ ст., що складає значну частину музейних та приватних збірок. Усталена століттями іконографія святого, проникаючи у народну течію іконопису, дещо трансформувалася під впливом вірувань, легенд, переказів, апокрифів, псалмів тощо, складених українцями, та отримала особливу стильову специфіку в кожному з регіонів. Іконографія св. Миколи Мирлікійського як окрема тема в дослідженні української народної течії іконопису довго залишалася поза увагою мистецтвознавців. Разом з тим, особливості іконографії та своєрідність художньої виразності образу св. Миколи в ізофольклорній спадщині Київського та Чернігово-Сіверського Полісся кінця ХVІІІ–ХІХ ст. свідчить, що ця тема і цілий ряд проблем, пов'язаних з нею, залишаються актуальними в контексті мистецтвознавчих досліджень.

Аналіз досліджень. Зацікавлення багатьох науковців в різних країнах світу іконографією образу святого Миколи Мирлікійського розпочалося в ХІХ ст., оскільки укорінення шанування святого та розмаїття його зображень необхідно було вивчити у різних аспектах національних культур.

Упродовж ХХ ст. та початку ХХІ ст. ця наукова проблема є постійним об'єктом дослідження й вітчизняних вчених. Українські науковці Н. Верещагіна, Я. Мороз переконливо довели, що феномен культу святого Миколи є видатним явищем українського духовного життя, відображеного у давньоруських пам'ятках історії та культури (Верещагіна, 1999; Мороз, 2009). Сучасні українські дослідники висвітлюють різнобічні аспекти іконографії св. Миколи Мирлікійського: В. Александрович акцентує увагу на виявленні найдавніших зразків житійних ікон святителя та їх репліках ХV–ХVІ століть, особливостей стилістики середньовічних ікон (Александрович, 2001: 156–181). М. Гелитович простежує відомі, рідкісні іконографічні варіанти житійних сцен, зокрема подає широкий спектр художньо-образних та стилістичних вирішень західноукраїнських ікон із зібрання Національного музею імені Андрея Шептицького (Гелитович, 2008). У роботах В. Жишківича простежується еволюція іконографії св. Миколи на українських землях впродовж Х–ХІV століть

(Жишківич, 2008: 37–44). Л. Бурковська у низці наукових статей та монографії послідовно та системно розкриває генезу, іконографію та семантику образу св. Миколи в українському іконописі ХІV–ХVІ ст. (Бурковська, 2015). Традиціям народного іконопису на склі, у тому числі особливостям моделювання образу святого Миколая, присвячено роботу О. Шпак (Шпак, 2008: 44–47). Проте очевидним на цьому тлі постає недостатнє наукове висвітлення традиційної народної іконографії Полісся ХІХ ст., зокрема принципів образної побудови та художніх особливостей народних ікон регіону.

Мета статті – дослідити принципи художнього втілення образу св. Миколи Мирлікійського та особливості іконографії в народних іконах Північно-Східного Полісся кінця ХVІІІ–ХІХ ст. на основі історико-культурного матеріалу, у взаємодії з найсуттєвішими історичними, фольклорними, етнографічними чинниками та мистецькими тенденціями доби. Для досягнення поставленої мети виокремлено коло пам'яток із музейних та приватних збірок, виявлено згадки про іконописні осередки з історико-статистичних джерел ХVІІІ–ХІХ ст., здійснено візуальне дослідження народних ікон Київського та Чернігово-Сіверського Полісся

Джерельну базу вивчення особливостей іконографії образу святого Миколи Мирлікійського склали народні ікони Київщини та Чернігово-Сіверщини кінця ХVІІІ–ХІХ ст., представлені в колекціях та зібраннях музеїв України, приватних колекціях, а саме: зібрання народних ікон Національного архітектурно-історичного заповідника «Чернігів Стародавній» (25 одиниць зберігання); колекція народних ікон Чернігівського обласного художнього музею ім. Г. Галагана (45 одиниць зберігання); зібрання народних ікон ХVІІ–ХХ ст. Новгород-Сіверського історико-культурного музею-заповідника «Слово о полку Ігоревім» (10 одиниць зберігання); невеликі колекції (по 5 одиниць зберігання) ікон ХVІІІ–ХХ ст. Національного історико-культурного заповідника «Качанівка», Ніжинського музею «Поштова станція», красназавчого музею смт. Семенівка; ікони Святого Миколая з колекції Музею української домашньої ікони та старожитностей «Душа України» історико-культурного комплексу «Замок «Радомисль» (80 одиниць зберігання); приватні зібрання народних ікон чернігівських колекціонерів В. Шура та М. Ковшуна (12 колекційних одиниць).

Ці зібрання дали змогу проаналізувати особливості художніх засобів, регіональну специфіку стилю, визначити діапазон поширених іконогра-

фічних типів Чернігово-Сіверщини та Київщини. Ареал побутування ікон споріднених за стилістикою, моделюванням ликів та образів у цілому, композиційною побудовою, колористикою та декоративними елементами охоплює, крім сучасної Київської та Чернігівської областей, південні райони суміжних Гомельської та Брянської областей (історична Стародубщина). У зв'язку з цим у російських та білоруських наукових колах часто висувуються спекулятивні та необґрунтовані гіпотези, що не мають історичного, статистичного, архівного підґрунтя про належність цієї групи ікон до їхньої народно-мистецької спадщини. Значну роль у цьому процесі відіграє факт втрати північних територій Чернігівської губернії, що відбувся за часів Української революції 1917–1921 рр., інкорпорації їх до РФСР, що відбувалася всупереч волі населення та органів місцевого самоврядування (Еткіна, 2016: 169–205).

Натомість значна кількість історико-статистичних джерел XVIII–XIX ст. дозволила виявити основні іконописні осередки Київського та Чернігово-Сіверського Полісся. Так, помітні осередки іконописання діяли у Чернігові, Ніжині, Семінівці, Новгород-Сіверському, Стародубі, Погарі, Борзні, Кролевці, Коропі, працювали іконописний і малярний цехи Києва, суттєву роль виконували й позацехові малярі (Пономаревська, 2015: 117). Отже, без сумніву, досліджувані ікони святого Миколи Мирлікійського XVIII–XIX ст. походять з українських земель, що дозволило виявити особливості художньо-стильових засобів та інтерпретацію іконографічних типів в народних іконах північно-східного Полісся.

Візуальне дослідження народних ікон Київського та Чернігово-Сіверського Полісся вказує на варіативність рівня майстерності їх написання – від наївно-декоративної манери, притаманної самоукам, до стилізації «народної ікони», що є доробком професійних та напівпрофесійних малярів. Окрім того, у своїх позиціях спираємося на думку українських мистецтвознавців про традиційну взаємодію та взаємовплив позацехових та цехових майстрів. Так, Л. Міляєва у праці «Стінопис Потелича» зауважила: «Майстри XVI – пер. пол. XVII ст. виховувалися у тісному спілкуванні один з одним. Існувала серйозна конкуренція поміж позацеховими художниками-«партачами» та членами цехів» (Міляєва, 1969: 30). Така тенденція зберігалася впродовж тривалого часу і була простежена В. Рубан у процесі вивчення українського портретного жанру першої половини XIX ст.: «Близькість цехових майстрів до народної стихії згладжувала «межу» між творами професійного майстра і самоука. З початком XIX ст., а вірніше ще з середини XVIII ст.,

диференціація (і досить чітка) в системі навчання більш різко розмежовує розвиток цих напрямів, але не припиняє взаємодії народного мистецтва і професійного» (Рубан, 1984: 63).

Методологія дослідження зумовлена метою роботи і ґрунтується на міждисциплінарному підході, що передбачає використання історичного, мистецтвознавчого, культурологічного наукового інструментарію. З огляду на специфічні характеристики народного іконопису як культурно-художнього та соціокультурного явища, здійснено вибір конкретних методів дослідження: метод мистецтвознавчого аналізу застосовано для опису та вивчення творів окресленого регіону; формально-стилістичний – для виявлення й окреслення певних художніх особливостей ікон; іконографічний та іконологічний методи – для визначення змін у традиційних схемах зображення образу; історичний – для виявлення соціально-історичних умов розвитку іконопису; порівняльний – для інтерпретації сюжетів народних ікон Київського та Чернігово-Сіверського Полісся кінця XVIII–XIX ст.

Виклад основного матеріалу. Збережені в музейних колекціях та приватних збірках ікони поліського краю XIX ст. значною мірою репрезентують традиційну іконографію святого: фронтальне погрудне зображення св. Миколи у митрі чи без неї, з Євангелієм у лівій руці та благословляючою десницею. Поясне одноосібне зображення святого є найдавнішим і найпоширенішим типом ікон у візантійському і давньоруському мистецтвах XI – першої половини XIV ст., що стало ґрунтом для подальшої кристалізації іконографічної схеми та її інтерпретації (Бурковська, 2015: 168). Серед них кількісно переважають дві основні композиції: перша – «Нікейське чудо», де постать св. Миколи вгорі фланкують образи Спасителя з Євангелієм та Богородиці з омофором в руках, що призначені Святителю; друга – образ св. Миколи на заквітчаному тлі.

Цікавим зразком першого типу є ікона «Святий Микола» (Рис. 1) зі збірки Чернігівського обласного художнього музею ім. Г. Галагана, що позначена певними ознаками навченості майстра. В аспекті ремісничого продукування за манерою виконання такі твори можуть бути визначені як аматорсько-реалістичні, автори яких прагнули до ілюзорної життєподібності, наслідуючи художні засоби професійних живописців. Наївна реалістичність тут є самоціллю, що послуговувалась певними формальними елементами та засобами «великих» стилів. Іконописець намагався говорити малознайомою йому художньою мовою класицизму.



Рис. 1. Св. Миколай, II пол. XIX ст. ІК-28
Чернігівський обласний художній музей
ім. Г. Галагана

У центрі ікони – погрудне зображення св. Миколи у єпископському облаченні: білому стихарі та червоному сакосі, оздобленими по краю хрещатими ламаними лініями, жовтий колір яких символізує золото. Митру щедро прикрашено «перлами» та «коштовним камінням», однак німб навколо голови Святителя замінено своєрідним саявом. Лик прописаний вдумливо, ретельно: тонкі надбрівні дуги підкреслюють прорізане зморшками чоло, глибокі тіні у куточках повік та чорна подвійна підводка роблять виразним погляд, м'якими мазками відтворено волосся та бороду. На сіро-блакитному тлі зображено хмари, на яких сидять Спаситель та Богородиця, при цьому їхні постаті змальовані у повний зріст, щоб підкреслити цю деталь, майстер зображує їх босоніж. Саме ця риса є ознакою унікальності, оскільки повнофігурні зображення Ісуса Христа та Богородиці на іконах святителя трапляються вкрай рідко як в українському, так і в східнохристиянському мистецтві (Бурковська. 2009: 251–255).

Значна група творів репрезентує традиційне для народного іконопису поліського краю зображення св. Миколи на заквітчаному тлі, яке є досить варіативним. У цій групі трапляються твори, що за стилем виконання можна систематизувати за такими позиціями: а) наївно-декоративна манера, що вирізняється малюванням плямою, лінією, схематичністю фігур, а пласкість рисунку компенсується орнаментальним доробком, посиленням ритміки зображення, симетрією композиції, геометризациєю та ізоморфністю образів, деталей, декоративним звучанням кольорів; б) стилізація «народної манери» – ікони створені професійними

або напівпрофесійними майстрами за народними смаками та уподобаннями, які активно використовували елементи народного розпису, орнаменту, щоб бути зрозумілими та прийнятими демократичними верствами суспільства.

Прикладом наївно-декоративної манери може слугувати ікона із збірки Чернігівського обласного художнього музею ім. Г. Галагана (Рис. 2), де Святитель зображений на темно-синьому, майже чорному тлі. Простір ікони декорований великими квітами на кшталт півоній, що не дозволяє малярю зробити написи біля німбу, тому останні прочитуються на лінії плечей святого. Значну увагу маляр приділяє лику, намагаючись настільки піднести до рівня ідеальної духовності, наскільки дозволяє йому розуміння святості та майстерність. Особлива побудова композиції посилює відчуття «тут-присутності» святого: ікона має імітацію ковчегу – мальовану раму приглушеного цегляного відтінку, за межі якої виходить з темного тла постать св. Миколи. Цей прийом створює ілюзію об'ємного образу та виносить його у позаіконний профанний простір і час, реалізуючи діалог із земним буттям людини. Народний маляр візуалізує народні вірування про те, що святі виходять з ікон на Великдень, вітаючи один одного.

Діалогізм як засіб впливу на віруючого використовувався й майстрами, які стилізували свої роботи під «народні». Вони відрізняються від попередніх майстернішим рисунком, пластичним опрацюванням лику і рук, пропорційністю фігури, характером типуажу, намаганням додати динамізму постаті. Виразності й пожвавлення у дещо статичну композицію додає спрямування погляду св. Миколи ліворуч (тобто на праве плече глядача), що відповідає народному віруванню про оцінку добрих справ молитовника архієпископом (Рис. 3).



Рис. 2. Святий Миколай. II пол. XIX ст. ІК-132.
Чернігівський обласний художній музей
ім. Г. Галагана



Рис. 3. Святий Миколай. XIX ст. H293/201-1-91. Національний історико-культурний заповідник «Чернігів Стародавній»

У іконографії св. Миколи простежуються деякі особливі типи композицій, притаманні народному іконопису Центрального та Лівобережного Полісся. Таким, наприклад, є поясне зображення святого з піднятими для благословення обома руками, пальці яких складені для скороченого позначення імені Ісуса Христа. Цей іконографічний тип мав особливе значення для населення Центрального та Лівобережного Полісся, яке чутливо реагувало на вплив ідеології ветківсько-стародубського центру старообрядництва. Ще з першої третини XVIII ст. у цьому регіоні виникли слободи, засновані старообрядцями, котрі, переслідувані каральними загонами царської армії, переселились з ветківського осередку на землі Чернігівщини та Київщини. Проповідники дониконівської віри почали й тут поширювати своє вчення серед місцевих мешканців, схилиючи їх до нього як до «істинного православ'я». Одне з правил у викладі старовіра старця Антонія стосувалось правильного складання перстів благословляючої священницької руки. Благословляючу священницьку руку, в якій пальці складені «іменословно», тобто знаменують собою букви імені Христа – ІС ХС, старовіри презирливо називали Малаксою за іменем протопопа Миколи Малакси (XVI ст.), на твори якого посилялися прихильники церковних реформ патріарха Никона. Складання трьох перстів для хресного знамення серед старообрядників вважалося «єрессю» та іронічно називалося «щелкуном», натомість істинним вважалося хреститись і благословляти двома перстами. Представники офіційної православної церкви прикладали чимало зусиль за для того, щоб припинити поширення ідеологічно-релігійних доктрин старовірів: використовували проповіді, чисельні місії до старообрядницьких слобод з метою залучення їх мешканців до лона церкви й, звісно, іконописання як

засіб пояснення та закріплення у свідомості віруючих православних канонів.

Відтак іконографія благословляючого Святителя Миколи зі складеними характерно перстами (такий жест отримав назву «іменословного благословення») виникає як реакція на єресь старообрядців та впроваджується у широке коло улюблених народних образів. Іменословне благословення в іконах св. Миколи стало обов'язковим і особливо виразним жестом в іконографії XVII ст. у епоху впровадження реформ патріарха Никона, який оголосив складання двох пальців для молитви неправильним та єретичним. Ця дидактична настанова правильного архієпископського благословення залишалась важливою для Чернігово-Сіверщини й у XIX ст. в умовах постійного спілкування православного населення зі старовірами й актуалізувалась в особливому іконографічному типі «Св. Миколи». Крім дидактично-канонічного аспекту ця композиція наділена високим діалогічним потенціалом особливого рівня комунікативного процесу, який можна тлумачити як діалог між сакральним та профанним світом, поміж святим та земним буттям. Кожний віруючий, таким чином, звертаючись у молитві до ікони, уявно отримував благословення особисто від архієпископа Мирлікійського.

Цей образ вирізняється з-поміж інших своєрідним декоративізмом у кольоровому та орнаментальному рішеннях. Такими є, наприклад, ікони з колекції Чернігівського обласного художнього музею ім. Г. Галагана (Рис. 4, 5), де оморф, ризи, палиця щедро прикрашені квітами, жовто-блакитні та червоно-блакитні кольори переростають у цілісний орнаментальний образ. Ці дві ікони протилежні за спрямуванням творчості майстрів, однак їх ріднить вільне використання колористичного ряду, сміливе рішення у декоруванні та композиційному плануванні.



Рис. 4. Святий Микола. I пол. XIX ст. ИК-15. Чернігівський обласний художній музей ім. Г. Галагана



Рис. 5. Святий Микола. XIX ст. ІК-131. Чернігівський обласний художній музей ім. Г. Галагана

У першій з них лик Святителя передає грецький, а не слов'янський тип: смагляве обличчя з запаланими аскетичними щоками, видовженим прямим носом, мигдалеподібним розрізом великих очей (Рис. 4). Автор цієї ікони скрупульозно випишує всі деталі: намагається створити об'ємними лик та одяг святого, прокладає тіні під руками, поєднує орнаментальний декоративізм з яскравим колористичним звучанням – голубий омофор із золотими хрестами, прикрашений рожевими квітами-півоніями на тлі жовтої ризи. У прагненні до відтворення реалістичних форм, фактури, матеріальності предметів митець вдається до ретельного зображення золотого та срібного обрамлення омофору, ризи, поручів, палиці, митри; відтак вони виглядають рельєфно, ілюзорно нагадуючи чеканку по металу. Оздоблення сакоса та омофора імітують мотиви вишивки XVIII ст. шовковими та золотими нитками. Композицію ікони завершують голівки херувимів, розміщені у сегментах хмар, навколо сйива, що заміщує німб Святителя. Святковість та декоративність загального ладу ікони спонукає глядача детально її роздивлятися, тим самим компенсується похибка у моделюванні благословляючих рук. Прототип композиції не вдалося з'ясувати, але існування подібного образу у колекції музею «Дім Якубовських» наводить на думку про існування певного протографа та його популярності. У цілому, описана нами ікона представляє той напрям народного малярства, де рушійною силою є прагнення іконописця до висот професійного живопису.

Інший напрям творчості презентує ікона «Святий Микола» з колекції Чернігівського обласного художнього музею ім. Г. Галагана (Рис. 5), що відображає, як і попередня, благословення архієпископа Мирлікійського. Автор цієї ікони не прагне до високої майстерності митців бароко та не претендує на вправність. Він апелює до традицій народного декоративного мистецтва та

іконописних правил, моделюючи лик та руки за допомогою рясних та відокремлених мазків білої фарби, що створює враження імпресіоністичної техніки живопису.

Композиційним центром поліського домашнього «вівтаря» найчастіше був триморфон, що складався з трьох постатей, як правило, написаних на окремих дошках, які розміщувались у божнику наступним чином: образ Ісуса Христа – по центру, фланкують образи Божої Матері та святого Миколая або іноді – Іоанна Предтечі. У хатньому божнику композиція з цих трьох ікон могла варіюватись у залежності від уподобань віруючих. Нерідко вона будувалася за принципом транспозиції, коли центральне місце посідає Микола Угодник, обабіч якого розташовані постаті Ісуса та Діви Марії. Завдяки цьому така композиція з трьох ікон сприймалася алюзією на події, покладені в основу іконографічного варіанту ікон св. Миколи із зображеннями Ісуса Христа і Богородиці, так зване «Нікейське чудо».

Примітно, що в центральних областях України трапляються дошки із зображенням Богородиці та святого Миколая праворуч від неї. Подібні розташування давали змогу додавати ікону Спаса Вседержителя як ліворуч, так і праворуч від композиції, й, таким чином, у центрі опинявся або ж образ Богородиці, або св. Миколи. Натомість у регіоні Лівобережного Полісся поширені зображення Ісуса Христа та ліворуч від нього св. Миколая на одній дошці (Рис. 6).



Рис. 6. Святий Миколай і Спас Вседержитель. XIX ст. Національний історико-культурний заповідник «Чернігів Стародавній»

Очевидно, образ Богородиці додавався окремо, оскільки був не тільки складовою триптиху, але мав самостійне значення для віруючих. Ікона із зображенням Богородиці з Немовлям також могла бути розташована чи з боку образу св. Миколи, і тоді святий опинявся у центрі композиції, чи з боку Ісуса Христа, і тоді триморфон набував класичних форм. Заміна образу Іоанна Предтечі образом св. Миколая в Деісусних композиціях у деяких дослідженнях пояснюється ототожненням св. Миколая та Архангела Михаїла на основі фонетичної подібності імен

або семантикою образів, що передують приходу месії. Але таке пояснення є досить складним, мало корелюється з віруваннями українців, адже народна ікона – їх пряме відображення. Таке стало використання композиції може бути зумовлене популярним переказом чуда про три ікони, що побутовало серед українців до кінця XIX ст. Джерелом для цього стало одне з посмертних чудес св. Миколи Мир-лікійського «Чудо про три ікони», де йдеться про нехтування ікони Святителя патріархом Афанасієм і покарання останнього св. Миколою. Цей популярний переказ, відтворений у відомій праці з українського фольклору М. Драгомановим (Драгоманов, 1876: 137–140), свідчить не тільки про велику шану до Святителя, але й про пріоритетне значення його зображення для людей. Оригінальна за композиційною будовою ікона XIX ст. з Київщини підтверджує своєрідну інтерпретацію образу св. Миколи як центрального персонажа, якому пристоять Ісус Христос і Богородиця (Рис. 7).



Рис. 7. Святий Микола з Богородицею та Ісусом Христом. XIX ст. Приватна збірка Миколи Ковшуна, м. Чернігів



Рис. 8. Воскресіння дітей святим Миколаєм. XIX ст. З колекції Замку-музею «Радомисль»

Рідкісними є ікони, де відтворено постать св. Миколи поряд з оголеними дітьми, що сидять у діжці – «Воскресіння дітей св. Миколаєм» (Рис. 8). Ця іконографія пов'язана з поширеною в усій Європі легендою про одне з посмертних чудес св. Миколи – «Чудо воскресіння св. Миколою дітей». Наприкінці XIX ст. у дискусії з німецькими вченими Є. Анічков відстоював думку, що уявлення народу про св. Миколу як покровителя дітей могло походити саме з цього джерела (Anichkof, 1894: 111). Ця легенда є продовженням історії про голод у Мирі, в ній йдеться про воскресіння двох або трьох дітей, яких убив і засолив у діжці господар гостинного дому. Явлення Святителя і наказ відкрити діжку супроводжується подальшим воскресінням дітей та каяттям господаря готелю. Науковець стверджував безсумнівний вплив цього переказу на іконопис. Слід зауважити, що інші дослідники також вказували на відсутність письмових джерел цієї легенди, підкреслюючи її усний спосіб побутування і поширення. Відомо про надзвичайну популярність у середньовічній Франції XII ст. народних віршів та містерії за цим сюжетом, поширеним у подальшому в шкільній драмі (Mâle, 2012: 332–332). А Морі визнавав, що жодна з ранніх грецьких легенд не містить цієї історії, її немає в «Золотій легенді», у житті святого, наведеному Сурієм. Автор назвав її вигадкою, витоки якої закладені у символічних зображеннях хрещення людей на стінах храмів, що супроводжувався написом «Христом навчені, що народились заново» (Maury, 1847: 616). Тобто, на противагу Анічкову А. Морі вважав, що початок легенді дав саме храмовий стінопис, містичний зміст якого простолюд не міг зрозуміти. Ж.-Б. Ж Мансель також підтримував думку А Морі, що ця сцена не є фактом життя святого Миколая, а виникла з візуальної інтерпретації християнського символізму, можливо – таїнства хрещення (Mancel, 1858: 4–5). У західноєвропейському живописі та книжковій ілюстрації цей сюжет поширюється впродовж XII–XIII ст. і залишається популярним аж до XIX ст.

Цілком вірогідно, що український народний іконопис запозичує усталену іконографію цього чуда з українського граверного мистецтва, що швидко реагувало на відтворення західноєвропейських зразків живопису, котрі ставали відомими в Україні. Зокрема, як зазначають дослідники графіки XVII–XVIII ст. Г. М. Юхимець, І. І. Цинковська, сцена з трьома оголеними хлопчиками біля діжки трапляється в деревориті «Миколай Чудотворець» з альбому відбитків ксилографічних дошок Лаврського музею, оголених маленького хлопчика, який сидить на краю діжки, і двох

янголят у гравюрі Івана Масієвського «Святий Миколай Чудотворець» (1763), відома за мідною гравірованою дошкою, що зберігається у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (Юхимець, Цинковська, 2019: 111–132).

Висновки. Таким чином, аналіз комплексу народних ікон Київського та Чернігово-Сіверського Полісся XVIII–XIX століть дозволив визначити своєрідні засоби виразності у зображеннях св. Миколи Мирлікійського, зокрема: виявити композиційно-ілюзорне винесення постаті святого за межі іконного простору, що посилює психологічний вплив на віруючого, створює ефект діалогу зі святим; компенсаторну функцію декоративного та

кольорового вирішення образу щодо невправності моделювання постаті майстром.

Особливості культурно-історичного розвитку різних регіонів України наклали певний відбиток на розуміння усталених іконографічних схем, що дещо трансформувались під впливом вірувань, легенд, переказів, апокрифів.

Підкреслимо, що проаналізовані та виявлені нами художні й іконографічні особливості зображень св. Миколи в народних іконах Північно-Східного Полісся є важливим доповненням як до існуючих наукових досліджень, так і для подальшого вивчення українського сакрального мистецтва періоду XVIII–XIX століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрович В. Найдавніша перемишльська житійна ікона святого Миколая та її репліки XV–XVI століть. *Ковчег. Науковий збірник із церковної історії*. Львів, 2001. Ч. 3. С. 156–181.
2. Бурковська Л. В. Ікони святого Миколи в українському малярстві кінця XIV–XVI ст.: генеза, особливості іконографії та семантики. Київ: Вид-во імені Олени Теліги, 2015. 352 с. 48 іл.
3. Бурковська Л. Ікона св. Миколи середини XVII ст. з волинських земель. *Історія музейництва, пам'яткоохоронної справи краєзнавства і туризму в Острозі та на Волині*. Острог, 2009. Вип. 2. С. 251–255.
4. Верещагіна Н. В. Перші загальнодержавні культи святих Климента і Миколая та їх відтворення у пам'ятках історії і культури Київської Русі: дис. канд. іст. наук: 09.00.11. Київ, 1999. 189 с.
5. Гелитович М. Святий Миколай з житієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів: Свічадо, 2008. 152 с.
6. Драгоманов М. Фольклористичні студії: у 4 т. Т. 2. Донецьк: Норд-Прес, 2006. 468 с. (Пам'ятки української словесності).
7. Еткіна І. Втрата Україною північних територій Чернігівської губернії (1917–1926). *Проблеми вивчення історії Української революції 1917–1921 років: Збірник наукових статей*. Київ: Інститут історії України НАН України, 2016. Вип. 12. С. 169–205.
8. Жишківич В. Образ святого Миколая в українському мистецтві XI–XIV століть. *Миколаївські читання: матеріали 1-го наукового семінару, присвяченого пам'яті Луцького князя і святої православної церкви Святослава-Миколи Святоші та св. Чудотворця Миколая Мирлікійського, с. Жидичин, Ківерцівського району, Волинської обл. 28 жовтня 2007: наук. збірник*. Луцьк: Твердиня, 2008. Випуск. 1. С. 37–44.
9. Міляєва Л. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. Київ: Мистецтво, 1969. 248 с. С.30.
10. Мороз Я. Культ та іконографія святого Миколая в українській середньовічній культурі. *Міфологія і Фольклор*. Львів, 2009. № 2–3 (3). С. 81–88.
11. Пономаревська О. Народний іконопис Київського та Чернігово-Сіверського Полісся кінця XVIII–XIX ст.: релігійно-історичний, соціокультурний і фольклорний аспекти: дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2015. 224 с.
12. Рубан В. Український портретний живопис першої половини XIX ст. Київ: Наукова думка, 1984. 370 с. С.63.
13. Шпак О. Образ святого Миколая на склі. *Миколаївські читання: матеріали 1-го наук. семінару, присвяченого пам'яті Луцького князя і св. православної церкви Святослава-Миколи Святоші та св. Чудотворця Миколая Мирлікійського, с. Жидичин, Ківерцівського району, Волинської обл. 28 жовт. 2007 [Текст]: наук. збірник*. Луцьк: Твердиня, 2008. Випуск. 1. С. 44–47.
14. Юхимець Г. М., Цинковська І. І. Образ святого Миколая в українській гравюрі XVII–XVIII ст. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2019. Вип. 24. С. 111–132. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rks_2019_24_10 (дата звернення: 29.07.2025).
15. Anichkof, E. St. Nicolas and Artemis. *Folklore*. – 1894. – Vol. 5, no. 2. – P. 108–120. – URL: <http://www.jstor.org/stable/1253646>. (Дата звернення: 29.07.2025).
16. Mancel Jean Baptiste Georges. St. Nicolas, légende et iconographie. Caen, 1858. 24 p.
17. Mâle, E. Religious Art in France of the Thirteenth Century. New York: Courier Corporation. 2012. 448 p.
18. Maury A. Légende de saint Nicolas (iconographie chrétienne). *Revue Archéologique*. 1847. Vol. 4, № 2. P. 613–617. URL: <http://www.jstor.org/stable/41745562> (дата звернення: 29.07.2025).

REFERENCES

1. Aleksandrovych, V. (2001). Naidavnisha peremyslska zhytiina ikona sviatoho Mykolaia ta yii repliky XV–XVI stolit [The oldest Przemyśl living icon of St. Nicholas and its replicas of the 15th–16th centuries]. *Kovcheg. Naukovyi zbirnyk iz tserkovnoi istorii* – Ark. Scientific collection of church history, (3), 156–181. [in Ukrainian].

2. Burkovska, L. V. (2015). Ikony sviatoho Mykoly v ukrainskomu maliarstvi kintsia XIV – XVI st.: geneza, osoblyvosti ikonohrafii ta semantyky [The icons of Saint Nicholas in the Ukrainian painting of the end of 14th–16th centuries: genesis, features of iconography and semantics]. Kyiv: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy. [In Ukrainian].
3. Burkovska L. (2009) Ikona sv. Mykoly sereyny XVII st. z volynskykh zemel [Icon of St. Nicholas of the middle of the 17th century. from the Volyn lands]. Istoriia muzeinytstva, pamiatkookhoronnoi spravy kraieznavstva i turyzmu v Ostrozi ta na volyni [History of museum management, preservation of local history and tourism in Ostroh and Volyn]. Ostroh, 2009. Vyp. 2. S. 251–255. // Ostrog, (2). P. 251–255. [In Ukrainian].
4. Vereschagina, N. V. (1999). Pershi zahalnodержavni kul'ty sviatykh Klymenta i Mykolaia ta yikh vidtvorennia u pamiatkakh istorii i kul'tury Kyivskoi Rusi [The first cults of the whole state of st. Kliment and st. Mikolay and their displaying in monuments of a history and culture of Kyiv Rus]. *Candidate's thesis*. Kyiv. [in Ukrainian].
5. Helytovych, M. (2008) Sviaty Mykolai z zhytciem. Ikony XV – XVIII st. Natsionalnoho muzeiu u Lvovi imeni Andreia Sheptytskoho [St. Nicholas with life. Icons of the 15th – 18th centuries of the National Museum in Lviv named after Andrei Sheptytskyi]. Lviv: Svichado. [In Ukrainian].
6. Drahomanov, M. (2006). *Fol'klorystychni studii: u 4 t. – T. 2* [Folkloristic studies: In 4 vols. – Vol. 2] (S. Myshanych, Ed.). Donetsk: Nord-Press. (*Pam'iatky ukrains'koi slovesnosti*) [Monuments of Ukrainian Literature]. [in Ukrainian].
7. Etkina, I. (2016). Vtrata Ukrainoiu pivnichnykh terytorii Chernihivskoi hubernii (1917–1926) [Ukraine's loss of the northern territories of Chernihiv Province (1917–1926)] // *Problemy vyvchennia istorii Ukrainy 1917-1921 rokiv. Zbirnyk naukovykh statei*. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy – *Problems of studying the history of the Ukrainian revolution of 1917-1921*, 12, 169–205. [in Ukrainian].
8. Zhyshkovych, V. (2008) Obraz sviatoho Mykolaia v ukrainskomu mystetstvi XI – XIV stolit [The image of St. Nicholas in Ukrainian art of the 11th – 14th c.] // *Mykolaivski chytannia: materialy 1-ho naukovo seminaru, prysviachenoho pamiaty Luts'koho kniazia i sviatoi pravoslavnoi tserkvy Sviatoslava-Mykoly Sviatoshi ta sv. Chudotvortsia Mykolaia Myrlikiiskoho, s. Zhydychn, Kivertsivskoho raionu, Volynskoi obl. 28 zhovtnia 2007 – Mykolaiv readings: materials of the first scientific seminar dedicated to the memory of the Prince of Luts'k and the Holy Orthodox Church of Sviatoslav-Mykola Sviatoshi and St. Miracle Worker Mykola Myrlikiiskyi, w. Zhidychn Kivertsiv district, Volyn region. October 28, 2007.* (1). (pp. 37–44.). Luts'k: Tverdynia. [in Ukrainian].
9. Myliaieva, L. (1969). *Stinopys Potelycha. Vyzvolna borotba ukrainskoho narodu v mystetstvi XVII st.* [The wall painting of Potelych. The liberation struggle of the Ukrainian people in 17th-century art]. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
10. Moroz, Ya. (2009). *Kult ta ikonohrafiia sviatoho Mykolaia v ukrainskii serebniovichnii kul'turi* [The cult and iconography of Saint Nicholas in Ukrainian medieval culture]. *Mythology and Folklore*, (2–3) [No. 3], 81–88. [In Ukrainian].
11. Ponomarevska, O. (2015). *Narodnyi ikonopys Kyivskoho ta Chernihovo-Siverskoho Polissia kintsia XVIII–XIX st.: relihiino-istorychni, sotsiokulturni i folklorni aspekty* [Folk icon painting of Kyiv and Chernihiv-Siversk Polissia in the late 18th–19th centuries: Religious-historical, sociocultural and folkloric aspects] (Candidate's thesis in Art Studies, specialty 26.00.01). Kyiv. [In Ukrainian].
12. Ruban, V. (1984). *Ukrainskyi portretnyi zhivopys pershoi polovyny XIX st.* [Ukrainian portrait painting of the first half of the 19th century]. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
13. Shpak, O. (2008) Obraz sviatoho Mykolaia na skli [The image of St. Nicholas on the glass] // *Mykolaivski chytannia: materialy 1-ho naukovo seminaru, prysviachenoho pamiaty Luts'koho kniazia i sviatoi pravoslavnoi tserkvy Sviatoslava-Mykoly Sviatoshi ta sv. Chudotvortsia Mykolaia Myrlikiiskoho, s. Zhydychn, Kivertsivskoho raionu, Volynskoi obl. 28 zhovtnia 2007 – Mykolaiv readings: materials of the first scientific seminar dedicated to the memory of the Prince of Luts'k and the Holy Orthodox Church of Sviatoslav-Mykola Sviatoshi and St. Miracle Worker Mykola Myrlikiiskyi, w. Zhidychn Kivertsiv district, Volyn region. October 28, 2007.* (1). (pp. 44–47.). Luts'k: Tverdynia. [in Ukrainian].
14. Yukhymets, H. M., Tsynkovska, I. I. (2019) Obraz sviatoho Mykolaya v ukrayinskij graviuri XVII–XVIII st. [The image of Saint Nicholas in the Ukrainian printmaking of the 17th–18th centuries]. *Rukopisna ta knizhova spadshina Ukraïni – Manuscript and book heritage of Ukraine*, (24), 111–132. <https://doi.org/10.15407/rksu.24.111> [in Ukrainian].
15. Anichkof, E. (1894). St. Nicolas and Artemis. *Folklore*, 5(2), 108–120. <http://www.jstor.org/stable/1253646>
16. Mancel, Jean Baptiste Georges. (1858). St. Nicolas, légende et iconographie [St. Nicolas, legend and iconography]. Caen. 24 p. [in French].
17. Male, E. (1972). *The Gothic Image: Religious Art In France Of The Thirteenth Century* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429492815>
18. Maury, A. (1847). Légende de saint nicolas (iconographie chrétienne). *Revue Archéologique*, 4(2), 613–617. <http://www.jstor.org/stable/41745562> [in French].