

Ростислав ЗАБАШТА

ФРЕСКОВИЙ ОБРАЗ СВЯТОГО ОНУФРІЯ ВЕЛИКОГО В СОФІЇ КИЇВСЬКІЙ: ІСТОРИКО-ІКОНОГРАФІЧНИЙ ВИМІР

Поміж небагатьох ранніх (імовірно, першої половини/середини 40-х років XI ст.¹) фресок у зовнішній південній галереї² Софійського собору в Києві, є образ преподобного Онуфрія Великого (Єгипетського) на чільній (зовнішній) грані крайнього західного – перед південною баштою – хрещатого в плані стовпа внутрішнього ряду аркад³. Водночас це єдине вціліле у цій частині храму ростове відображення⁴. Додаткового значення йому надає те, що це найдавніше зображення ранньохристиянського пустельника не лише в Україні, а й усій Східній і Центральній Європі, принаймні серед монументального малярства. Щоправда, образ зберігся зі значними втратами поверхневого шару, зокрема ліній контурного рисунка, барв завершального прописування, стерся й супровідний напис при постаті. Утім, ніяких сумнівів щодо ідентифікації персонажа немає. Особу однозначно

¹ Обґрунтування хронологічної атрибуції фрескового малярства храму зазначеним часовим проміжком див.: *Попова О. С.* Фрески Софии Киевской // *Византийский временник*. – Москва, 2007. – Т. 66(91). – С. 9; *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись конца X – середины XI века // *История русского искусства: в 22 т.* – Москва, 2007. – Т. 1: *Искусство Киевской Руси. X – первая четверть XII века*. – С. 197; *Сарабьянов В. Д.* Патрональные изображения Ярослава Мудрого и его семьи в росписях Софии Киевской и проблема датировки памятника // *Первые каменные храмы Древней Руси: материалы архитектурно-археологического семинара 22–24 ноября 2010 года*. – Санкт-Петербург, 2012. – С. 254. Щодо дати заснування собору див.: *Попте А.* Заснування Софії Київської // *Український історичний журнал* (далі – УІЖ). – 1965. – № 9. – С. 97–104; *Його ж.* Графіті й дата спорудження Софії Київської // *УІЖ*. – 1968. – № 9(90). – С. 93, 97; *Комеч А. И.* Архитектура конца

X – середины XI века // *История русского искусства*. – С. 146–147; *Попте А.* Кто и когда строил каменную Софию в Киеве? // *Древняя Русь. Вопросы медиевистики*. – Москва, 2013. – № 2(52). – С. 21–22 (и др.).

² У літературі вживається й паралельна назва цього архітектурного простору – “апостольський приділ” (див.: *Высоцкий С. А.* Древнерусские надписи Софии Киевской. – Киев, 1966. – Вып. 1: XI–XIV вв. – С. 45, 91, 99, 112, 117).

³ Національний заповідник “Софія Київська” / Автори-упорядники: Ж. Арустам’ян, Л. Виногородська, О. Дивавіна та ін. – Київ, 2004. – С. 136.

⁴ У цій галереї, крім орнаментальних мотивів, віднайдено переважно півфігурні образи окремих святих на півциркульних склепіннях відкритої аркади – Домна, Філіппола та двох не ідентифікованих святих. Див.: *Собор Святої Софії Собор Святої Софії в Києві* / Автор тексту Г. Логвин; упорядник. Г. Н. Логвин, Н. Г. Логвин. – Київ, 2001. –

засвідчують неодноразові згадки імені святого (Оноуфріє/Оноуфріос/Оноуфріось/Онуфрі[є]) у численних молитовних зверненнях XII–XIV ст., видряпаніх безпосередньо на поверхні зображення⁵, а також іконографія. Це фронтальна видовжена фігура на повний зріст з майже симетрично піднесеними догори руками (жест молитовного, упокореного звертання оранта до Бога⁶). На худорлявому тілі – жодного вбрання*. Доволі густе волосся спадає окремими пасмами на рамена й груди. Невелика клинцювата борода обрамлює від долу видовжене обличчя з довгим, дещо гачкуватим прикінці носом і виразними великими очима. Світло-сіре волосся вказує на синувину, отже – літній вік, що підтверджують й початкові слова звернення до Онуфрія певного молільника XII ст., видряпані на фресці (графіті № 159): “СТЪ[АР]ЧЕ Б[О]ЖИИ...”⁷. На тулубі контурними лініями окреслено долішний край достатньо розвинених (зважаючи на розміри й конфігурацію) м’язів грудей, а від долу парою відносно невеликих круглястих лінеарних обрисів стилізовано позначено долішню частину так званих прямих м’язів живота. Загальний колорит витримано в світло-охристій гамі, принаймні таким він постає за нинішнього стану фрески.

Прикметним мотивом є також сохате деревце (стовбуристий кущ?) на першому плані праворуч від постаті з лівою гілкою, нахиленою так, що листя закриває срамне місце (срамні уди)⁸.

С. 129, 314, 315. – Іл. 257, 258; *Попова О. С.* Живопись... – С. 308–309. – Іл. 264–265.

⁵ Графіті № 46, 69, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 219. Див.: *Высоцкий С. А.* Древнерусские надписи... – С. 58–71, 87, 90–91, 99–100, 105, 134–135, 137. – Рис. 5. – Табл. XLIV.4; LXIII; LXIV; *Его же.* Средневековые надписи Софии Киевской (По материалам граффити XI–XVII вв.). – Киев, 1976. – С. 69–70, 72–73, 332–337, 368–369, 382–383. – Табл. LXII–LXIII; LXVI.2; LXVII. 2; XCVI–XCVII; CX–CXI; *Його ж.* Київська писемна школа XI–XII ст. (До історії української писемності). – Львів; Київ; Нью-Йорк, 1998. – С. 186, 230.

⁶ *Шмітт Ж.-К.* Сенс жесту на середньовічному Заході. – Харків, 2002. – С. 506; *Сидор О.* Святий Онуфрій Великий у давньому українському мистецтві // *Старосамбірщина.* – Львів, 2004. – Т. 3. – С. 170.

* Див. прикінцеві твердження у примітці 8.

⁷ *Высоцкий С. А.* Средневековые надписи... – С. 70, 333. – Табл. LXIII.3.

⁸ Окрім такого призначення, деревце мало й певне символічне значення як єдиний елемент природного середовища – фіваїдської пустелі, де святий вершив подвиг християнської віри. Воно симво-

лізує також, принаймні опосередковано, самого анахорета, його незламну духовну силу. Таку інтерпретацію підтверджує подібне значення фінікової пальми чи кедрів біля постаті святого. Прикладом може слугувати текст вірша 13 псалма 92, до якого існує мініатюра з образом названого праведника в Київському Псалтирі 1397 р.: “ПРАВЕДНИКЪ ЯКОИ ФИНИКСЪ ПРОЦВЕТЕТЪ, ЯКО КЕДРЪ ИЖЕ В ЛИВАНЪ ОУМНОЖИТСЯ, НАСАЖЕНИ В ДОМОУ Г[О]СПОД[И]НИ, ВЪ ДВОРЪХЪ ДОМОУ Б[О]Г[А] НАШЕГО ПРОЦВЕТОУТЬ”. Див.: *Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде [ОЛДП F6].* – Москва, 1978. – Л. 130–130 об.; *Вздорнов Г. И.* Исследование о Киевской Псалтири. – Москва, 1978. – С. 57–58, 131. Не менш промовисте й зображення подібного деревця на фресці завершеної 1418 р. Троїцької каплиці Люблінського замку (Люблінське воєводство, Польща): *Różycka-Bryzek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. – Warszawa, 1983. – S. 106–107; *Ejusdem.* Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego. – Lublin, 2000. –



Образ Онуфрія Великого (Єгипетського). Перша половина/середина 40-х років XI ст., зовнішня південна галерея собору Святої Софії, Київ. Фреска

Історико-порівняльний аналіз зображень святого Онуфрія Великого періоду Середньовіччя не виявив тотожних відповідників київського зразка⁹.

S. 129. Близьке до київського відповідника за загальними пропорціями і навіть структурою крони, воно, однак, уже втратило додаткову функцію. Оскільки пустельник тут має на стегнах пояс з листя, деревце зображене окремо від постаті на дальшому плані й слугує одним з елементів "пейзажу" пустелі. Через утрату насиченості та щільності фарбованого шару крони у київській фресці збереглися тільки початкові шари – прикриті листям анатомічні форми долішньої частини торса. На загал, вони відповідають формам фігури Христа мініатюри "Хрещення Христа" візантійського "Апостола" 1050–1100 рр. (Афон, монастир Івірон, репродукцію див.: *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261.* – New York, 1997. – Р. 104. – Іл. 59) та вірменського Євангелія Могні (№ 7736) XI ст. (Єреван, Матенадаран, репродукцію див.: *Матенадаран.* – Москва, 1991. – Т. 1: *Армянская рукописная книга VI–XIV веков.* – С. 63. – Ил. 98) і засвідчують головний принцип (творчий, а водночас також змістовий) трактування образу святого пустельника й очевидну послідовність написання всієї фрески. Він полягав у повному відтворенні фігури святого Онуфрія Великого (як і інших святих пустельників), попри те, що частину її затуляла згодом гілка.

⁹ Майже тотожним за іконографією і синхронним, чи майже синхронним, є образ у центральному середхресті тієї ж Софії Київської на східній грані хрещатой опори північного рукава трансепта, в крайній західній арці потрійної аркади (долішньої). Ідеться про фронтальну постать оголеного старця у позі оранта, уди якого прикриває трійчата крона сусіднього деревця. Однак через втрату супровідного напису й відсутність ідентифікуючих графіті на поверхні фрески, персонажа не ідентифіковано. У літературі й науково-реставраційних звітах щодо нього висловлено різні пропозиції. Тривалий час його приймали за преподобного Марка Фракійського (див.:

[*Скворцов И., протоирей*]. Описание Киево-Софийского собора по обновлению его в 1843–1853 годах. – Киев, 1854. – С. 48; *Закревский Н.* Описание Киева. – Москва, 1868. – С. 815; Св. София Киевская, ныне Киево-Софийский кафедральный собор / Сост. протоирей Петр Орловский. – Киев, 1898. – С. 36. На олійному записі середини XIX ст. обабіч фігури святого вміщено напис А МАРКО. Див.: *Калиниченко Л. П., Плющ О. Ф.* Материалы реставрации фресковой живописи в центральном нефе и в предалтарных клетках приделов Иакима и Анны, Петра и Павла, а также в центральной части хор Софийского собора в городе Киеве за 1954–1956 гг. Часть I, кн. вторая (обследования состояния живописи, зондажные исследования красочного и штукатурного слоя, анализ). г. Киев 1957 года. – Науковий архів Національного заповідника "Софія Київська". – НАДР 275(2). – С. 271. – Фото 144). При розчищенні і реставрації фресок у другій половині 50–60-х років XX ст. висловлено думку про фреску як зображення Адама (свідчення Юрія Коренюка). Нарешті не так давно у ньому розпізнали того ж Онуфрія Великого: *Никитенко Н. Н.* Образ святого анахорета Онуфрия Великого в иконографической программе Софии Киевской // *Сугдейский сборник.* – Киев; Судак, 2005. – Вып. 2. – С. 281–283). Так атрибуція найобгрунтованіша, але не позбавлена контрверсійності. Попри відзначену загальну іконографічну збіжність образів софійських святих, не можна не зауважити певних відмінностей у характеристиках окремих рис зовнішності: довжині волосся і борід, ступені запалості щік, а також – що найочевидніше – структурі крони дерев (в другій фресці вона трійчата). Якщо дві останні прикмети ще можна віднести до виявів індивідуальної манери письма різних виконавців, то перша, як засвідчує фактографія, мала одне з вирішальних значень для розрізнення анахоретів при подібності чи навіть тотожності інших



Образ Онуфрія Великого (Єгипетського) (фрагмент)

Водночас засвідчено більш чи менш близькі аналогії XI–XII/початку XIII ст. з доробку візантійського чи візантизуючого мистецтва. Маємо на увазі на-самперед фреску XI–XII ст. так званої “Зміїної/Зі змією” чи “Онуфріївської” скельної церкви (*тур.* “Yılanlı/Snake Kilise”) поблизу малоазійського міста Гйореме (історична Кападокія, нині іл (провінція) Невшехір, Туреччина¹⁰ та фреску церкви Богородиці Мідниці (Панагії тон Халкеон) 1028 р.

іконографічних характеристик (див. далі). Саме ця обставина головно й стримує беззастережне прийняття запропонованої ідентифікації. І хоча відзначена різниця довжин борід і пасм волосся, що спадають із голів на груди й надрамenna, невелика, знехтувати цим не випадає. Така позиція виправдана і з огляду на використання упродовж XI–XII – першої половини XIII ст. подібних іконографічних параметрів для втілення образів й деяких інших святих пустельників, на-самперед Макарія Великого (див. далі). Цілком очевидне лише те, що перед нами образ одного з найшанованіших у церковній традиції XI ст. ранньохристиянських пустельників-анакоретів і що він – зважаючи на місце розташування його в храмі, чималі розміри та виразний жест піднесених рук (які втворюють

жестові Богородиці Оранти в консі апсиди, фігури Марії-діаконіси на чільній грані південного вітарного стовпа та, частково, фігури Іоана Хрестителя на чільній грані північного вітарного стовпа) – відіграв істотну роль у загальній іконографічній та змістовій програмі. А якщо так, то можна достатньо впевнено стверджувати, що в програмі важливе значення відводилося і пропаганді самого пустельного служіння як одного з найдієвіших способів досягнення праведності й запобігання Божої ласки.

¹⁰ Икона “Онуфрий Великий, с житием в 14-ти клеймах” – памятник русской северной живописи Петровской эпохи / Составитель и ответственный редактор М. С. Трубачева. – Москва, 2005. – С. 88–89. – Ил. 4–5; MEDIEVAL-RELIGION Archives [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

в Салоніках (область Македонія, Греція)¹¹. До них варто додати дві фрески з Кіпру: близько 1200 (?) р. в наосі скельного храму “Старий Ермітаж” (гр. Palaia Enkleistra) монастиря святого Неофіта поблизу села Тала (префектура Пагос, Кіпр)¹² та XII – початку XIII (?) ст. у церкві святого Ніколаоса “на даху” (гр. Agios Nikolaos tis Stegis) поблизу села Какопетрія (префектура Нікосія, Кіпр)¹³. Їх поповнює щонайменше одна фреска з теренів Південної Італії – кінця XII чи початку XIII ст. у церкві сан Адріано в місті Сан-Деметріо-Короне (провінція Козенца, регіон Калабрія)¹⁴, урешті один стінопис із Грузії:

<http://www.imieiviaggi.info/turchia/images/onofrio.jpg>; Saint Onuphrius [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://photos.igougo.com/pictures-photos-p535755-Saint_Onuphrius.html#535755; Churches in Göreme [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://churchesingoreme.wordpress.com/>; Demir Ö. Каппадокия. Колыбель культуры. – [б. г. и м. изд.]. – С. 43.

¹¹ Index of Christian Art. Country: Greece. Site: Thessaloniki: Panagia Chalkeon. Fresco, south wall [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ica.princeton.edu/tomekovic/display.php?country=Greece&site=44&view=site&page=1&image=318>; Лазарев В. Н. История византийской живописи. – Москва, 1986. – С. 79–80. Див. також: *Evangeliadis D. E. Η Παναγία των Χαλκέων*. – Thessaloniki, 1954.

¹² Feasts and Saints of the Day: June 12 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tinyurl.com/7ncsx62>. У літературі фреска подана під різними датами: близько 1100 р. (*Kaster G. Onuphrius (Eunuphrius, Honufrius) der Große // Lexikon der christlichen Ikonographie*. – Rom ; Freiburg; Basel; Wien, 1976. – Bd. 8: Ikonographie der Heiligen. Meletius bis zwei- und vierzig Martyrer. Register. – Sp. 86. – [Abb.] 2) та близько 1200 р. (*Bommas M. Onuphrius und Pasis in der Ostkirche // Menschenbilder – Bildermenschen: Kunst und Kultur im alten Ägypten*. – Norderstedt, 2003. – S. 30). Ми притримуємося останнього датування, яке запропонували: *Mango C. A. and Hawkins E. J. W. The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings // Dumbarton Oaks Papers*. – 1966. – Vol. 20. – P. 201; *Kakoulli I. and Fischer C. An innovative noninvasive and nondestructive multidisciplinary approach for the technical study of the Byzantine wall paintings*

in the Enkleistra of St. Neophytos in Paphos, Cyprus [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://web.archive.org/web/20101124072541/http://doaks.org/research/byzantine/doaks_eid_2424.html.

¹³ Через втрату супровідного напису, ідентифікація образу як Онуфрія Великого залишається під запитанням (див.: Index of Christian Art. Country: Cyprus. Site: Kakopetria: Ag. Nikolaos tis Stegis. Fresco showing St. Onuphre [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ica.princeton.edu/tomekovic/display.php?country=Italy&site=&view=location&page=161&image=1778>). До обережності спонукає і деякі іконографічні збіжності (пор. довжину борід) між названим зображенням та образом святого Макарія Велико-го зі згаданого храму Старий Ермітаж монастиря святого Неофіта.

¹⁴ La chiesa di Sant’Adriano di Adriano Mazzioti. Affreschi [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.arbitalia.it/speciali/sant.adriano/mazziotti_affreschi.htm; San Demetrio Corone: Church of Sant’Adriano [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ica.princeton.edu/tomekovic/display.php?country=Italy&site=&view=country&page=34&image=3545>. Фреска знаходиться на склепінні четвертої північної арки.

Відома ще одна південноіталійська фреска святого Онуфрія Великого візантійського/італо-візантійського письма (імовірно XII чи XIII ст.) у соборі в місті Нардо (регіон Апулія, провінція Лечче), яке може виявитися відносно близькою (як за іконографією, так і часом) аналогією київському зображенню. Однак доступна інформація стосується цього образу на етапі його часткового розкриття від пізніших записів. Тим-то не цілком



*Образ пустельника (Онуфрія Великого ?). Перша половина / середина 40-х років
XI ст., північний рукав трансепта собору Святої Софії, Київ. Фреска*

початку (?) XIII ст. із церкви св. Архаргелів (*зр.* Свені Тарінгзел) в с. Лаштхвер на території Верхньої Сванетії¹⁵. До цього ряду з більшою чи меншою вірогідністю лучаться ще три фрескові образи, які вцілили лише частково: 1105 / 1106 р. в церкві Богородиці Форвіотіси в села Асину поблизу с. Нікітари на Кіпрі; близько 1161 р. в Преображенській церкві Євфросинівського монастиря в Полоцьку (Вітебська область, Білорусь) та 1191 р. з церкви святого Георгія поблизу села Курбіново (громада Ресен, Македонія)¹⁶.

Названі фрески співпадають з київською – за більшістю основних образотворчих характеристик – загальною композиційною схемою зображення святого (на повний зріст, чітко з лиця, у застиглій позі адорації), основним складом іконографічних мотивів (постать анахорета, деревце) та фізичними прикметами персонажа й деревця (повна оголеність фігури; помірне за довжиною волосся голови і, в деяких випадках, борода; низькоросле деревце чи кущ, крона якого частково прикриває наготу). Відмінності виявляються, головню, в положенні рук, а також композиційному розміщенні та морфології рослинного мотиву, меншою мірою – характері зовнішнього вигляду преподобного, зокрема довжині волосяного покрову, насамперед – борода. Щодо

зрозумілим залишається датування рослинного мотиву (у вигляді трьох пагонів із видовженими листками?), що також слугує своєрідною ширмою для оголеного пустельника (центральный пагін видніється між ніг святого), на не розкритій ділянці фрески (див.: *Un Sant'Onofrio tra le iconae depictae della Cattedrale di Nardò. Il santo eremita egiziano riemerge nel corso degli ultimi restauri* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.fondazioneterradotranto.it/2012/09/03/riemerge-un-santonofrio-tra-gli-affreschi-medievali-della-cattedrale-di-nardo/>). Втім, за будь-якого результату реставрації нардівську фреску треба реально розглядати серед пізніших відповідників (XIV ст. чи XV ст.) – адже наявність згаданого рослинного мотиву при постаті святого є доконаним фактом.

¹⁵ *Constantinides E. Byzantine Traditions and the Churches of Georgia in the Caucasus and the Lowlands: Iconography, Style and Liturgical Influences* // *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Памяти О. И. Подобедовой (1912–1999)*. – Москва, 2005. – Р. 261–262, 265. Задля уникнення плутанини в локалізації пам'ятки, необхідно мати на увазі, що село Лаштхвер підпорядковане громаді села Ленджері.

¹⁶ Фреска святого Онуфрія в церкві Бо-

городиці Форвіотіси в Асину поблизу кіпрського села Нікітари збереглася (наскільки можна здогадуватися на підставі фотографій) лише до пояса (див.: *Cyprus (icn153) > Cyprus, Asinou, church of Panagia Forviotissa, frescoes (icn153026)* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.inmagine.com/icn153/icn153026-photo;900_year_old_wall_paintings_in_the_Greek_Orthodox_church_Panagia_Phorbottissa,_UNESCO_World_Heritage_Church,_Asinou,_Troodos_Mountains,_Southern_Cyprus,_Cyprus [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.superstock.com/search/Asinou>). Аналогічна ситуація з фрескою святого як оранта в аркосолії північної стіни полоцької Преображенської церкви (див.: *Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески. 2-е изд.* – Москва, 2009. – С. 25, 152, 166, 170, 173–175, 194, 197 [ил.]; *ФРЕСКИ СПАССКОГО ХРАМА* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sites.google.com/site/pamatnik1812/unikalnyj-material>) та подібним образом Онуфрія у віконній (?) проїмі північної стіни церкви святого Георгія поблизу села Курбіново (див.: *Фрагмент фрески. 12 век. ц. Св. Георгия. с. Курбиново. Македония* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://fotki.yandex.ru/users/dmdm08/view/390742/?page=1#preview>).



Образ пустельника (Онуфрія Великого ?) (фрагмент)

рук, то лише лаштхверське, а також полоцьке й курбіновське зображення подають, як і київська фреска, анахорета з піднятими руками, що віддавна є питомо молитовним жестом¹⁷. У решті анахорет тримає руки піднесеними симетрично на рівні грудей, зі зближеними між собою п'ястями і зверненими (розкритими) до глядача долонями. Це – один з двох основних ритуальних жестів християнства, що означає, звичайно, прийняття Божої благодаті й милості, небесного одкровення¹⁸. Водночас серед пустельників він виступає ще й (а, можливо, насамперед) знаком зречення, відсторонення від земного світу¹⁹.

Найбільше відмін спостерігається у вміщенні та морфологічній структурі рослинного мотиву. Так, крона пальми чи смоковниці на фресці кападокійського і кіпрського скельних храмів відзначена особливою пишністю і деталізацією будови, а в першому – й барвистістю, що дало підстави вбачати тут навіть квітку²⁰. Велику розквітлу й дещо фантастичну (однопелюсткову?) квітку нагадує також крона сванетської фрески. Прикметна й крона тонкостовбурного звивистого деревця у какопетрійському зображенні. Вона ряснолиста, хоча за обрисом нагадує великий серцеподібний листок. Подібний принцип трактування реалізовано й у церкві в Сан-Деметріо-Короне.

¹⁷ Шмітт Ж.-К. Сенс жесту... – С. 506.

¹⁸ Данилова І. О сюжетной и композиционной роли жеста // Ее же. От Средних веков к Возрождению (Сложение художественной системы картины кватроченто). – Москва, 1975. – С. 50–55.

¹⁹ Вздорнов Г. Исследование о Киевской Псалтири. – Москва, 1978. – С. 131; Сидор О. Святой Онуфрий Великий... – С. 170.

²⁰ Kaster G. Onuphrius... – Sp. 85 (зображення крони ототоженне з квіткою кактуса (Kaktusblüte): ibidem.

Рослинний мотив салонікської фрески з одним відносно струнким і тонким стовбурцем з темно-зеленою пелехатою кроною закомпоновано не побіч, а перед фігурою анахорета, він проглядається між розставлених ніг. Так само його вміщено і в сандеметрівському та лаштхверському зображеннях: стовбуром прикриває просвіт між ногами, а крона – уди.

Прикмети портрета святого Онуфрія Великого на аналогах XI–XI/XII ст. з церков Кападокії та Салонік майже ідентичні ознакам київського образу. Натомість наприкінці XII – на початку XIII ст. іконімос²¹ фівайдського анахорета явно наближається до агіографічного (вербального) опису особливостей його подоби зі свідчення очевидця і сучасника – преподобного Пафнутія²². У цих пізніших зразках святого подано з пишнішим волоссям, насамперед подовженою клинцюватою бородою. Особливо виділяються цією ознакою талаське, сандеметрське й лаштхверське зображення. Перше з них пропонує предовгу бороду, що сягає до чи навіть нижче колін персонажа. Образ святого на фресці з Верхньої Сванетії наділено бородою трохи не до землі (зважаючи на подібну за іконографією сусідню постать святого Петра Афонського). Крім цього, її сплетено/закручено двома пасмами на подобу коси. Італійський аналог відзначений подовженою до паху клинцюватою бородою та чуприною, що спадає окремими пасмами нижче грудей, а ще – густою “паростю”, яка щільно вкриває усе тіло, поступово видовжується донизу, надаючи йому кошлатого вигляду. Подібний волосяний покрив, щоправда значно рідший, вкриває торс і кінцівки пустельника й на обох кіпрських стінописах. Його (покрив) відтворено вертикальними рисками-дужками, розміщеними рівномірними рядами. Зазначені іконографічні зміни добре увиразнює і поясний образ святого у скельній монастирській (?) церкві святої Діви Марії (*тур.* Meryem Ana/Kılıçlar Kuşluk Kilisesi) в ущелині Киличлар поблизу того ж турецького міста Гйореме в Кападокії. Попри очевидну типологічну (підвидову) відмінність, за жестом оранта, характером трактування волосяного покриву, зокрема довжиною волосся голови і бороди, відсутністю парості на тілі, а також часом створення – перша половина XI ст.²³ він досить близький до київського зображення.

²¹ Про іконімос як необхідний ідентифікаційний (опізнавальний) набір конкретних зовнішніх (фізичних) характеристик того чи іншого персонажа, а також про поступове перетворення його із показання свідка на припис і норму див.: *Дагрон Ж.* Священные образы и проблема портретного сходства // Чудотворная икона Византии и Древней Руси. – Москва, 1996. – С. 22–43.

²² THE LIFE OF SAINT ONNOPHRIOS (ONUPHRIUS): THE LIFE OF APA ONNOPHRIOS THE ANCHORITE. Translated by Sir E. A. Wallis Budge from a Coptic source dated ca. A. D. 1000 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.voskresne.info/spl/onnophrrios.html>; *Войтен-*

ко А. А. Греческие оригиналы кратких славянских редакций жития св. Онуфрия: предварительные замечания // Византийский временник. – Москва, 2012. – Т. 71(96). – С. 92–101.

²³ Икона “Онуфрий Великий...”... – С. 86–87. – [Ил.] 2–3; *Захарова А. В.* Изображения групп святых в храмах Каппадокии эпохи Македонской династии // Христианское чтение. – Санкт-Петербург, 2011. – № 6(41). – С. 215, 216, 217. – Рис. 13, 14. Див. також: Meryem Ana (Kılıçlar Kuşluk) Kilisesi – Göreme [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kapadokyatravel.com/turkiye-hakkinda/kilise/meryem-ana-kiliclar-kusluk-kilisesi-goreme.html>.

Інші відмінності між аналізованими фресками виявляються у другорядніших деталях. Так, наприклад, груди анахорета кападокійського стінопису зі "Зміїної церкви" наділено підкреслено великими пиптиками, обрамленими ще більшими колами²⁴, що є унікальним для іконографії фіваїдського анахорета.

Торкаючись основних композиційно-іконографічних характеристик образу святого Онуфрія Великого, спільних для низки зображень XI – початку XIII ст., годі не зауважити, що подібні характеристики притаманні й деяким іншим пустельникам. Цей засвідчує не питома персональний, а значно ширший, універсальніший їх вимір у руслі загальної східнохристиянської іконографічної традиції окресленого періоду. Підтвердженням цього є згадана таласька фреска, на якій, окрім святого Онуфрія, вміщено фігуру ще одного ранньохристиянського подвижника – святого Макарія Великого. Його постать не просто близька: вона майже тотожна іконографічній схемі образу святого Онуфрія. Різниця стосується лише довжини бороди та способу відтворення волосся на торсі й кінцівках.

Із названих збігів і подібностей з очевидністю постає унормованість, регламентованість основних іконографічних характеристик відповідних зображень, що дає підставу стверджувати існування у східнохристиянській (власливо візантійській) образотворчій практиці зазначеного часового проміжку певного іконографічного типу/канону подоби святого Онуфрія Великого та інших ранньохристиянських пустельників, зокрема святого Макарія Великого. Зазначений канон документують образи близько десяти храмів, зокрема Софії Київської, з різних, нерідко доволі віддалених пунктів візантійської культурної ойкумени, він виявився досить стійким, проіснувавши без суттєвого переосмислення принаймні коло двох століть. Певні видозміни в межах загальної типологічної схеми викликали різні чинники. Скажімо, відмінності на рівні такої суттєвої іконографічної ознаки, як положення рук, віддзеркалювали – випадає гадати – існуючу в церковній літературі Середньовіччя, зокрема агіографії, варіативність самого змістового наповнення образу пустельника. В одному випадку ідейний наголос робився на акті молитовного звернення, духовного спілкування з Богом (а отже, й заступництва для вірних перед лицем Всевишнього), в іншому – на специфіці духовного чину преподобного, його анахоретстві (відлюдництві, відстороненості від світського життя). Фактично, впродовж зрілого Середньовіччя молитовні жести (зокрема, орант) і жест відсторонення використовували у християнській іконографії, втім святого Онуфрія Великого й інших пустельників, паралельно. Водночас не можна не зауважити, що жест відсторонення входить до репертуару ізоморфно-знакових мотивів значно пізніше, ніж жест "оранта" (й інші), орієнтовно від X ст. Проте відтоді він набуває масового поширення, замінюючи інші жести. Це якраз і засвідчує ряд образів святого Онуфрія Великого XI – початку XIII ст., у яких переважає жест відсторонення.

²⁴ Їх перебільшені розміри зумовили наявність святого як бородатої жінки Онуфреї (див.: *Demir Ö.* Каппадокия. – С. 43).

Очевидним сприймається і певний просторовий аспект цього процесу. Якщо в Середземноморському регіоні зазначений жест повністю (чи майже повністю) замінив жест оранта, то на периферії, зокрема на теренах Київської держави, останній – за давньою традицією – надалі залишився на головній позиції в образах пустельників²⁵. Інші відмінності стосуються другорядніших ознак, переважно деталей зовнішності, і в них випадало би бачити вияви локальніших традицій (хоча подекуди в доволі віддалених осередках). Останнє підтверджує, зокрема, очевидна подібність морфології дерев та обрисів і крон згаданих кіпрської фрески церкви святого Ніколаоса на даху та церкви святого Адріана в італійському місті Сан-Деметріо-Короне.

Коли конкретно сформувався такий композиційно-іконографічний канон, визначити наразі складно: бракує джерел, зокрема візуального матеріалу з попередніх історичних періодів. Лише гіпотетично, зваживши на ймовірний час появи київської фрески – перша половина/середина 40-х років XI ст.²⁶ та передбачивши щонайменше кілька десятиліть на становлення аналізованого зразка у Візантії²⁷, можна припустити закінчення вказаного процесу десь на початку століття. До такого висновку схилиють особливості іконографічного ладу деяких попередніх (діахронних) і синхронних зразків.

Йдеться, насамперед, про фреску кінця X чи початку XI ст. у соборі в місті Фарас (область Шардіах – історична Нубія, Судан; Хартум, Національний музей)²⁸ зі святим у довгому рубищі на подобу плаща (рогожки?) чи сорочки з майже повністю прикритим тілом²⁹. Окрім голови, з-під вбрання визирають

²⁵ Малярський ансамбль собору засвідчує поширення цього молитовного жесту й на зображеннях інших святих, починаючи від Богородиці оранти (див.: *Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской.* – Москва, 1960. – С. 99. – Табл. 27; *Собор Святой Софии...* – С. 2, 190, 289).

²⁶ *Собор Святой Софии...* – С. 28, 129; *Сарабьянов В. Д. Патрональные изображения...* – С. 254; *Попова О. С. Фрески Софии Киевской.* – С. 9; *Ее же. Живопись...* – С. 197.

²⁷ Позаяк головними майстрами-виконавцями малярного опорядження собору були приїжджі грецькі художники (див., зокрема: *Лазарев В. Н. История византийской живописи.* – С. 77–79; *Его же. О методике сотрудничества византийских и русских мастеров // Его же. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования.* – Москва, 1970. – С. 140–142; *Его же. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий // Его же. Византийская живопись.* – Москва, 1971. – С. 138–139, 141–143; *Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись конца X...* – С. 266), образ святого Онуфрія у зовнішній пів-

денній галереї храму заледве чи міг бути першим зразком цієї іконографії.

²⁸ *Kaster G. Onuphrius...* – Sp. 84–85. – Abb. 1; *Bommas M. Onuphris und Paisis...* – S. 26. – Abb. 4. *Kubińska J. Faras IV: Inscriptions grecques chrétiennes.* – Varsovie, 1974. – P. 149.

²⁹ Спроба Антона Войтенка витлумачити цю деталь – усупереч атрибуції інших дослідників – як “стилізоване продовження волосся подвижника, що спадає з його голови” (див.: *Войтенко А. А. Коптская монастырская иконография святого Онуфрия Великого // Вестник Православного Свято-Тихвинского гуманитарного университета. I: Богословие. Философия.* – Москва, 2012. – Вып. 1(39). – С. 38), відкликаючись до неоднозначного для порівняння і зіставлення уривка тексту житія (там же) та визнаючи “абсолютну ідентичність” стилю відтворення “волосся на голові й “власниці” на тілі” (там же. – Прим. 45) непереконлива. Проти неї свідчать: 1) чітка межа між пасмами волосся, що вкривають надрамenna, й верхнім краєм (вбрання-власниці);

лише п'ястя рук і стопи босих ніг. До композиції введено також дерево (розлога смоковниця з дванадцятьма великими плодами) і будівлі монастиря на другому плані. Такі специфічні риси іконографії анахорета можна б потрактувати виявами місцевої, локальної практики, тим паче, що а) фреска походить не з провідного, а віддаленого осередку церковного життя, б) виказує окремі прикмети східного типажу персонажа – виразні, дещо збільшені очі, в) не подібна до жодного образу святого з інших теренів християнської ойкумени³⁰. На користь такого припущення свідчить існування східнохристиянського культурного простору у різних регіональних варіантах. Утім, визначальні іконографічні прикмети (жест, розміри та форма бороди, пасм волосся на голові), а також вишукана стилістика* виводить зображення поза регіональну традицію, пов'язуючи, попри деякі самотні ознаки, із загальнішим, ширшим руслом візантизуючого мистецтва (мистецтва візантійського кола) світу східного християнства зазначеного часу. Це дає підстави розглядати софійську фреску в загальному руслі становлення канону пустельників і стверджувати з немалою ймовірністю, що на X ст. ця іконографія ще не склалася, не набула значнішого поширення. Характерна також відсутність пам'яток цього зразка з-перед XI ст., принаймні нам такі не відомі.

Крім того, упродовж X–XII ст. у церковному мистецтві середземноморського регіону поряд з аналізованим іконографічним типом, судячи з доступного ілюстративного ряду, активно використовувався ще один варіант образів святих пустельників, втім і Онуфрія Великого, знаний, зокрема, за фресками з провінції Лечче регіону Апулія в Італії: X–XI ст.³¹ на склепінні

2) очевидна різниця між щільністю контурів пасм самого волосся й прями підткання власниці; 3) розміщення ліній контурів рядів прями підткання не прями мовисно, а похило та ще й під двома протилежними кутами; 4) геометризований (кутасто-прямолінійний) силует вбрання.

³⁰ Годі не зауважити близькість між подобами Онуфрія та іншого святого пустельника – Макарія Великого (Єгипетського), характерною іконографічною прикметою якого нерідко була саме довга власниця, що щільно облягала фігуру. Пор., наприклад, відносно пізні фрескові зображення: другої половини XII ст. на одній з граней північно-західного стовпа згаданої монастирської церкви в Полоцьку (див.: Фрески Спасо-Преображенського храму [Електронний ресурс]. – Режим доступу: file://D:/Dokumenty/Dzerela%20ikonografij/Pustracij/Onuphrij/Sofia/XI-XII/Bilorus_Polock_XII.htm), третьої чверті XII ст. на південній стіні наоса церкви-костниці Бачковського монастиря (Болгарія) (див.: Бакалова Е. Бачковската костница. – Со-

фія, 1977. – С. 89, 91. – Ил. 71), 1230-х років у церкві Вознесення Господнього монастиря Мілешева (Південна Сербія) (див.: *Радојчић С. Милешева*. – Београд, 1971. – Ил. XXXVIII, XXXIX), 1378 р. роботи Феофана Грека у церкві Преображення в Новгороді (Росія) (див.: *Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв.* – Москва, 1973. – С. 58. – Ил. 316, 317).

* Образ святого з нубійського стінопису вражає вишуканим силуетом і видовженими пропорціями фігури, тонкими рисами лику, анатомічно правильно вималюваними кінцівками, зокрема п'ястями рук з довгими пальцями.

³¹ Guida Castro (le)/Basilica Bizantina (resti) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://rete.comuni-italiani.it/wiki/Castro_\(LE\)/Basilica_Bizantina_\(resti\)](http://rete.comuni-italiani.it/wiki/Castro_(LE)/Basilica_Bizantina_(resti)). Датування не уточнене в межах X і XI ст. (див.: *Un Sant'Onofrio tra le iconae depictae della Cattedrale di Nardo. Il santo eremita egiziano riemerge nel corso degli ultimi restauri* [not. 4. – P. 3] [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www>.

однієї з уцілілих арок візантійської базилики IX–X–XI ст.³², зовні північної нави собору Благовіщення (Cattedrale dell'Annunziata, 1171 р.) у місті Кастро; другої половини XI ст. (до 1087 р.) на внутрішній грані однієї з арок інтер'єру церкви святої Марини в місті Муро Леккесе³³. У першій пустельник (між двома іншими святими) цілком голий, не прикритий, у другій пах частково затуляє кручений кінець видовженої сивої бороди³⁴. Такий спосіб нейтралізації “срамоти”, коли борода завдяки надзвичайній довжині прикриває уди, пропонує й фреска другої половини X – третьої чверті XII(?) ст. на східній стіні святилища (гайкала) святого Марка в церкві коптського монастиря святого Макарія в Нітрійській/Скитській пустелі Єгипту (долина Ваді Натрун, губернаторство Бухейра)³⁵. Щобільше, в середньовічному мистецтві коптів, принаймні монументальному, такий варіант був чи не єдиним, про що недвозначно свідчить найдавніше – VII–VIII ст. – з усіх відомих зображень святого Онуфрія Великого, виявлене в одній з келій коптського монастиря святого Єроніма в селі Саккара біля Каїра (губернаторство Ісмаїлія, Єгипет)³⁶. Цей варіант виявляється не лише серед синхронних явищ аналізованого зразка XI – початку XIII ст., втіленого, зокрема, в образі пустельника, а й є одним з його діахронних попередників. Зрештою, не менш вимовним сприймається також те, що, головню, впродовж XI–XII ст. мотив дерева як, переважно, головна ознака типологічної специфіки київського та подібних зображень, набув у східнохристиянському (візантійському) мистецтві популярності не тільки в святих пустельників, а й окремих персонажів біблійної історії, насамперед оголених (в сюжеті спокуси/тріхопадіння) Адама і Єви. Приклади пропонують, зокрема, пла-

fondazioneterradotranto.it/2012/09/03/riemerge-un-santonofrio-tra-gli-affreschi-medievali-della-cattedrale-di-nardo/.

³² Chiesa bizantina di Castro (Lecce) a cura di Emanuele Ciullo [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.terrabeniculturaliambientali.it/archeoredelsalento/CMS/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=9>;

³³ Tra Oriente e Occidente. SANTA MARINA. Gli affreschi Bizantini [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.comune.muroleccese.le.it/pubblicazioni/santa_marina/affreschi.php.

³⁴ До речі, образ святого Макарія Велико-го з тієї ж церкви майже тотожний, лише борода коротша й не прикриває паху (див.: Tra Oriente e Occidente. SANTA MARINA. Gli affreschi Bizantini [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.comune.muroleccese.le.it/pubblicazioni/santa_marina/affreschi.php) (Іл. 15б).

³⁵ Войтенко А. А. Коптская монастырская иконография... – С. 34–35. – Ил. 3.

³⁶ Zibawi M. Images de Égypte chrétienne: iconologie copte. – Paris, 2003. – P. 87. – Fig. 96. Зображення знаходилося в келії “А” (ibidem). У літературі подано різне датування. Крім VIII ст. (Kaster G. Onuphrius... – Sp. 84; Walters C. C. Monastic Archaeology in Egypt. – Warminster, 1974; цит. за: Беляев Л. А. Христианские древности. Введение в сравнительное изучение. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 133, 135), також VII–VIII ст. (Войтенко А. А. Коптская монастырская иконография... – С. 31), VII ст. (Wessel K. Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten. – Recklinghausen, 1963. – S. 181. – Abb. X); кінець VI–VII ст. (Beckwith J. Early Christian and Byzantine Art. – London, 1979. – P. 79(II.); VI ст. (див.: Икона “Онуфрий Великий...” ... – С. 86. – Ил. 1). Дві дати подано за публікаціями Клауса Весселя, Крістофера Вальтерс, Г. Кастера й Антона Войтенко. Через втрату супровідного напису, ідентифікація пустельника спірна. Див.: Kaster G. Onuphrius... – Sp. 84.

тівки трьох подібних кістяних скриньок константинопольських майстрів: X–XI ст. (Дармштадт, Гессенський державний музей, Німеччина)³⁷, XI ст. (Санкт-Петербург, Держаний Ермітаж, Росія)³⁸ і XI–XII ст. (Клівлендський музей мистецтв, штат Огайо, США)³⁹.

Аналізуючи наближені за часом типологічні паралелі київського образу, необхідно згадати ще принаймні одну фреску з Кіпру – у церкві Богородиці Арака (Panagia tou Araka) однойменного монастиря поблизу села Лагудера (префектура Нікосія)⁴⁰. Як і решта ансамблю, вона датується 1192 р., а головне – порівняно з попередніми образами значно новаційніша за композиційно-іконографічною структурою, тому є не аналогом, а, радше, еволюційним продовженням цього іконографічного типу чи навіть відгалуженням від нього. Преподобний також оголений і частково прикритий кроною деревця. Водночас багатьма рисами він відрізняється від київського відповідника. Так, постаць відтворено не в фас, а в s-подібному повороті, звернутою до десниці Божої з буханцем хліба чи облаткою у правій горішній частині композиції. Відповідно інакше потрактовано й молитовний жест: руки, зігнуті в ліктях, підняті на рівень грудей і виставлені трохи допереду зі звернутими досередини, до молільника (розкритими “наче для читання [книги]”) долоньями⁴¹. Привертають увагу зміни такої суттєвої ознаки зовнішності пустельника, як волосся. Борода помітно довша, ніж у багатьох давніших зображеннях й сягає нижче пояса. Значно довшим є волосся на голові, яке вкриває усі плечі. Таких трактувань іконографія досі не знала, принаймні нам вони не траплялися. Тому всі зазначені розбіжності потрібно віднести до новацій щонайменше кінця XII ст., так чи інакше продовжених уже в наступних століттях⁴².

³⁷ The Glory... – P. 234. – II. 157.

³⁸ Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. – Ленинград; Москва, 1966. – С. 301. – Ил. 137.

³⁹ File:Ivory Box with Scenes of Adam and Eve, 1000-1100s AD, Byzantine, Constantinople, ivory, wood – Cleveland Museum of Art – DSC08378.JPG [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ivory_Box_with_Scenes_of_Adam_and_Eve,_1000-1100s_AD,_Byzantine,_Constantinople,_ivory,_wood_-_Cleveland_Museum_of_Art_-_DSC08378.JPG. Принагідно відзначимо використання деревця в готичних майстрів при відтворенні образу перших людей і поза межами безпосереднього контакту з візантійським світом. Його бачимо, наприклад, в скульптурі Адама (після 1260 р.) південного фасаду трансепта собору Норт-Дам у Парижі (Париж, Національний музей Середньовіччя – Музей де Клюні; див.: Гезе У. Готическая скульптура Франции, Ита-

лии, Германии и Англии // Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / Под ред. Р. Томана. – [б. м., 2007]. – С. 315, 318).

⁴⁰ MEDIEVAL-RELIGION Archives [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tinyurl.com/3o7wexr>.

⁴¹ Шмитт Ж.-К. Сенс жесту... – С. 530, 531. – Іл. 29: 3; Сидор О. Святий Онупрій Великий... – С. 170.

⁴² Найближча аналогія – фреска кінця 40-х років XIV ст. у церкві Успіння Богородиці в місті Печ (Косово). Святий показаний у момент прийняття Божого благословення (див.: Index of Christian Art. Country: Kosovo. Site: Pec: Church of the Virgin. Fresco, showing Onuphrius of Egypt [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ica.princeton.edu/tomekovic/display.php?country=Kosovo&site=&view=country&page=4&image=1932>). Порівняно численніші приклади повернутої фігури походять лише з XV і наступних століть. Найчастіше такий іконографічний прийом застосовано в українських “Моліннях

Образотворча практика XIII ст. в основних рисах повторює композиційно-іконографічну структуру преподобних пустельників, насамперед святого Онуфрія Великого, попередніх століть. Водночас на цей період припадає усталення і поширення певних схем та набору мотивів, які стають основними і відрізняють іконографію святого цього історичного етапу від давнішої – XI–XII ст.

Для XIII ст. звичними стають такі прикмети зовнішності, як предовга борода нижче паху, а то й колін, таке ж волосся, що спадає з голови окремими пасмами, прикриваючи торс. Правда, ці ознаки ще не об'єднано в один іконографічний тип. Щобільше, як свідчать джерельні матеріали, вони мають різний просторовий і конфесійний вимір. Коли в межах східнохристиянського світу образ пустельника вирізнявся, звичайно, довгою (хоча й не надто пишною) клинцюватою бородою, а волосся, як і раніше, сягало грудей, а то й було зовсім коротким, як на іконі “Святі Онуфрій, Антоній, Павло Фівейський” (Синай, монастир святої Катерини Александрійської, далі – Синай)⁴³, то в іконографічній практиці Західної Церкви, властиво в романському, ранньоготичному мистецтві спостерігаємо протилежну ситуацію. Тут поширився варіант з надзвичайно пишним і довгим волоссям, а також пишною, але порівняно недовгою бородою до пояса, як свідчить, зокрема, фреска (після 1263 р.) у каплиці Сан Пеллегріно в середньовічному місті Бомінако (нині частина міста Капорціано) (провінція Акваїла, регіон Абруццо, Італія)⁴⁴. При цьому торс і кінцівки нерідко вкриває ще чи то густа волосяна парость, чи власниця. Симптоматично, що цю версія знає й візантійське та візантизоване мистецтво Італії, недвозначне свідчення чого пропонує мозаїкове погруддя кінця XII – початку XIII ст. у долішній час-

(Деїсус)”, “Страшних судах” та “Чинах небесних” в зображеннях святих праведників. Див., наприклад, образ з “Деїсуса” другої половини XV ст. з церкви святого Миколая у Яворі Турківського р-ну Львівської обл., “Страшний суд” останньої третини XVI ст. з церкви Собору Богородиці в Завадці Калуського р-ну Івано-Франківської обл., “Чини небесні” другої третини XVI ст. з церкви Покрову Богородиці в Полянні Старосамбірського р-ну Львівської обл., а також “Страшний суд” XVI ст. з монастиря святої Катерини Александрійської на Синаї, “Страшний суд” 1580-х років з Благовіщенського собору Сольвигородська, Росія; фрагмент розпису кінця XVI ст. трапезної монастиря Діонісіат на Афоні. Див.: *Патріарх Димитрій (Ярєма)*. Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – С. 454; *Сидор О.* Святий Онуфрій Великий... – С. 169, 173, 174 (іл.-вклейка). Див. також: Ікона “Онуфрій Великий...”... – С. 100–101, 102, 104–105,

108. – Ил. 18, 19, 20, 23, 24, 27).

⁴³ Ікона “Онуфрій Великий...”... – С. 96. – Ил. 13.

⁴⁴ *Della Valle M.* Osservazioni sui cicli pittorici di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas di Fossa in Abruzzo // *Acme*. – 2007. – N 59. – P. 101–158; *Pittura medievale provincial dell’Aquila. Affreschi. Oratorio di San Pellegrino* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.regione.abruzzo.it/xcultura/index.asp?modello=pitturaAq&servizio=x-List&stileDiv=monoLeft&template=intIndex&b=menuPiMe2102&tom=102>; *Oratorio di S. Pellegrino* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.spaziovidio.it/medievale/HTML/cartina/caporciano2.html>; *segreti d’Italia #3: l’Oratorio di San Pellegrino a Bominaco* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://wanderingclouds.wordpress.com/2010/10/17/segreti-ditalia-3-loratorio-di-san-pellegrino-a-bominaco/>.

тині склепіння арки північної стіни нави собору Санта Марія ла Нуова в Монреалі (провінція Палермо, Сицилія)⁴⁵.

Прикладами першого випадку є, зокрема, фреска на західній стіні храму Різдва Богородиці монастиря Бетані (край Квемо Картлі, Грузія)⁴⁶, образ на лівій ступці складня поряд з іншими вибраними святими (Синай)⁴⁷. До цього ряду образотворчих зразків додається також рельєф на фрагменті візантійської двобічної стеатитової іконки початку XIII ст. з київських археологічних знахідок⁴⁸. Аналізовану західнохристиянську практику почасти доповнює фреска кінця XIII – початку XIV ст. в базиліці Санта Марія Маджоре в місті Бергамо (Верхньому Бергамо) (провінція Бергамо, регіон Ломбардія, Італія)⁴⁹.

На цьому етапі набула поширення така іконографічна деталь, як листяний плетений пояс – засіб нейтралізування “анатомічної недоречності” нагої⁵⁰. З численних прикладів цього нововведення назвемо зображення на полі ікони (стулки диптиха) “Богородиця з Емануїлом” другої половини століття (Синай)⁵¹, фреску церкви архангела Михаїла (1270–1280) у Вароші поблизу Прилепа в Македонії⁵². Під оглядом генези пояса показовий рельєф з долішньої частини обрамлення правого вікна південного фасаду храму Богородиці в монастирі Пігареті (Тетріцкарський муніципалітет, регіон Квемо Картлі, Грузія), датований між 1213–1222 рр.⁵³, та

⁴⁵ Country: Italy. Site: Monreale: Cathedral Mosaic, Nave, North Wall, Arch Soffit, showing Onuphrius of Egypt [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tinyurl.com/3bdfdomj>; MEDIEVAL-RELIGION Archives. Feasts and Saints of the Day: June 12 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tinyurl.com/3bdfdomj>. Хоча погруддя й виконав візантійський майстер і воно позначене виразними рисами візантійського стилю, за виокремленими іконографічними ознаками зображення повністю відповідає місцевим, західнохристиянським новаціям (традиціям?) XIII ст. (борода й волосся помірної довжини, однак на дивовижу пишні).

⁴⁶ Икона “Онуфрий Великий...”... – С. 90. – Ил. 7.

⁴⁷ Там же. – С. 93. – Ил. 10.

⁴⁸ Пекарская Л. В., Пуцко В. Г. Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине // Южная Русь и Византия. – Киев, 1991. – С. 133–134. – Фото 3. Авторы слушно стверджують часте зображення Онуфрія і Макарія Великих поруч, у парі. Щоправда, останнього вміщували нерідко якраз праворуч, що дає привід добачати у фігурі на відлілому фрагменті іконки саме святого Макарія. Але й за такої атрибуції, святий

Онуфрій, як свідчить відповідний предметний ряд, в цьому випадку мав мати близький, а то й тотожний чи майже тотожний іконографічний образ.

⁴⁹ Uberti M. L' Uomo dei boschi di S. Brigida (Valle A твір verara, BG). Iconografie e significato dell' Homo [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.duepassinelmistero.com/Homoselvadego.htm>.

⁵⁰ Цей факт констатував: Войтенко А. А. Коптская монастырская иконография... – С. 37.

⁵¹ Богоматерь с младенцем. Створка диптиха. Вторая половина XIII века. 51,2x39,7 см. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.vidania.ru/icony/vizantiiskie_ikony_sinaya/bogomater_s_mladenzem.html.

⁵² Костовска П. Фигурите на монасите во св. Архангел Михаил, Варош: Прилог кон нивната идентификација [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.kalamus.com.mk/pdf_spisanija/patrimonium_4/06%20=%20018_10%20Spisanie%202011%20Petrula.pdf.

⁵³ Икона “Онуфрий Великий...” ... – С. 90. – Ил. 6; Чубинашвили Г. Н. К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого // Из истории средневекового искусства Грузии. – Москва, 1990. – С. 72, 74.

згадана фреска XIII ст. в церкві верхньосванетського села Лаштхвер⁵⁴. У першому випадку святий орант з клинцюватою бородою по груди виглядає до пояса з-за/з якогось достатньо великого плетеного предмета: чи то кошеля, чи куреня. У другому – крона деревця, уподібнена розпуклій квітці видовженої за горизонталлю форми (чотирибічна із заокругленими кутами), а також розмірами фактично повторює листяний пояс. Так чи дещо інакше, але ці ізоморфні мотиви сприймаються (можуть сприйматися) прототипами плетеного пояса*. Характерно, що таке вбрання нерідко відтворене (бодай частково) навіть у півфігурних зображеннях, де без нього можна обійтися, як, скажімо, фресці XI–XII ст. у скельній церкві Богородиці (ущелина Киличлар) поблизу міста Гйореме⁵⁵ чи долішньому полі ікони XIII ст. “Розп’яття з Деїсусом і святими на полях” (Синай)⁵⁶ та фресці (тондо) XIV ст. у монастирській церкві святого Миколая в селі Рамача поблизу Страгарі (район Шумадія, Сербія)⁵⁷ тощо. Це свідчить, що вказана деталь набула певної ролі ідентифікаційної ознаки (принаймні на початках, особливо у дво- чи багатофігурних композиціях). Прикладами півфігурних відтворень з поясом можуть бути, скажімо, образ на стеатитовій різьбленій панелі XIV ст. (Лондон, Галерея R. Temple)⁵⁸ та долішньому полі ікони XVI ст. “Святитель Миколай з Деїсусом і вибраними святими на полях” (Синай)⁵⁹.

Щодо положення рук, то традиційний репертуар оранта і відсторонення саме в цей час доповнив жест цілковитого упокорення, при якому руки схрещені на грудях⁶⁰. Саме таке положення, характерне для багатьох образів святого Онуфрія Великого пізнього Середньовіччя й раннього Нового часу, застосовано в згаданій синайській іконі “Святі Онуфрій, Антоній, Павло Фівейський”⁶¹. Святий зображений з розгорнутим сувоєм у руці (з молитовним чи гімнографічним текстом). Позаяк ця деталь у давнішній іконографії не зафіксована (принаймні з огляду на доступний візуальний ряд), є підстави виводити її родовід також від XIII ст. Утім, особливої популярності вона набула в мистецькій практиці вже XVI–XVII ст., про що свідчить значна

⁵⁴ *Constantinides E. Byzantine Traditions...* – P. 265.

* Щоправда, в останньому зображенні не виключена імовірність (зважаючи на час появи) наслідування форми самого вінка. Місцевий маляр міг якось бути знайомим з новітніми тенденціями іконографії святого, тому ніби поєднав (намагається поєднати/узгодити) давню схему з новими мотивами. На підтримку такого припущення свідчать і гіпертрофовані розміри бороди, як і його “напарника” – святого Петра Афонського.

⁵⁵ Ікона “Онуфрій Великий...”... – С. 86–87. – Ил. 2–3.

⁵⁶ Там же. – С. 94–95. – Ил. 11–12.

⁵⁷ Index of Christian Art. Country: Serbia.

Site: Ramaca: Ramaca Monastery. Fresco, south wall, showing Onuphrius of Egypt [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ica.princeton.edu/tomekovic/display.php?country=Italy&site=&view=location&page=140&image=1651>.

⁵⁸ Ікона “Онуфрій Великий...”... – С. 98. – Ил. 15.

⁵⁹ Святитель Николай Чудотворец: иконы, фрески и мозаики [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.pravmir.ru/svyatitel-nikolaj-chudotvorec-ikony-freski-i-mozaiki/>.

⁶⁰ Сидор О. Святий Онуфрій Великий... – С. 170.

⁶¹ Ікона “Онуфрій Великий...”... – С. 96. – Ил. 13.

кількість зразків як монументальних, так і станкових⁶². Принагідно необхідно зазначити, що мотив розгорнутого сувою з певним текстом зі Святого письма чи не вперше, принаймні доволі рано, з'явився в іконографії святого Іоана Предтечі. Це підтверджують ікона VI ст. з синайського монастиря святої Катерини Александрійської (Київ, Національний музей мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків)⁶³, константинопольська кістяна пластина X ст. (Мерсісайд, Національний музей і галерея, Ліверпуль, Великобританія)⁶⁴, зрештою, – аналізована фреска Софії Київської (перша половина/середина 40-х років XI ст.)⁶⁵. Введення мотиву сувою, традиційного для іконографії Іоана Предтечі, пророків загалом, до зображення святого Онуфрія уможливила внутрішня спорідненість духовного чину обох святих (пустельництва) й зумовила потреба наголошення цього внутрішнього зв'язку. Така іконографічна паралель розширила зміст образу, посилюючи ідейний зв'язок з образом Ангела Пустелі – першого новозавітного (християнського) пустиннослужителя⁶⁶. Водночас Іоан Предтеча у християнському богослов'ї – новозавітний передвісник, пророк⁶⁷, а розгорнутий сувій з текстом був атрибутом старозавітних пророків (хоча й не тільки їх), зосібна пророка-пустельника Іллі. Крім того, сам сувій здавна символізував Святе Писання, слово Боже⁶⁸. Отже, його поява в руках святого Онуфрія надавала образу й іншого змістового сенсу – провідництва, хоча й самотнього. З огляду на характер духовного чину, анахорет постає не глашатаєм (у буквальному розумінні) Божого слова, християнських цінностей і/чи пророкувань майбутнього, а їх утіленням, зримим прикладом, а, отже, й духовним провідником.

Принагідно відзначимо, що характеристики типу й зовнішнього вигляду святого Онуфрія, сформовані в XIII ст., майже без змін проіснували у східнохристиянському мистецтві до нашого часу. Їм відповідає, зокрема, образ пустельника серед фресок 1384–1396 рр. роботи Мануїла Євгеніка в

⁶² Див., наприклад, фрески: кінця XVI ст. в трапезній монастиря Діонісіат на Афоні; початку XVII ст. в монастирі Хіландар на Афоні; 1667 р. у соборній церкві в Тополніта, Румунія (див.: Ікона “Онуфрій Великий...”... – С. 108–109, 110. – Ил. 28, 29; Pillat C. Pictura murală on epoca Lui Matei Basarab. – București, 1980. – P. 25. – П. 99), ікон: “Св. Онуфрій з житієм” 1650–1670 рр. роботи Емануїла Скорділіса; 1662 р. роботи Емануїла Цанеса; близько 1676 р., з Онуфрійської цвинтарної церкви Соловецького монастиря (див.: Ікона “Онуфрій Великий...”... – С. 112, 115. – Ил. 31, 36; Drandaki A. Greek Ikons 14th–18th century. The Rena Andreadis Collection / Translated by J. Avgherinos. – [Milano, 2002]. – P. 124–125).

⁶³ От фаюмского портрета к истокам искусства византийских икон (опыт нового подхода) / Введение-комментарии М. Бор-

будакис. – Гераклеийон, 1998. – С. 29, 31.

⁶⁴ Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections / Edited by David Buckton. – [London, 1994]. – P. 140, 142.

⁶⁵ Попова О. С. Живопись... – С. 322. – Ил. 279.

⁶⁶ Опосередкованим доказом цього виступають парні зображення святих Іоана Хрестителя й Онуфрія Великого, як на іконі першої половини XVII ст. з церкви Різдва Богородиці в Хотинці біля Перемишля (Перемишль, Народовий музей Перемишльської землі): *Biskupski R. Ikony w zbiorach polskich.* – Warszawa, 1991. – S. 38. – П. 73.

⁶⁷ Иоанн Креститель // Христианство. Энциклопедический словарь: В 2 т. – Москва, 1993. – Т. 1. – С. 628.

⁶⁸ Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь. – Москва, 1900. – С. 577.

соборі Спаса у місті Цаленджиха (Цаленджихський р-н, край Самеґрело і Зімо Сванеті, Грузія)⁶⁹, на таблетці “Святі Макарій Великий, Онуфрій Великий, Петро Афонський” 1495 р. із Софійського собору в Новгороді Великому (Новгородський державний історико-архітектурний і художній музей-заповідник)⁷⁰, мініатюрі Київського Псалтиря 1397 р.⁷¹, афонської книги зразків XV ст. (РНБ, рук. О.І.58)⁷², фресці 1408 р. в Успенському соборі у Владимирі (Росія)⁷³, згаданій фресці 1418 р. Троїцької замкової каплиці в Любліні. До них можна додати фрески Болгарії: 1493 р. в соборній церкві Кремиківського монастиря святого Георгія⁷⁴, 1599 р. у церкві святого Стефана в місті Несебрі⁷⁵. Їх доповнює чимало фресок та ікон з Греції, зокрема монастирів Афону, частину яких уже згадано⁷⁶, низка вітчизняних деісусних і намісних ікон XV–XVIII ст.⁷⁷, відповідний образ на втраченому дерев’яному різьбленому складні кінця XV–XVI чи XVI–XVII ст. з Кам’янця-Подільського⁷⁸ та різьбленому ручному хресті 1689 р. з церкви Всіх святих у Мошанці біля Сянока (НМЛ)⁷⁹, ряді вітчизняних гравюр XVII–XVIII ст.⁸⁰ Подібна ситуація фіксується і в мистецтві Заходу, хоча й у значно вужчих часових межах,

⁶⁹ Лазарев В. Н. История византийской живописи. – С. 167–168; Там же. Таблицы. – С. 13. – Табл. 536.

⁷⁰ Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. – Москва, 1982. – С. 308, 319, 320, 518. – [Ил.]; Евсеева Л. М. Аналогичные иконы в Византии и Древней Руси. Образ и литургия. – Москва, 2013. – С. 328, 330, 489. – [Табл.] 109. Відома також фреска XIV ст. у церкві Успіння на Волотовому полі в Новгороді Великому. Проте, через незадовільний стан збереження, з упевненістю характеризувати деталі зовнішності пустельника не доводиться. Лише здогадно, зважаючи на деякі вцілілі риси, можна припустити, що його зображено з бородою по груди, волоссям по плечі та у власняниці(?). Див.: Икона “Онуфрий Великий...” – С. 92. – Ил. 9.

⁷¹ Киевская Псалтирь... – Л. 130.

⁷² Евсеева Л. М. Афонская книга образов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника. – Москва, 1998. – С. 309.

⁷³ Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. – Москва, 1966. – С. 126. – Табл. 109.

⁷⁴ Фрески – Кремиковски монастир Свети Георги II част [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://affresco.livejournal.com/66498.html>.

⁷⁵ St Stephen's Church in Nesseber – St Onuphrius [Електронний ресурс]. – Ре-

жим доступу: <http://www.flickr.com/photos/charlesfred/4893517214/>.

⁷⁶ Див. приміт. 62.

⁷⁷ Сидор О. Ф. Святий Онуфрій Великий... – С. 171, 174–175, 184–186. – (іл.-вклейки між с. 176–177); Його ж. Святий Онуфрій Великий і давнє українське мистецтво // Християнські культури в Україні. – [б. м. і р.]. – Вип. 2. – С. 72, 75.

⁷⁸ [Петров Н. И.]. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Императорской киевской духовной академии. – Киев, 1915. – Вып. 4–5. – С. 34. – Табл. XVIII: 5; Логвин Г. Н. Скульптура та різьбярство XIV – першої половини XVI століття // Історія українського мистецтва: У 6 т. – Київ, 1967. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – С. 109–110, 112–113. – Лл. 66.

⁷⁹ Свенціцка В. Різьблені ручні хрести XVII–XX вв. – Львів, 1939. – Ч. 1: Текст. – С. 29; Там само. – Ч. 2: Ілюстрації. – С. 32. – Лл. 26(2).

⁸⁰ Попов П. Матеріали до словника українських гравірів // Труды Українського наукового інституту книгознавства. – Київ, 1926. – Т. 1. – С. 135, 137–138; Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. – Київ, 1982. – С. 170; Сидор О. Святий Онуфрій Великий... – С. 207, 211.

зумовлених – випадає гадати – динамічнішим розвитком іконографічної практики. Ізоморфний тип пустельника, який набув тут поширення упродовж XIII ст., мав певне продовження щонайменше в XIV ст. Доказом цього виступає, скажімо, образ XIII–XIV ст. з гроту святих (*im. Grotta Santi*) в селі Кальві Рісорта (провінція Казерта, регіон Кампанія, Італія)⁸¹, з віваря “Мадонна з Емануїлом та святими Лоренцо, Онофріо, Джакомо Маджоре, Барфоломео” (1350–1360) роботи маляра Пуціо ді Сімоне (Флоренція, Галерея Академії)⁸², та ін.

Не зник в історичній перспективі й східнохристиянський (візантійський) канон зразка XI–XIII ст., як, до речі, і його синхронна “альтернатива”, а, водночас – діахронний предтеча. Побутування першого з них засвідчує, зокрема, фреска кінця XIV ст. чи навіть початку XV ст. у церкві святого Стефана в місті Солето (провінція Лечче, регіон Апулія, Італія)⁸³. Попри стосовно пізніше датування, а також пізньоготичну стилістику, за іконографічною схемою він втворює згаданому образу кінця XII – початку XIII ст. з церкви Сан Адріано в Сан-Деметріо-Короне й, на загал, вписується до традиції італо-візантійського мистецтва (як набуток місцевого грецького населення)⁸⁴. До цього ж ряду належить і намісний образ XVI–XVIII ст. з Візантійського музею в селі Педулас (район Нікосії, Західний Кіпр)⁸⁵. Його автори взувалися,

⁸¹ MEDIEVAL-RELIGION Archives [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.cattedrale-calvirisorta.com/imgrSanti/27.jpg>. Щодо датування фресок, зокрема святого Онофрія, існують різні версії. Згідно з найпоширенішою, вони належать до X–XI ст./кінця X – початку XI ст. (див.: MEDIEVAL-RELIGION Archives [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.cattedrale-calvirisorta.com/imgrSanti/27.jpg>; Archeologia. Dalla grotta dei Santi dell'Antica Cales alla grotta del Santo di Olevano in provincia di Salerno [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.caserta24ore.it/04072011/archeologia-dalla-grotta-dei-santi-dellantica-cales-alla-grotta-del-santo-di-olevano-in-provincia-di-salerno/>; Calvi Risorta: Cales [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://translate.google.com.ua/translate?hl=uk&sl=it&tl=uk&u=http%3A%2F%2Fwww.antika.it%2F008011_calvi-risorta-cales.html&anno=2; ін.). Утім, переконливішими видаються межі XII–XIV ст. (див.: *Furia F. Le grotte dedicate al culto* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [\[Micaelico/le_grotte_dedicate_al_culto.htm\]\(http://www.micaelico/le_grotte_dedicate_al_culto.htm\)\). Принаймні для образу святого Онофрія, зважаючи на прикмети його іконографічного ладу, найприйнятнішим видається датування XIII–XIV ст.](http://www.ambientece.arti.beniculturali.it/soprintendenza/didattica/2006-07/Culto</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁸² ABC Firenze Galleria Fotografica (168) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.abcfirenze.com/GalleriaFotografica.asp?Inizio=166&numRigheUten te=2>.

⁸³ Chiesetta di Santo Stefano [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://it.wikipedia.org/wiki/Chiesetta_di_Santo_Stefano; Soletto – Chiesetta di Santa Stefano (XIV) – Affreschi Pareti Laterali [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.flickr.com/groups/grecia-salentina/; *Jacob A., Berger M. La chiesa di Santo Stefano a Soletto.* – [б. м.], 2008.

⁸⁴ Chiesetta di Santo Stefano [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://it.wikipedia.org/wiki/Chiesetta_di_Santo_Stefano.

⁸⁵ Góry Troodos [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://eturystyka.org/content/view/145/47/>; Pedoulas, Cyprus. Muzeum. The Bizantine Muzeum [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.pedoulasvillage.com/index.php?option=com_banners&task=click&bid=3&lang=e.

найімовірніше, на місцевому середньовічному малярстві зразка згаданої фрески XII – початку XIII(?) ст. у церкві святого Ніколаоса на даху поблизу Какопетрії, а не продовжували безперервну традицію певного іконографічного укладу. Утім, відмінності положення рук свідчить, щонайменше, про творче наслідування, а, можливо, й існування на Кіпрі іншого (архаїчнішого?) прообразу. Щодо “альтернативного” канону*, то й ним неодноразово послуговувалися майстри східнохристиянського мистецтва пізніших часів. У цьому переконує, зокрема, фреска XIII(?) ст. у церкві Богоматері монастиря Барамус (Дейр ель-Барамус)⁸⁶ та зображення на згаданій частині XVI ст. кістяного різьбленого посоху новгородського архієпископа Микити⁸⁷.

Констатація відмінностей і змін формально-образного зображення святого Онуфрія Великого (Єгипетського) в мистецькій традиції східно- і – часті – західнохристиянського світів на етапах раннього і розвинутого Середньовіччя, властиво – існування впродовж окресленого часу різних канонічних систем (кількісно-структурних моделей) іконографії святого⁸⁸, невідворотно підводить до питання про їх чинники. А. Войтенко, дошукуючись таких у руслі аналізу образотворчої практики коптських монастирів VII–VIII – середини XX ст. з Нижнього Єгипту, дійшов висновку про безпосередню залежність різних типів іконографії фіваїдського пустельника від відмінних описів зовнішності у повній і скороченій (короткій) редакціях тексту “Життя апи Онофріуса анахорета”, що його уклав преподобний Пафнутій (Єгипетський). При цьому автор – вслід за попередниками – керувався загальним постулатом про тексти церковної літератури як першоджерела християнської іконографії Середньовіччя, зокрема, агіографічні тексти як “изначальную” основу “для создания образа святого в христианском искусстве”⁸⁹. Вислід А. Войтенка не викликає сумніву щодо образів святого Онуфрія Великого як старця з предовгим волоссям і бородою, що прикривають наготу, і старця з довгою бородою і/чи волоссям та листяним поясом на стегнах⁹⁰. Але спроба пов’язати з текстом короткої версії “Життя...” святого ще й іконописний тип, знаний з фресок Кападокії (Зміїна церква поблизу Гйореме) і Кіпру (Старий Ермітаж монастиря святого Неофіта поблизу Тала), які є близькими аналогами київському зображенню, а також тип, засвідчений фрескою з Фараса, сприймається відвертою надінтерпретацією. На останніх перелічених зображеннях святий постає помітно інакше, а, отже, і в дещо відмінному ідейно-образному вимірі, ніж в решті іконографічних

* Ідеться про іконографічний тип, у якому наготу частково прикриває лише довга борода і волосся.

⁸⁶ Икона “Онуфрий Великий...”... – С. 91. – Ил. 8; *Войтенко А. А.* Коптская монастырская иконография... – С. 33. – Ил. 2.

⁸⁷ *Бочаров Г. Н.* Прикладное искусство... – С. 99–100. – Рис. 84.

⁸⁸ Див.: *Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – Москва, 1973. – С. 6–15;

Шило А. В. Канон и пластическое мышление в искусстве средних веков. – Харьков, 2006. – 260 с.

⁸⁹ *Войтенко А. А.* Коптская монастырская иконография... – С. 30. Див. також: Труды отдела древнерусской литературы. – Ленинград, 1985. – Т. 38: Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. – С. 5, 7–41 (и след.).

⁹⁰ *Войтенко А. А.* Коптская монастырская иконография... – С. 36–37.

структур, зокрема, поширеній у коптському мистецтві. Воднораз самотність зазначених прикладів вимірюється не поодинокими й розрізненими рисами (на рівні окремих деталей), а цілим комплексом сталих – у певних часових і просторових межах – іконографічних характеристик, що й спонукає до їх типологічного групування та виокремлення. Канон XI – початку XIII ст. головний акцент робив на наготі персонажа та довкіллі, знаком якого слугує дендроморфний мотив. І дійсно, образ святого не позначений якимись надмірностями в зовнішності, як-то гіпертрофованою довжиною бороди і/чи волосся, або ж буйною волосяною паростю по всьому тілі, урешті, – специфічним убранням з листя. За винятком наготи, фізичні прикмети аналізованого канону, властиво лик, мало чим різняться (особливо в XI – на початку XII ст.) від відповідних особливостей синхронних образів багатьох інших святих, насамперед деяких старозавітних пророків чи Іоана Предтечі, принаймні вони досить наближені⁹¹. Під цим оглядом саме повна нагота може розглядатися основною ідейно-формальною домінантою образів цієї канонічної системи (як, до речі, і деяких інших представників пустельного чину візантійської іконографічної практики XI–XII ст.). У християнській культурі від початків, голизна була виявом райського періоду історії першолюдей (Адама й Єви), чи вбогості, нужденності, безпорадності (остання переважно стосовно дітей), низького соціального чи скрутного, страдницького становища, у якому опинився той або ж інший персонаж (наприклад, мученик за віру), урешті, – гріховності (образ душі грішника)⁹². Здебільшого ця прикмета зовнішності для світської людини викликала в середньовічному суспільстві крайні форми реагування: співчуття чи різкий осуд, позаяк плоть мислилася, на загал, осердям гріховності. У пустельників, які свідомо залишали світ людей з його побутовими вигодами й суєтністю і гріховністю, оголеність сприймалася насамперед відвертим викликом, антитезою аморальним звичкам суспільного життя, безкомпромісним зреченням від усіх земних благ, наверненням до початкового, райського існування праотців, а також повною відкритістю перед Богом і покірністю Його волі. Підтвердженням таких сенсів є слова преподобного Ісаака Сирійського: “...спокutnik Господь заповідав тим, хто зобов’язався іти Його слідами: оголитися і вийти зі світу... І сам Господь, коли починав двобій з дияволом, провадив його в самій сухій пустелі”⁹³. Щодо буйного волосяного покрову постаті святого Онуфрія в інших формально-образних системах (канонах), то він, очевидно, слугував не лише знаками віку і тривалого відлюдництва⁹⁴,

⁹¹ Пор. лик Онуфрія Великого з ликами пророків Іллі, Софронія, першосвященника Аарона, святого Іоана Предтечі у фресковому комплексі Софії Київської (див.: *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись конца X... – С. 241, 249, 251, 296–297, 322. – [Ил.] 191, 203, 206, 252, 279).

⁹² *Гаузенштейн В.* Культурные предпосылки наготы // Его же. Искусство и общество. – [Москва], 1923. – С. 268, 269,

272, 275, 276.

⁹³ *Исаак Сирин.* Слова постнические // Творения святых отцев в русском переводе, издаваемые при Московской духовной академии. – Москва, 1854. – Т. 23. – С. 106.

⁹⁴ Неприродно довге волосся й борода святого Онуфрія фактично виводили його поза звичну людську подобу. Святий Пафнутій, який зустрів преподобного анахорета у фіваїдській

а й виконував роль прикриття (нейтралізації) наготи, тобто мислився своєрідним природним вбранням. На це неодноразово вказано в коптському тексті “Життя...”, щоправда щодо згаданого в ньому іншого пустельника – Тимофія⁹⁵. Стосовно деревця, то вже сама його присутність в іконографічній структурі канону образу святого пустельника викликає певну асоціацію з життєвим дендрологічним мотивом: пальмою/смоковницею. Але водночас доводиться констатувати, що деревце не наділене, принаймні у більшості відомих зображень, ні параметричними, ні видово-морфологічними характеристиками смокви.

Як уже відзначено, скорочена (VII–VIII ? ст.) і повна (злам X–XI ст.) версії “Життя...”⁹⁶ не зберегли опису усіх основних рис зовнішнього вигляду святого та його антуражу, відображеного в іконографічному каноні XI – початку XIII ст., тому не можуть уважатися його літературними першоджерелами. Такі характеристики, як відомо, відсутні і в інших доступних текстах церковної літератури, зокрема агіографічних. Але, позаяк кожний візуальний образ, що став “фактом церковного искусства”, ґрунтувався, найвірогідніше, на літургійній та писемній традиції⁹⁷, випадає припустити існування в минулому відповідного (якогось третього, не доступного наразі) тексту і для образотворчих зразків розглянутого канону.

У світлі наведеного фактажу та спостережень над окремими групами зображень історичний розвиток східнохристиянської іконографії святого Онуфрія Великого на етапах раннього й зрілого Середньовіччя постає досить багатомірним процесом. Упродовж цього періоду фіксується кілька ідейно-формальних систем (канонів) образу пустельника, три з яких відображають найчисленніші предметні ряди, тому вони можуть бути визнані основними. Найхарактернішими іконографічними прикметами першої з них є повна оголеність фігури та надзвичайна (надприродна?) довжина бороди й волосся голови, що частково прикривають тіло (насамперед срамне місце). Другу характеризує повна оголеність фігури, помірна (по груди) або досить значна (по пояс) довжина волосяного покриву, переважно бороди (але недостатня, щоб прикрити тіло), присутність фітоморфного мотиву (деревця/куща) як своєрідної затули для срамного місця. Третій притаманна часткова оголеність фігури, значна або надзвичайна довжина волосяного покриву, передусім бороди і присутність листяного поясу, зрідка – своєрідної “спіднички” для прикриття “срамних уд”. На загал, ці системи (канони) витворюють певну еволюційну послідовність. Проте співвідношення їх

пустелі, охарактеризував його вигляд як “страхотливий”, а волосяний покрив уподібнив до шерсті хижої пантери (за іншої версії перекладу – леопарда) (див.: THE LIFE...). У західноєвропейській культурі Середньовіччя й раннього Нового часу за зовнішністю святий нерідко уподібнювався до так званих “диких людей”, певною мірою зближувався з ними й на ідейно-образному рівні (див.,

наприклад: *Marisa Uberti. Iconografie e significato dell' Homo Selvadego* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.duepassinelmistero.com/Homoselvadego.htm>).

⁹⁵ THE LIFE...

⁹⁶ THE LIFE...; *Войтенко А. А. Коптская монастырская иконография...* – С. 37.

⁹⁷ *Войтенко А. А. Коптская монастырская иконография...* – С. 30, примеч. 1.

між собою не вкладається у прямолінійну схему діахронічної зміни одного канону іншим. Механізм виглядає набагато складнішим, що, урешті, й закономірно з огляду на значну просторову широчінь східнохристиянського світу, а головне – розмаїтість і специфічність розвитку мистецької практики окремих його регіонів та земель. Кожна з перелічених ідейно-формальних систем існувала досить тривалий час, нерідко співіснуючи з наступною, яка лише набувала поширення. Водночас активна фаза їх побутування мала цілком певну тяглість, хоча поки й не визначену в абсолютних часових величинах. Так, для першої системи така фаза вимірюється приблизно VII/VIII–XI ст., для другої – початком XI – початком XIII ст. Щодо третьої, то вона набула помітного поширення тільки від XIII ст. (попри те, що окремі її зразки відомі вже від другої половини XI ст.) і з того часу й досі залишається на чільному місці в християнській іконографії, насамперед – і головне – православних Церков країн візантійського культурного кола. Так само простежуються певні теренові межі поширення кожної з систем, точніше – пріоритети їхньої локації, хоча через очевидну обмеженість джерельної бази про них заледве чи може йтися як доконаний факт. Доступні зразки найдавнішої формально-образної структури походять, переважно, з Долішнього Єгипту, Ефіопії(?) й Півдня Італії (Апенінського півострова). Приклади наступного канону відомі на Балканському півострові (Північна Греція), у Східній Європі (насамперед в Русі-Україні), на Кавказі (Грузія) й півдні Малої Азії (Кападокія), на острові Кіпр і півдні Апенінського півострова. Зразки останнього проаналізованого канону вперше фіксуються на Балканах (Константинополь), але за певний час ця система поширилася у всіх чи майже всіх культурних і релігійних осередках візантійського і по-візантійського, а почасти й західноєвропейського світів.

*Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені Максима Рильського НАН України*

