

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

## ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІ ІКОНИ “МІНІАТЮРНОГО СТИЛЮ” – НЕВІДОМИЙ АСПЕКТ МИСТЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ XIII СТОЛІТТЯ

Судячи зі збереженого тексту Галицько-Волинського літопису<sup>1</sup>, “візантійська присутність” (безперечно в достатньо широкому спектрі її конкретних виявів) мало цікавила літописців князя Данила Романовича та його племінника – князя Володимира Васильковича. На сторінках літопису не відображено навіть найважливішого моменту візантійських династичних зв’язків – походження другої дружини засновника Галицько-Волинського князівства – князя Романа Мстиславовича – матері й бабусі обох князів<sup>2</sup>. Тим більше в єдиному систематичному літературному джерелі до історії Галицько-Волинської держави марно шукати переказів можливих візантійських слідів у мистецтві, й, зокрема, – іконах. Хоча автори тексту, все ж, трохи “разговорилися” про будівельні та церковні вподобання своїх правителів, внаслідок чого з’явилися виняткові для літописання київської традиції свідчення щодо Холма князя Данила Романовича<sup>3</sup> та численних церковних пожертв його племінника<sup>4</sup>. Правда, про візантійський іконопис у них немає

<sup>1</sup> Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей. – Москва, 1998. – Т. 2.

<sup>2</sup> Підсумок висловлених із цього приводу думок див.: *Dąbrowski D. Ród Romanowiczów książąt halicko-wołyńskich* (Biblioteka Genealogiczna. – Т. 6). – Poznań; Wrocław, 2002. – S. 34–44. Найновіша пропозиція щодо ідентифікації особи княгині: *Майоров А. В. Дочь византийского императора Исаака II в Галицко-Волынской Руси: княгиня и монахиня // Древняя Русь: вопросы медиевистики. – 2010. – № 1. – С. 76–106.*

<sup>3</sup> Ипатьевская летопись. – Стб. 843–846 (Л. 281 об. – 282). Втім, скупі літописні розповіді про храми й інші пам’ятки Холма досі розглядали незмінно поверхово, поодинокі автори здебільшого переказували традицію, яку започаткував Дмитрій Іловайскій (*Иловайский Д. Даниил Романович Галицкий и*

*начало Холма // Холмская Русь. Исторические судьбы Русского Забужья / ...издано П. Н. Батушковым. – С.-Петербург, 1887. – С. 40), нерідко супроводжуючи її “від себе” також відверто фантастичними коментарями. Докладніше див.: *Александрович В. Мистецькі сюжети холмського літопису князя Данила Романовича: нотатки до відчитання, сприйняття та інтерпретації джерела // Український археографічний щорічник. Нова серія. – Київ, 2009. – Вип. 13–14. – С. 38–72.* У статті вперше зроблено спробу послідовно відійти від незмінно досі практикованого тиражування поширеної “нерозбірливої традиції” й запропоновано аргументоване адекватне відчитання та витлумачення поодиноких не завжди з належною коректністю сприйнятих фрагментів літописної оповіді.*

<sup>4</sup> Ипатьевская летопись. – Стб. 925–927 (Л. 305). Коментований виклад літописного

жодного слова. Певним винятком може бути сприйнята, хіба не зовсім виразна, прихована вказівка короткого опису холмської церкви святих Козьми і Дем'яна: “и волтарь прст,ого Дмитреа стоить же ти. предъ бочными двѣрми красенъ. принесенъ издалеча”<sup>5</sup>. Сам відзначений у такий очевидно інтригуючий спосіб і внаслідок цього загадковий об'єкт при цьому не названо. Здогадно в ньому можна вбачати “принесений здалека” образ святого Дмитрія Солунського, якому посвячено відповідний вівтар. Оскільки мощі мученика зберігалися в Солуні, слугуючи осередком релігійного культу одного з найшанованіших святих воїнів, випадало би здогадуватися, що йдеться про ікону, спроваджену власне звідтіля<sup>6</sup>. Практика, зафіксована в достатньо докладно описаному у джерелах перенесенні до Полоцька списку Ефеської ікони Богородиці<sup>7</sup>, а також наявність ряду реплік шанованих візантійських ікон Богородиці – від Вишгородської<sup>8</sup>, в пізнішій російській традиції – Владимирської (Москва, Державна Третьяковська галерея, далі – ДТГ)<sup>9</sup>, до “Одигітрії” з Успенської церкви в Дорогобужі (Рівненський обласний краєзнавчий музей)<sup>10</sup> – здатні подати такий імпорт досить поширеним для княжої України явищем<sup>11</sup>. Однак йдеться, все ж, тільки про здогад, до

тексту див.: *Ручко W.* Pochwała księcia Włodzimierza Wasylkowicza jako źródło do studiów nad sztuką Wołynia XIII w. // *Slavia Orientalis.* – 1975. – № 1. – S. 307–317. Пор.: *Стерлигова И. А.* Древнерусское церковное убранство по данным “Летописца Владимира Васильковича Вольнского” // *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы.* XIII век. – С.-Петербург, 1997. – С. 269–273.

<sup>5</sup> Ипатьевская летопись. – Стб. 845 (Л. 282).

<sup>6</sup> *Александрович В.* Мистецтво Холма доби князя Данила Романовича // *Княжа доба: історія і культура.* – Львів, 2007. – Вип. 1. – С. 147.

<sup>7</sup> *Шалина И. А.* Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы // *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Редактор-составитель А. М. Лидов.* – Москва, 1996. – С. 200–251.

<sup>8</sup> Новіші дослідження вбачають у ній репліку однієї з шанованих ікон константинопольського Влахернського монастиря: *Этингоф О. Э.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XII веков. – Москва, 2000. – С. 131.

<sup>9</sup> Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. – Москва, 1995. – Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. – № 1.

<sup>10</sup> Про неї див.: *Александрович В.* Дорогобужська ікона Богородиці Одигітрії і малярська культура княжої України другої половини XIII – початку XIV століття // *Його ж.* Українське малярство XIII–XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 1). – Львів, 1995. – С. 7–76. Добирку репродукцій із численними фрагментами, однак, здебільшого, з достатньо віддаленим відтворенням унікальних колористичних особливостей оригіналу, запропоновано: Богородиця-Одигітрія другої половини XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа / *Тексти до альбому: З. Лильо-Откович, В. Откович, Т. Откович.* – Львів, 2007. – С. 7–24.

<sup>11</sup> За результатами найновіших досліджень, ця широка практика одного з найважливіших аспектів взаємозв'язків із візантійською культурою зберігалася ще деякий час і наступної доби польсько-литовського утвердження на українських землях: *Александрович В.* Західноукраїнські ікони другої половини XIV століття на тлі перемін історичної традиції // *Україна крізь віки.* Збірник наукових праць на пошану академіка НАН України професора Валерія Смолія. – Київ, 2010. – С. 1029–1049. Пор.: *Його ж.* Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження*

того ж, самого образу давно вже немає. Розмова ж про найраніші ікони Галицько-Волинського князівства у їх візантійських зв'язках можлива тільки на основі реальних, нині уже вкрай нечисленних, пам'яток – як оригінальних, так і пізніших очевидних реплік втрачених протографів відповідного часу з виразним переказом їх історичних особливостей.

Жодна із впроваджених досі до наукового обігу ікон, які на підставі формально-стилістичних ознак можуть бути віднесені до XIII ст., не піддавалася докладнішому вивченню<sup>12</sup>. Українська наука, тривалий час – через відсутність не тільки потенційної “відваги”, а насамперед здатного формувати таку поставу належного комплексу дослідницьких зусиль з опрацювання а осмислення найдавнішої складової національного мистецького доробку, – не знаходила можливості переступити від початку їх вивчення “канонічний” для найстаріших зразків власного станкового релігійного малярства рубіж кінця XIV ст., до якого при перших кроках їх засвоєння віднесено найстаріші західноукраїнські ікони. Тому ще й нині вона виявляється не готовою сприйняти власну найдавнішу малярську спадщину. Ситуацію поки не змогла змінити навіть відзначена перспектива новітнього активного прилучення до світового наукового досвіду. Основним гальмом виявляється “історична” вже прив'язаність до іконографії й нездатність глибше (а то й взагалі) сприймати вимову стилістичних особливостей поодиноких зразків<sup>13</sup>. Відкриті упродовж останніх двох десятиліть можливості нового погляду на фонд найдавніших ікон Галицько-Волинського князівства виявилися використаними винятково скромно. Серед усе ще “не запотребуваних” його явищ виділяється уже досить давно поставлена самими пам'ятками, однак “не побачена” проблема створених у XIII ст. найраніших ікон галицько-волинської доби, які започатковують безперервний у довгому ряді поодиноких виявів цей найбагатший за автентичним доробком напрям національної мистецької традиції<sup>14</sup>.

та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – С. 21–22; *Його ж.* “Музейне відкриття” іконопису Волині другої половини XIV століття // Волинський музейний збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 3. – С. 9–18.

<sup>12</sup>Певним винятком може бути лише згадана дорогобузька “Богородиця”: *Александрович В.* Дорогобузька ікона... – С. 7–76.

<sup>13</sup>Серед новіших вражаючих за наївністю прикладів практикованого “ощадливого” методу – “відкриття” в досить скромній волинській іконі шойно другої чверті XVI ст. (приватна збірка) оригіналу кінця XIII – початку XIV ст. чи навіть XIII ст. й вперте намагання утвердити її з таким облюбованим датуванням: *Сидор О.* Вступ // Давня українська ікона з приватних збірок / Вступна стаття О. Сидор. – Київ, 2003. – С. 13, 15–16;

*Гелитович М.* Ікони XIII–XVIII століть у збірці родин Гринівих // Від Миколая до Йордану. Виставка українських ікон та артефактів XI–XVIII століть з приватної збірки Ігоря та Оксани Гринівих. – Київ, 2007. – С. 7; там само. – № 12. – С. 53. Коротко про безпідставність цієї пропозиції див.: *Александрович В.* Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2004. – Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. – С. 62; *Ejusdem.* Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawicielei księżęcych elit Wołynia XVI wieku // Acta Academiae Artium Vilmensis. – 2008. – T. 51: LDK sakralinė dailė: atadangos ir naujieji kontekstai. – S. 22.

<sup>14</sup>Щодо цього показовим виявляється виклад найновішої багатотомної “Історії

Перший побіжний погляд на неминуче обмежену найдавнішу спадщину станкового малярства західноукраїнського регіону показує насамперед очевидну її неоднорідність. За тодішніх умов природно очікувати

українського мистецтва”. Огляд відповідного періоду наполегливо пропагує перервання “поступального розвитку сакрального мистецтва” “монгольською навалою” та його подальше існування під знаком “наслідків катастрофи” – визначальним серед них мала стати “ізолюваність культурної діяльності” “від провідних мистецьких центрів східнохристиянського світу”: *Пуцко В.* Іконопис // *Історія українського мистецтва: у 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 925.* Запропонований погляд наділений також не менш показовим продовженням: “Вплив палеологівських взірців на українське церковне малярство простежується від другої половини XIV ст.”: там само. – С. 931. Внаслідок цього витворюється “вакуум” протяжністю в ціле століття, який не здатні заповнити тільки лічені й навіть – у трактуванні автора – не завжди певні поодинокі ікони з-перед кінця XIII ст.: там само. – С. 928. Спосіб появи зазначеної порожнечі очевидний – жодна із впроваджених до літератури ще від 1995 р. ікон (*Александрович В.* Дорогобузька ікона... – С. 27), знаних і раніше, проте лише відтоді поставлених у їх власний історичний контекст, доказів очевидного продовження так яскраво відображених у дорогобузькій “Богородиці” традицій монументального стилю ранніх Палеологів, у тексті не відзначена. Вони виявилися послідовно зігнорованими: з них до огляду потрапив лише “Архангел Михаїл з діяннями” з церкви святого Миколи у Стороні (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького, далі – НМЛ), та й то винятково як найраніший знаний автору приклад української ікони з історією (життєвою): *Пуцко В.* Іконопис. – С. 932. Про українську версію монументального стилю ранніх Палеологів див.: *Александрович В.* Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 24–31; *Його ж.* Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво //

*Історія української культури: у 5 т. – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 286, 288; Eiusdem.* Ze sudiów nad geografią malarstwa ikonowego. Środowiskie przemyskie do początku XVI wieku // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. – Łańcut, 2003. – S. 275–277; Його ж.* Західноукраїнські ікони... – С. 1031–1034. Пор. також: *Його ж.* Ікони першої половини XIV століття “Архангел Михаїл” та “Архангел Гавриїл” з церкви святої Параскеви у Даляві // *Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі – ЗНТШ). – 1998. – Т. 236: Праці Секції мистецтвознавства. – С. 41–75; Його ж.* Тур’ївська ікона святого великомученика Георгія з “Моління” // *Київська Церква. Альманах релігійної думки. – 2001. – Ч. 2–3(13–14). – С. 212–221.* Продовжуючи тему мистецької культури другої половини XIII–XIV ст., на сторінках нового видання “Історії українського мистецтва” доводиться відзначити, що матеріали відповідного часу фактично виявилися проігнорованими також в огляді архітектури та містобудування, у якому згадано лише поодинокі пам’ятки, але не завжди правильно датовані та інтерпретовані, до того ж, –хаотично розкидані в тексті, так що вони не творять цілості: *Годованок О., Трегубова Т.* Містобудування та архітектура // *Історія українського мистецтва... – С. 838–866.* Про винятково показові для української ситуації середини – другої половини століття Холм князя Данила Романовича й викладені на сторінках Галицько-Волинського літопису будівельні заходи та загальновідомі пам’ятки діяльності не лише його, а й інших українських князів в останньому огляді, який, між іншим, досить активно відкликається до значно пізніших матеріалів, навіть не згадано. Спадщина відповідного кола на тогочасному історичному тлі в зазначеному виданні



*Фрагмент із вибраними святими*

найперше візантійський імпорт. Серед скромного фонду пам'яток, безперечно, не могли не віднайтись також очевидні докладні наслідування візантійських зразків. Однак мистецька практика віддаленої периферії візантійського культурного ареалу, закономірно, не здатна була обходитися тільки перенесенням на власний ґрунт взірцевого візантійського досвіду. У процесі становлення й утвердження нового відгалуження релігійної мистецької культури східнохристиянського світу головна лінія творчих зусиль неминуче співпадала з відходом від притягального "взірцевого канону" й наступним незалежним від нього самостійним використанням привнесеного досвіду тільки задля вихідного поштовху<sup>15</sup>. Серед західноукраїнських пам'яток, природно, віднайшлися яскраві приклади й такого взаємозв'язку.

Поміж скромного кількісно фонду раних зразків своєрідне місце посідають ідентифіковані фактично нещодавно й не сприйняті досі як окрема цілість ікони, що послідовно відкликаються до мініатюрного напрямку візантійського іконопису<sup>16</sup>. Саме вони й відкривають відповідний аспект еволюції мистецької культури західноукраїнського регіону. За актуального стану історично-мистецьких досліджень в Україні найпоказовішим серед них, безперечно, виявляється фрагмент із двома рядами зображених на повний зріст святих, віднайдений у церкві святого Миколи в Яворі Турківського р-ну Львівської обл. (НМЛ). Оскільки у храмі вціліли різночасові зразки малярства, вони, можна здогадуватися, опинилися в церкві гірського села українських Карпат за якихось невідомих нам обставин вже у ближчі часи. Окрім того, згадана найдавніша з них виявилася на звороті зображення святого Іоана Златоуста з "Моління" перемишльської школи кінця XV ст. Тобто, в зазначений час давню, уже пошкоджену ікону використано як дошку для нового малярства, внаслідок чого питання про її первісне призначення назавжди приховане в майстерні анонімного перемишльського майстра другої половини XV ст. Втім, рідкісний зразок за стилем виконання мав призначатися до одного з давніх храмів, якщо не самого Перемишля, то його найближчої історичної околиці. Безперечною є належність цього

адекватно відображена: *Александрович В.* Скульптура та архітектурний декор // *Історія українського мистецтва...* – С. 888–894; *Його ж.* Монументальне малярство // *Історія українського мистецтва...* – С. 905; *Його ж.* Художня обробка металу // *Історія українського мистецтва...* – С. 978–979. Пор.: *Його ж.* Архітектура і будівництво // *Історія української культури.* – С. 262–263; *Його ж.* Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 277–278, 286, 288, 292–295, 296–301.

<sup>15</sup> Таку різномірність визначило паралельне функціонування на українському ґрунті декількох взаємозалежних моделей взаємозв'язків із візантійською

мистецькою традицією: *Александрович В.* Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємовідносин // *Вісник Львівського університету. Серія історична.* – Львів, 1999. – Вип. 34. – С. 55–72.

<sup>16</sup> Як окреме явище релігійної мистецької культури західноукраїнських земель їх відзначено: *Александрович В.* Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 168–169. Докладніше див.: *Його ж.* Відкриття малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII століття // *Княжа доба: історія і культура.* – Львів, 2011. – Вип. 4. – С. 164–169.

унікального об'єкта до аристократичного напрямку малярства, що сприймається ще одним важливим свідченням особливостей візантійських контактів мистецької культури регіону відповідного часу<sup>17</sup>.

Вперше яворський фрагмент докладніше описала Віра Свенціцька. За її визначенням, у верхньому ряді зображені зліва направо святий Стефан Первомученик, святі воїни Георгій, Микита, а також Микола, від постаті якого збереглась, щоправда, лише ліва половина, у другому – євангелісти Марко, Матей, Іоан та ліва сторона обрізаної фігури не ідентифікованого святого<sup>18</sup>. До них треба додати також крайню ліву постать євангеліста Луки з того ж ряду, чомусь не враховану в запропонованому описі званої дослідниці давньої української мистецької спадщини<sup>19</sup>. В. Свенціцька вперше й відтворила ікону<sup>20</sup>. Судячи із втрачених праворуч крайніх вцілілих постатей, а також відсутності правого поля, з цього боку дошка виявилася обрізаною, разом із нею загинула певна частина цілісного укладу. Аналізуючи склад збережених постатей, їх іконографію та розташування, можна спробувати реконструювати первісний задум усієї композиції. Її формальна відповідність знаним візантійським “Менологіям”, збереженим у монастирі святої Катерини Александрійської на Синаї<sup>21</sup>, та спорідненим пам'яткам безперечна. Однак водночас фрагмент наділений суттєвою відмінністю, якій досі не

<sup>17</sup> Доступні нині пам'ятки як з-поміж ікон, так і книжкової мініатюри Галицько-Волинського князівства дають змогу робити висновок, що насамперед власне такі візантійські взірці слугували матеріалом для наслідування у місцевому професійному середовищі: *Александрович В.* Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Луцьк, 2009. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – С. 21–22.

<sup>18</sup> *Свенціцька В. І.* Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. – Київ, 1983. – С. 16. Перша друкована згадка про яворську ікону з її лаконічним описом: *Исаевич Я. Д.* Культура Галицко-Волынской Руси // Вопросы истории. – 1973. – № 1. – С. 106.

<sup>19</sup> Її відзначив: *Пуцко В.* Візантійська ікона із села Явори // Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Доповіді та

повідомлення, 25–26 червня 1996 року, м. Дрогобич. – Дрогобич, 1996. – С. 73. При цьому вказано, що нібито ліворуч від святого Стефана є ще один персонаж: “Ліворуч від Стефана видно невизначені рештки фігури з кодексом в руках”: там само. Однак це очевидне непорозуміння – ліва сторона дошки збереглась у первісному стані й композиція нічого такого не передбачала. Судячи зі стилізації наведеного твердження, в ньому переплутано ряди, оскільки персонажі з книгами в руках зображені тільки в нижньому. Остання згадка підказує, що насправді мався на увазі фрагмент правої постаті нижнього ряду.

<sup>20</sup> *Свенціцька В. І.* Українське малярство XIV–XVI століть // *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. – Львів, 1990. – Іл. 1–2; *Петрушак П. И., Свенцицкая В. И.* Икона “Сретение со сценами из жизни Марии” конца XIV – начала XV в. из с. Станьбля // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. – Москва, 1992. – С. 221.

<sup>21</sup> Їх відтворення див.: *Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονες της Μονης Σινα. – Αθηνα, 1956. – Τ. 1. – Πιν. 136–144.*

приділено належної уваги. Як справедливо відзначила В. Свенціцька, він не є календарною іконою й персонажі підібрані за якимось іншим принципом. Привертає увагу певне розрідження розташованих фронтально фігур верхнього ряду й тісніше їх розставлення у нижньому, де євангелісти згруповані попарно. З цього зіставлення напрошується висновок про меншу кількість персонажів верхнього ряду. Підбір зображених підказує ще одну очевидну його особливість у симетричності розташування святих – в іншому випадку в іконі довелось б визнати ліве крило двох чи більше складової конструкції. Беручи до уваги гадано вірогіднішу першу можливість, природно визнати наявність у втраченій правій частині дошки відповідних святим Стефану, Георгію та Микиті святих Лаврентія, Дмитрія та Федора – Тирона чи Стратилата. Звідси виявляється, що втрачена частина дошки праворуч повинна була бути за шириною не меншою від збереженої.

Однак запропонований висновок виведено тільки з трьох крайніх фігур. Крім них, правіше зберігся ще фрагмент зображення святого Миколи. Очевидно, немає підстав бачити в центрі ряду лише його самого. Разом з ним на втраченій частині дошки логічно вбачати інших святих, судячи з традиційного для іконографії їх складу, – насамперед авторів Літургій. При такій пропозиції верхній ряд мав їх щонайменше десять. Доречніше було б навіть вбачати не чотирьох, а п'ятьох святих<sup>22</sup>, оскільки з богословського погляду складно прийняти зіставлення з авторами Літургій самітнього святого Миколи. Як і щодо вцілілих трьох фігур ліворуч, природно було би припустити наявність на втраченій частині дошки симетричної йому постаті праворуч, тобто всього одинадцяти персонажів. Тоді в нижньому ряді потрібно бачити дванадцятьох апостолів, хоча при такій інтерпретації неминуче виникає запитання, чому всі євангелісти зміщені до лівого краю? Втім, судячи за залишками книги в руках частково збереженої крайньої правої п'ятої фігури, з кодексами повинні були бути зображені не тільки чотири євангелісти. Очевидним є, правда, ще одне можливе запитання, яке здатна підказати подібна пропозиція: при такому складі реконструйований первісний формат дошки висотою 65 см наближається до квадрата, а це не зовсім відповідає візантійським іконам відповідного кола – вони насамперед зберігали достатньо яскраво виражену послідовну вертикальність пропорцій.

Іншу загадку пропонує втрачений нижній ряд, від якого не залишилось ні найменшого сліду. Тому первісний склад зображених можна пробувати відтворити тільки гіпотетично, за подібними переказами візантійської іконографії. "Менології" синайської збірки в цьому не найбільше допоможуть, оскільки фрагмент, на загал відкликаючись до відображеної у них традиції, пропонує, як уже відзначено, інший, своєрідний принцип добору святих.

<sup>22</sup> Синайська ікона XIII ст. із Різдом Богородиці, святителями й святими у двох регістрах у другому ряді пропонує сімох святих: *Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονες*... – Птв. 180; *Weitzmann K. Byzantine Miniature*

*and Icon Painting in the Eleventh Century // Eiusdem. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination.* – Chicago; London, 1971. – P. 306. – Fig. 306.



Головну й доволі несподівану для східнохристиянської практики відмінність визначило вміщення у верхньому основному ряді мучеників та святих, тоді як апостолів, всупереч, видавалося, незмінному канону, відображеному стійкою традицією усїєї мистецької спадщини візантійського світу, перенесено до наступного реєстру. Однією з прикметних особливостей такого композиційного ходу виявляється відсутність притаманного більшості синайських календарних ікон чи близьких до них загальним вирішенням укладів організаційної ланки у верхній частині композиції<sup>23</sup>. Чогось подібного цього разу не передбачалося. Наявність вибраних святих у верхньому ряді вказує на інший склад. Очевидно, в ньому випадало би бачити осіб зі скромнішим місцем в єрархії: пророків, монахів, стовпників, святих жінок. Таку можливість підказують деякі синайські ікони. За складом найважливішою з них виявляється дев'ятифігурне “Моління” XV ст. із вміщеними нижче чотирма рядами святих<sup>24</sup>. Попри відносно пізні походження, відтворення давніх канонічних взірців не підлягає сумніву. У цьому, зокрема, переконує мало поширене в іконографії молитовного укладу фронтальне розташування крайніх у ряду чотирьох апостолів, знане, зокрема, за перенесеними в такий же спосіб чотирма апостолами синайської ікони кінця XI ст. із Молінням та великими празниками<sup>25</sup>. Пізній зразок збірки синайського монастиря близький і тематично, подаючи вибраних святих, хоча водночас він “традиційніший” через наявність організаційної ланки в Молінні. Суттєвою відмінністю сприймається й відсутність виведеного в реконструкційній пропозиції принципу симетрії. Що ж до нижнього реєстру, то вірогідність запропонованого добору підтверджують персонажі відповідних рядів вибраних святих ще однієї синайської ікони того ж часу – “Святого Миколи з донаторами, житієм та Молінням” із подібним зіставленням святих на обрамленні<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> У синайській збірці є також ікони, які об'єднують окремі сюжети, втім і календарного циклу, з розташованими нижче в декількох реєстрах святими. Для прикладу можна навести “Різдво Богородиці” та “Введення Богородиці” зі святими у двох рядах: *Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονες...* – Пів. 180; *Weitzmann K. Byzantine Miniature...* – Р. 306. – Fig. 306–307. Іншу версію пропонує зображення пророків Іллі в пустелі та Мойсея перед Неопалимою Купиною з дванадцятьма апостолами також у двох реєстрах: *Ejusdem. Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik.* – 1972. – Bd. 21: *Festschrift für Otto Demus zum 70. Geburtstag.* – S. 286–287. – Fig. 9. До них треба приєднати Триморфон із чотирнадцятьма(!) апостолами у трьох реєстрах: *ibidem.* – S. 279–286. – Fig. 1–7. Залучення

у всіх наведених випадках сюжетних сцен робить незрозумілою пропозицію В. Пуцка вбачати в них візантійські прецеденти яворському фрагмента: *Пуцко В. Візантійська ікона...* – С. 74. Окремо випадає наголосити, що під оглядом стилістики вони теж не мають нічого спільного із західноукраїнськими іконами мініатюрного стилю й репрезентують інші, принципово відмінні напрями малярської культури.

<sup>24</sup> *Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονες...* – Пів. 221; *Ševčenko N. P. Menologio // Enciclopedia dell'arte medievale.* – Roma, 1997. – Т. 5. – Р. 305.

<sup>25</sup> *Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονες...* – Пів. 57; *Bakalova E., Passarelli G., Petković S., Vasiliev A., Velmans T., Vocotopoulos P. L. Il viaggio dell'icona. Dalle origini alla caduta di Bisanzio / A cura di T. Velmans.* – Milano, 2008. – Р. 133.

<sup>26</sup> *Σωτηριου Γ. και Μ. Εικονες...* – Пів. 170.

Опрацьована на основі вказаних джерел гіпотетична версія первісного складу яворського фрагмента наголошує на його іконографічній оригінальності, цілком виразно присутній навіть у вцілілій меншій, якщо прийняти викладену реконструкційну пропозицію, частині. Однак йому властиві своєрідні не тільки іконографічні, а й стилістичні особливості. Мініатюрні персонажі відзначені яскраво вираженими індивідуальними рисами, кожен з них портретний не тільки у звичному трактуванні утверджених на той час “ликів”, а й усієї фігури загалом. Різноманітність не менш послідовно виражена також набором дрібніших деталей й водночас додатково наголошена ще й оригінальним кольоровим вирішенням кожного персонажа з яскравими дрібними штрихами-“спалахами” відтінків голубої та червоної барв. Важливий акцент до загального ладу вносять також чіткі вертикальні стовпці вільно, навіть дещо недбало накреслених кіновар’ю достатньо крупних у зіставленні з фігурами літер написів обабіч голів.

Яворський фрагмент – унікальна пам’ятка для усього східнохристиянського релігійного малярства. Тим більшою рідкістю виявляється він для української мистецької культури. Його візантійські зв’язки очевидні й не потребують особливого розгляду. Окремо випадає відзначити, що попри безперечні візантинізми, він, все ж, мало відтворює знані найближчі за стилем візантійські зразки. Вкажемо тільки на пізніший аналог рідкісного для іконографії обрису й рисунка фігури євангеліста Луки в зображенні святого Георгія на крилі виконаного близько 1320 р. константинопольського мініатюрного триптиху з історією пророка Іони (Лондон, Галерея Temple)<sup>27</sup>. Водночас безперечним є й саме відкликання до давнішої традиції.

Невелика цитована стаття<sup>28</sup>, присвячена яворській іконі, трактує її як візантійську пам’ятку XIII ст. зі спадщини “грецьких майстрів, які в XIII ст. залишили після себе сліди на широких просторах Русі”<sup>29</sup>. Уже мовилося про присутність у запропонованому тексті “поспішних” помилок при описі складу зображених. Подібне доводиться відзначити й щодо відтворення імен окремих святих. Так, насправді написано “Геворги..”, а не “Геворгі..”, “Стъ9”, а не “Стъе”, “Матфъи”, а не “Матфы”. Що ж стосується грецьких майстрів, то прийняття їх достатньо “широкої” присутності на Русі – загальновідомий момент уявлень В. Пуцка про мистецький процес XIII ст.<sup>30</sup> Однак

<sup>27</sup> Temple R. Icons: a Sacred Art. – London, 1989. – Cat. no 3. – P. 17.

<sup>28</sup> Іконі присвячена ще одна новіша публікація, однак, не вникнувши в особливості малярської культури унікальної пам’ятки та відчайдушно плутаючись в еволюції візантійської мистецької культури XIII–XIV ст., автор “побачив” її... у колі таких мистецьких зразків кінця XIV ст., як нічим не поєднані між собою скопійовані з константинопольського оригіналу XI ст. мініатюри Київського Псалтиря 1397 р. (Санкт-Петербург, Російська національна бібліотека, далі – РНБ)

та новгородський храмовий “Покров Богородиці” близько 1399 р. із церкви Звіринського монастиря (Новгородський державний об’єднаний музей-заповідник), що виводить запроповану розмову поза загальноприйнятий контекст наукової дискусії: Скоп Л. Ікона “Мінеї-святці” з церкви св. Миколая села Явора // Національний науково-дослідний реставраційний центр. Львівський філіал. Бюлетень № 9. – Львів, 2007. – С. 58–62.

<sup>29</sup> Пуцко В. Візантійська ікона... – С. 75.

<sup>30</sup> Див., зокрема, спеціальну статтю, покликану утворити відповідний погляд:

на актуальному етапі вивчення спадщини найдавнішого українського станкового малярства й самого описаного фрагмента пропонувати остаточне визначення авторства навряд чи випадає. Видається, однак, принципово неприйнятним намагання бачити у збережених на місцевому ґрунті об'єктах високого професійного рівня неодмінно тільки продукцію приїжджих візантійських майстрів. Радше випадало би схилитись до призабутого, але не позбавленого актуального значення визначення Ольги Попової, яка свого часу писала з приводу найстаршої пам'ятки малярства Галицько-Волинського князівства XIII ст. – мініатюр Архиерейського Службника першого перемишльського єпископа Антонія (він же новгородський архієпископ Антоній)<sup>31</sup>, званого як “Хутинський Службник” (Москва, Державний історичний музей): “Вглядываясь в письмо миниатюр «Хутинского Службника», мы убеждаемся, что в искусстве Южной Руси в начале XIII века существовала высокая византийская художественная традиция осмысленно понятая и грамотно претворенная. Нет сомнения, что галицко-волинские мастера были знакомы с греческими, вероятно, столичными образцами”<sup>32</sup>. Слушність такого міркування доводить уся спадщина малярської традиції Галицько-Волинського князівства XIII–XIV ст.<sup>33</sup> Яворський фрагмент підтверджує цей висновок як окремий винятково яскравий ранній приклад, сповнений виразної своєрідності.

Найновіші дослідження переконують у безперечному продовженні вказаного мініатюрного стилю у найдавнішій, донедавна зовсім “загадкової” українській іконі Покрову Богородиці (Київ, Національний художній музей України). Вона віднайдена ще від час Першої світової війни, найвірогідніше, на території нинішнього Яворівського р-ну Львівської обл.<sup>34</sup>, але опублікована тільки в 1965 р.<sup>35</sup> При цьому без докладної аргументації запропоновано датування XIII ст., згодом, теж без належних доказів, подано ще раніше – XII–XIII ст.<sup>36</sup> Проти такого раннього визначення різко виступив В. Пуцко<sup>37</sup>, побіжно відгукнувшись про образ, ніби намальований, на його думку, під

*Пуцко В.* Візантійські шляхи давньоруського мистецтва // Археологія. – 1980. – № 1. – С. 26–41. Засноване на послідовному применшенні автохтонного творчого потенціалу викладене бачення візантійської присутності в мистецтві київської традиції XIII ст. у різноманітних версіях виникало на сторінках багатьох пізніших публікацій незмінною сталою прикметою викладів автора.

<sup>31</sup> Замовника ідентифіковано: *Пуцко В. Г.* Давньоруські писемність і книга у візантійсько-слов'янському світі // Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст. – Київ, 1993. – С. 45.

<sup>32</sup> *Попова О. С.* Галицко-волинские миниатюры раннего XIII века (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского

искусства) // Древнерусское искусство. Художественная культура Домонгольской Руси. – Москва, 1972. – С. 315.

<sup>33</sup> *Александрович В.* Західноукраїнські ікони... – С. 1041–1042; *Його ж.* Візантійський імпорт... – С. 17–27.

<sup>34</sup> *Його ж.* Покров Богородиці. – С. 88–89.

<sup>35</sup> *Миляева Л. С.* Памятник галицкой живописи XIII века // Советская археология. – 1965. – № 3. – С. 249–258.

<sup>36</sup> *Гординський С.* Українська ікона 12–18 сторіччя. – Філадельфія, 1973. – С. 74; *Логвин Г., Миляева Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. XV.

<sup>37</sup> *Пуцко В. Г.* Г. Логвин, Л. Міляева, В. Свенціцька. Український середньовічний

московським впливом щойно кінця XV ст.<sup>38</sup>, далі в короткому, теж поверховому викладі схилившись до XIV ст.<sup>39</sup> Однак ретельніше вивчення ікони переконало у винятково поверховому її сприйнятті, внаслідок якого виявилися не зауваженими навіть поодинокі важливі деталі самого зображення. Їх “відкриття” та аналіз їхньої сукупності дозволили визначити “непіддатливу” найстаршу українську ікону Покрову як перемишльську репліку кінця XIII – не пізніше початку XIV ст. з оригіналу, створеного в Холмі за умов короткотривалого розквіту новозаснованого міста в 40–50-х роках XIII ст.<sup>40</sup>

живопис. *Ukrainian Medieval Painting*, Київ, 1976, 28 стр. + 109 табл. // *Russia Mediaevalis*. – München, 1978. – Vol. 5.1. – С. 247.

<sup>38</sup> *Его же*. “Темные века” в истории украинской и белорусской живописи // Наш радавод. Материали международной научной конференции по региональной истории Восточной Европы “Культура народов Великого Княжества Литовского и Белоруссии XIII – нач. XX в.”. – Гродно, 1991. – Кн. 3, ч. 2: Церковь и культура. – С. 368. Не можна не відзначити очевидного “анекдоту” у пропозиції датувати ікону тільки XVII ст.: *Kruk M. P. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*. – Kraków, 2000. – S. 23. З цього приводу див.: *Александрович В.* Вінкельман по цистеронах, або про “іконокарпатознавство” ще раз. *Mirosław Piotr Kruk. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. – 350 s. + П. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2003. – Вип. 3. – С. 354.

<sup>39</sup> *Пуцко В.* Найдавніші ікони Покрови // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1994. – Ч. 8. – С. 34. Вирішальним аргументом запропонованого тут датування послужило зображення незнаних у такому вигляді в давнішій візантійській іконографії, як ствердив автор на підставі лише... накриття голови правого з них, двох “музикантів” праворуч від святого Андрія Юродивого. Згідно з текстом життя святого, насправді в цій частині композиції вміщені присутні при влахернському об’явленні Богородиці Єпіфаній зі своїм “отроком”. Останній за прикладом святого Андрія теж захотів прийняти юродивість,

але не одержав на це благословення звища: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 159. “Митарства” не сприйнятої ікони на цьому не закінчилися. Далі автор “переписав” (без відсилання!) від польського історика мистецтва Мечислава Гембаровича цілком надуману версію про нібито “нове” малярство на старій дошці: *Пуцко В.* “Богородиця Десятинна” – міф чи історична реалія? // *Ruthenica*. – 2006. – Т. 5. – С. 162. Пор.: *Gębarowicz M. Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Śródkowo-Wschodniej Europy (Studia z Historii Sztuki*. – Т. 38). – Wrocław etc., 1986. – S. 141. Таку можливість категорично заперечують відомі опубліковані матеріали про її реставрацію з докладним описом стану авторського малярства та його перемалювань перед розкриттям. Див.: *Александрович В.* “Богородиця Десятинна” – де міф, а де історична реалія // *Ruthenica*. – 2007. – Т. 6. – С. 333–335. Пор.: *Його ж.* Покров Богородиці. – С. 96, 106.

<sup>40</sup> *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 82–181. Додаткові аргументи на користь холмського родоводу реалізованої тут іконографії див.: *Його ж.* Переказ холмської та київської іконографії XIII століття у храмовій іконі Покрову Богородиці початку XVIII століття з церкви в Андронів поблизу Кобрини // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 2011. – Вип. 20: Actes testantibus. Ювілейний збірник на пошану Леонтія Войтовича. – С. 55–71. Пор. так само засноване на непорозумінні поспішне заперечення її холмського походження: *Gil A. Czy Lew Daniłowicz uposażył chełmską katedrę prawosławną wsią Pokrowa? // Україна... – S. 204–211.*

Її унікальна – на тлі доступних зразків теми у спадщині українського й російського середньовічного малярства – іконографія виявилася розробленою на основі життя святого Андрія Юродивого<sup>41</sup>. При цьому використано не тільки хрестоматійний епізод влахернського об’явлення Богородиці, втім, у пропонуваніх дотепер інтерпретаціях теж сприйнятий цілком поверхово. Єдине в покровській іконографії зображення Богородиці як тронної Оранти виявилось заснованим на двох сюжетах розповіді, що випереджують влахернський епізод. Це опис явлення святому Андрієві Юродивому у Вербну неділю в константинопольському Софійському соборі царя Давида й запропоноване далі його тлумачення, що акцентує на темі Богородиці як вмістилищі Бога. Водночас Вона – “господомолитвенниця”<sup>42</sup>, заступниця-покровителька, тобто й “покров” у тодішньому розумінні поняття. “Не зауважена” донедавна євхаристійна сцена з архиєреєм<sup>43</sup> – “холмським” святим Іоаном Златоустом (йому була посвячена друга за значенням церква Холма<sup>44</sup>: як можна здогадуватися, князя Данила Романовича названо Іваном власне на його честь) і дияконом у лівій частині композиції<sup>45</sup>, виявилася ілюстрацією відповідей святого Андрія Юродивого на запитання його учня Епіфанія з тлумаченням божественного і людського ества Христа,

<sup>41</sup> Суттєвим доповненням до запропонованого трактування зображення святого Андрія Юродивого стала намальована між 1680–1691 рр., нещодавно опублікована храмова ікона Покрову Богородиці з церкви в Лопушанці (колись Лопушанці Лехновій) Турківського р-ну на Львівщині (НМЛ). Як відзначено при впровадженні ікони до наукового обігу, “у лівій руці він (святий Андрій Юродивий – В. А.) тримає невелику палицю”: *Косів Р.* Ікони “Покров Богородиці” та “Богородиця Замилування” 1680–1691 років з церкви в Лопушанці Лехновій на Львівщині // Літопис Національного музею у Львові. – Львів, 2011. – № 8(13). – С. 111 (репродукція ікони: там само. – С. 110). Не випадок, однак, погодитися з авторкою у визначенні цієї деталі як унікальної – таку пропозицію заперечує найстарша західноукраїнська ікона Покрову, переказ якої у статті переочено. Див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 154.

<sup>42</sup> *Молдован А. М.* Житие Андрея Юродивого в славянской письменности. – Москва, 2000. – С. 333.

<sup>43</sup> До неї окремо зверталась тільки Людмила Міляева, архиєрея вона, однак, фактично “не побачила” й зосередилася винятково на дияконі, гіпотетично, проте безпідставно прийнятому за святого

Романа Сладкопівця: *Міляева Л. С.* Памятник галицкой живописи... – С. 251, прим. 2. Докладніше див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 139–146.

<sup>44</sup> Знана винятково з літописного опису її спалення, вміщеного під 1259 р.: *Ипатьевская летопись.* – Стб. 843 (Л. 281 об.). Розгорнутий аналіз цього тексту з виправленням довільних переказів відповідної розповіді та допущених при цьому численних неоправданих відходів від буквальної вимови самого тексту див.: *Александрович В.* Мистецькі сюжети... – С. 46–59.

<sup>45</sup> Пояснення окремих найважливіших складових її іконографії запропоновано: *Александрович В. С.* Іконографія древнейшей украинской иконы Покрова Богородицы // *Byzantinoslavica.* – 1998. – Т. 59, fasc. 1. – С. 125–135. В. Пуцко, не зорієнтувавшись у пропозиції й чомусь, всупереч викладеному, прийнявши сцену в запропонованій інтерпретації за... причащення диякона(?!), категорично відкинув тлумачення притаманного їй євхаристійного смислу, навіть заперечував... зображення чаші в руках диякона(!): *Пуцко В.* “Богородиця Десятинна”... – С. 169, приміт. 22. Іконографія цієї унікальної композиції вичерпно проаналізована: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 111–161.

викладеним через образ чаші з вином. Навіть ніби зовсім скромний третій персонаж групи святого Андрія Юродивого (В. Пуцко, як і в Епіфанії<sup>46</sup> з розкритою книгою поруч із ним, як відзначалося, схильний був вбачати... музикантів), теж персонаж Життя – “отрок” Епіфанія.

Безпрецедентне в іконографії Покрову Богородиці настільки докладне використання літературного першоджерела нічим, однак, не нагадує буквального ілюстрування. Осмислення конкретного співвідношення між літературним текстом та його відображенням в іконі привело до висновку про їх цілком своєрідне співвідношення. Розповідь Життя фактично використано лише як джерело ідеї. Конкретне ж образотворче трактування не меншою мірою визначили міркування загальнішого плану, ширшого значення. Найкраще це видно на зображенні Богородиці, виведеному від софійського видіння царя Давида, але іконографічно водночас заснованому на її зображеннях у програмах оздоблення храмових апсид<sup>47</sup>. Тут, звичайно, не випадало би вбачати власного винаходу автора на цю конкретну нагоду, а загальну закономірність образотворчої традиції східнохристиянського світу, так яскраво реалізовану в композиції, розробленій на його віддаленій і ще зовсім “молодій” периферії.

Одним із важливих підсумків проведеного дослідження став також висновок, який виходить далеко поза завдання осмислення однієї конкретної пам'ятки, – про методологічну безпідставність поширеного сприйняття збереженої у Києві ікони неодмінно – і винятково – через пізніші зразки покровської іконографії, які насправді відтворюють значно новіші, самостійні іконографічні схеми, покликані до життя новішим комплексом ідей “актуалізованих” наступних етапів духовної еволюції східнохристиянської цивілізації й навіть розроблені на основі інших літературних джерел<sup>48</sup>. Насправді запропонована композиція, окрім очевидної генетичної та

<sup>46</sup> Ідентифікацію обґрунтовують новгородські пам'ятки, які послідовно вміщують тут саме Епіфанія: *Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. – Москва, 1976. – С. 225. Пор.: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 152–157.*

<sup>47</sup> Про взаємозв'язок літературного першоджерела та його образотворчої реалізації в середньовічній іконографії Покрову див.: *Aleksandrowycz W. Źródła literackie oraz tradycja ikonograficzna w przedstawieniach Pokrowu Bogurodzicy // Dajlės historijos studijos. – Vilnius, 2010. – Т. 4: Socialinių tarpatumų reprezentacijos. Lietuvos Didžioios Kunigaikštystės kultūroje. – S. 361–382.*

<sup>48</sup> За результатами проведеного дослідження, розроблена в київському середовищі у другій половині XV ст. оновлена

іконографія засновувалась на інших джерелах – ідеях Акафісту й концентрувалася на уславленні Богородиці, лише в поодиноких мотивах відкликаючись до “застарілого” доробку давнішої покровської традиції: *Александрович В. Покров Богородиці. – С. 270–359.* Такий підхід – одна з прикметних особливостей українського прочитання теми порівняно, наприклад, із загальновідомою іконографією новгородської школи, де до XVI ст. неодмінно повторювався уклад, заснований на завезеному в останній третині XIII ст. зразку. Про “новгородську”, київського походження іконографію Покрову на прикладі намальованої близько 1399 р. найдавнішої збереженої у Новгороді ікони – згаданої храмової Покровської церкви Звіринського монастиря див.: там само. – С. 186–208.

сюжетної спорідненості, з пізніми іконографічними схемами не має нічого спільного, а закономірно відкликається насамперед до найближчої для неї попередньої мистецької практики.

Плідним виявилось осмислення ікони в тому контексті, до якого на рівні ідеї побіжно привернула увагу Енгеліна Смирнова, відзначивши давні елементи іконографії в зображенні тронної Оранти через паралель цього досить рідкісного для релігійної мистецької культури мотиву в мініатюрі Єчміадзінського Євангелія (Єреван, Матенадаран)<sup>49</sup>. На підставі докладнішого вивчення окремих складових та елементів зображення, нерідко в попередніх публікаціях “не побачених” і не відзначених, вдалося не лише переконливо довести давнє походження ікони<sup>50</sup>, а й на конкретних прикладах показати обійдену увагою вказану її природну залежність від давнішої традиції. Серед доробку українського малярства реалізовану композиційну схему однозначно випереджують фреска першої половини XI ст. “Проповідь апостола Петра” у вівтарі святих Петра і Павла київського Софійського собору<sup>51</sup> разом зі званою київською іконою рубежу XI–XII ст. “Богородиця зі святими Антонієм та Феодосієм Печерськими” з брянського Свенського Успенського монастиря (ДТГ)<sup>52</sup>. Тому однозначним непорозумінням виявляється твердження, ніби схема найстаршого українського “Покрову” виводиться тільки від пам’яток “кінця XIII ст. Раніше нічого подібного в сакральній іконографії невідомо”<sup>53</sup>. Загальнодоступний начебто “канонічний”

<sup>49</sup> Смирнова Э. С. Живопись... – С. 224, прим. 14. Аналогія сприймається не зовсім коректно з огляду на набагато більше поширення мотиву тронної Оранти, втім також ряд молодших її зразків з української спадщини: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 133–135. Вірменська мініатюра – тільки найдавніший відомий такий приклад. Однак саме зауваження випадковим збігом обставин виявилось принципово слушним.

<sup>50</sup> Одна з таких “не побачених” унікальних особливостей іконографії, поряд з уже відзначеною палицею, – одяг святого Андрія Юродивого – хітон із вузькими рукавами, єдину аналогію якому пропонує повторення оригіналу XIII ст. у згаданій найдавнішій новгородській іконі Покрову, тоді як у всіх інших випадках святий, згідно з текстом житія, зображений у плащі з відкритими грудьми: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 153–154.

<sup>51</sup> София Киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник / Автор статьи и составитель Г. Н. Логвин. – Киев, 1971. – Илл. 135. На цю відповідність

вказано: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 122–123, 170.

<sup>52</sup> Государственная Третьяковская галерея. – № 16. У музеї дотримуються традиційного датування часом перенесення ікони з Києво-Печерського монастиря до Брянська близько 1288 р. На раніше походження вказав: *Овчинников А. Н.* “Пантелеймон” из ГМИИ и “Богоматерь Печерская” из ГТГ в свете реставрационного исследования // Русское искусство XI–XIII веков. Сборник статей. – Москва, 1986. – С. 52–61. Про ікону в контексті розвитку київської мистецької традиції із додатковими аргументами за раннім датуванням див.: *Александрович В.* Найдавніша київська ікона – “Богородиця зі святими Антонієм та Феодосієм Печерськими” зі Свенського Успенського монастиря поблизу Брянська // Історія в школах України. – 2008. – Ч. 4. – С. 53–56. Найновіший приклад традиційного датування як “архаїзуючої” репліки давнішого оригіналу: *Луцко В.* Іконопис. – С. 925–926.

<sup>53</sup> *Луцко В.* “Богородиця Десятинна”... – С. 169.

зразок (хоча насправді в ньому, радше, треба би вбачати дещо інше явище) у фронтисписі Псалтиря Гамільтона зі сценою молитви перед константинопольською іконою Богородиці Одигітрії (Берлін, Державні музеї, Графічний кабінет)<sup>54</sup>, не міг виникнути без “попередників” абсолютною новацією. Як переконують обидва наведених київських приклади, звернення до відповідних схем не були чимось винятковим навіть поміж рідкісної вже тепер найдавнішої київської спадщини. Врешті, застосований уклад заснований на звичній, нормативній для східнохристиянської традиції схемі пристояння, реалізованій насамперед (найчастіше) в іконографії Деїсусу-Моління. Тому, що в аналізованій іконі “пристоячими” виявилися дві самостійні сюжетні сцени, як і своєрідному піднесенню Богородиці над ними, звичайно, не випадало б надавати якогось додаткового значення.

Окремої уваги заслуговує неодноразово наголошена в літературі примітивність ікони<sup>55</sup>. Ретельніше вивчення оригіналу переконало, що загальноновизнаний, мало що не канонізований з таким сприйняттям “примітив” насправді простує за протографом із доробку високої професійної культури, послідовно його спрощуючи відповідно до своїх можливостей. Вирішальним і найпоказовішим аргументом виявилось відтворення жовтою фарбою золотого асисту на зеленому вбранні ангелів<sup>56</sup> – ще один вражаючий приклад того, наскільки ікону в її прикметних особливостях “не бачили”. Поспішно проголошена “примітивом”, вона має небагато спільного зі стилістикою класичних примітивів та близькими до них зразками малярства, втім, відомими в Україні за доробком майстрів перемишльського кола починаючи щойно від кінця XV ст.<sup>57</sup> У такому контексті неодмінна, починаючи від Л. Міляєвої, тема примітиву виглядає щонайменше не зовсім коректною. Насправді можна говорити про унікальне за стилем і суттю для так ранньої спадщини українського малярства спрощення високої традиції, інших аналогічних прикладів якому дотепер не зафіксовано. Крім відзначеного асисту, ще одним яскравим аргументом на користь “допримітивної” для українського контексту стилістики слугує також чітко зазначене, однак досі теж навіть не зауважене відтворення висвітлень розбіленою фарбою на тканині голубої туніки Богородиці – на рукавах і подолі<sup>58</sup>, також

<sup>54</sup> Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Edited by Helen C. Evans. – New Haven; London 2004. – No 77. – P. 153.

<sup>55</sup> Найкатегоричнішим у цьому був реставратор Микола Перцев, наголосивши з відповідного приводу: “...примитивность, сугубая примитивность исполнения. Автор произведения не имел высокой живописной культуры”. Див.: *Перцев Н.* Каталог реставрированных работ. – Санкт-Петербург, 1992. – С. 51.

<sup>56</sup> *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 130–131.

<sup>57</sup> Не буде зайвим пригадати, що свого

часу віднесений до XIV ст. інший знаний “примітив” (втім, теж із “не побаченим” срібним асистом на хітоні Христа), – “Успіння Богородиці” з церкви Собору Богородиці в Жукотині (Історичний музей у Сяноку) виявився назагал таким же наслідуванням професійного зразка. Правда, тут повторено оригінал тільки другої половини XV ст.: *Александрович В.* Так звана “найстарша українська ікона в польських колекціях” // *Перемишльські дзвони.* – 1995. – № 1(18). – С. 4–6.

<sup>58</sup> Увагу до нього привернуто: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 109.



ніяк не випадало б співвідносити із загально визнаними формальними за-собами “примітивного” пласту мистецької культури.

Невеликий формат дошки, ніби не зовсім вдало заповнений нечис-ленними дрібними постатями, відсилає до певного напрямку візантійсько-го малярства, до якого за стилістичними особливостями належить – при всіх їх очевидних індивідуальних відмінностях – і розглянутий яворський фрагмент. З огляду іконографії, суттєву різницю поміж ними визначає на-самперед те, що в “Покрові” реалізовано достатньо складну для відповід-ного етапу розвитку мистецької традиції за змістом та укладом сюжетну композицію, а не ряди постатей, хоча відголоси розташування пристоячих перед Богородицею рядами як відображення загальних закономірностей відповідного періоду еволюції мистецької культури сприймаються цілком виразно. Не варто також забувати, що збережена ікона – тільки невибагли-ва репліка оригіналу зі спадщини елітарної професійної культури, зорієн-тованого на візантійські зразки. У скромній копії щось важливе від аристо-кратичного оригіналу могло, мабуть, залишитися й поза увагою.

Репродукційність збереженої репліки, звичайно, вказує на більше поширення зазначеного напрямку в мистецькій культурі Галицько-Волин-ського князівства. Цей висновок здатне підтримати й одне з найновіших відкриттів серед ікон княжої доби – “Свята великомучениця Параскева зі сценами історії” з церкви архангела Михаїла в Ісаях Турківського р-ну Львів-ської обл. (НМЛ). Під оглядом іконографії вона виявляється унікальним, наскільки відомо, серед спадщини східнохристиянського світу прикладом вміщення сцен життійного циклу тільки з однієї сторони центрального зо-браження – праворуч. До наукового обігу ісаївську ікону впроваджено без попереднього вивчення з коротким коментарем та датуванням на XIV ст. під питанням<sup>59</sup>. Не принесла суттєвих уточнень до первісно запропонова-ної інтерпретації й оглядова стаття, у якій нова ікона виявилася одним з об’єктів розгляду, хіба що при датуванні тут відпав знак запитання<sup>60</sup> (втім, належної аргументації й цього разу не запропоновано). У тексті наведено іконографічні аналоги лише зі спадщини українського малярства, проте ви-нятковно молодші. Серед них є ікона зі сценами історії (збереглись лише дві з первісних чотирьох?) з однієї із церков с. Кульчиці (колись із чотирма хра-мами) Самбірського р-ну Львівської обл., вивезена з придорожної каплиці (Львівська національна галерея мистецтв). Її датування другою половиною XIV ст. обґрунтовують яскраво виражені прикмети стилю періоду утвер-дження у Візантії світоглядної системи ісихазму<sup>61</sup>. Однак ці своєрідні риси досі не сприйнято й кульчицька ікона фігурує у літературі як об’єкт лише

<sup>59</sup> Св. Параскева з житієм XIV ст. (?) з Ісаїв. – [Львів, 2005].

<sup>60</sup> Гелитович М. Нововідкриті з-під пізніших перемалювань пам’ятки іконо-пису із збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького // Лі-топис Національного музею у Львові іме-ні Андрея Шептицького. – Львів, 2006. –

№ 4(9). – С. 91–93.

<sup>61</sup> Александрович В. Мистецтво... – С. 40–41. Пор.: Його ж. Образотворче та деко-ративно-ужиткове мистецтво. – С. 288. Докладніше про ікону й відповідний на-прямок західноукраїнського малярства у його зв’язку з візантійською традицією див.: Його ж. Західноукраїнські ікони... – С. 1041–1042.

XV ст.<sup>62</sup> Саме так її подано й у зіставленні зі “Святою Параскевою” з церкви в Ісаїях, хоча водночас відзначено, що остання “виглядає архаїчнішою”<sup>63</sup>. Віддалений зв'язок поміж ними побачено також у колористичній відповідності основних барв. Проте можлива подібність виводиться найперше, очевидно, від самого сюжету, підтриманого найзагальнішими моментами композиційного вирішення, традиційної іконографії, тому надто далека і, внаслідок цього, – не принципова. За результатами радіо-вуглецевого аналізу (дуже популярного останнім часом у музеї, але, правду кажучи, поки мало переконливого за методологією та висновками) деревина ісаївської ікони визначена як зрізана в 1370-му р.<sup>64</sup>(!). Уважніше вивчення приводить до висновку, що ісаївська насправді стилістично суттєво випереджає навіть кульчицьку ікону, не кажучи про значно пізніші щонайбільше тематичні аналоги серед спадщини перемишльської школи другої половини XV ст. З цього зіставлення стає очевидним, що запропоноване фактично без належної аргументації датування в межах XIV ст. нічим не доведене. Принаймні малярство самої ікони не має нічого спільного зі стилістичними течіями другої половини століття, знаними й на місцевому ґрунті<sup>65</sup>, та одностанно їх випереджає. Так само послідовно вона зовсім “не вписується” й до спадщини першої половини століття, за свідченням доступних зразків ще цілком пов'язаної з ранньопалеологівською традицією, насамперед у домінуючому серед тодішньої мистецької продукції перемишльського кола монументальному її варіанті<sup>66</sup>. Своєрідна “конструкція” завуженого донизу лику святої віддалено пригадує окремі візантійські пам'ятки першої половини століття, наприклад, “Святого Георгія” (Агіо, церква Зоодохос Пігі/Панагія Трипіті)<sup>67</sup>. Стилістично він, однак, сприймається немало молодшим, що теж пропонує доказ на користь ранішого походження ісаївської знахідки. Щодо цього вона знову ж таки значно ближча до лику Богородиці у згаданій іконі свенського монастиря чи лику святого Георгія в його іконі XII ст. (Афон, Велика Лавра)<sup>68</sup>.

<sup>62</sup> Львівська галерея мистецтв. – Львів, 2007. – С. 15. У музеї датується XV ст.

<sup>63</sup> Гелитович М. Нововідкриті з-під пізніших перемалювань... – С. 93.

<sup>64</sup> Її ж. “Богородиця Одигітрія” з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї – рідкісна пам'ятка українського іконопису XIV століття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2008. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. – С. 44.

<sup>65</sup> Огляд західноукраїнських ікон другої половини століття див.: *Александрович В.* Мистецтво... – С. 31–33, 35–36; *Його ж.* Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 288, 290; *Його ж.*

Західноукраїнські ікони... – С. 1029–1049.

<sup>66</sup> Огляд цих ікон див.: *Александрович В.* Мистецтво... – С. 24–31; *Ejusdem.* Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyńskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna.* – Łańcut, 2004. – Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – S. 275–278.

<sup>67</sup> Byzantine and Post-byzantine Art. Athens. Old University July 26 th 1985 – January 6 th 1986. – Athens, 1985. – No 78.

<sup>68</sup> *Bakalova E., Passarelli G., Petković S., Vasiliiu A., Velmans T., Vocotopoulos P. L.* Il viaggio... – Il. 164.



*Свята великомучениця Параскева зі сценами історії*

Водночас видається цілком очевидним її взаємозв'язок з окресленою тут скромною групою візантизуючих зразків мініатюрного стилю. Ця залежність вартує окремого відзначення на прикладі історичного циклу. Вцілілі фрагменти чотирьох сцен пропонують чи не найяскравіший вияв мініатюризації серед спадщини початкового відображеного пам'ятками періоду розвитку українського станкового малярства. Під оглядом іконографії тут запропоновано найкоротшу серед знаних редакцію окремих сюжетів, зведених до зображення святої й винятково скупого антуражу, покликаною служити відкликанням до реалій конкретного епізоду її подвижницького життя. Виходячи за межі іконографії самої святої великомучениці, випадає визнати, що запропонована композиція належить до іншої редакції порівняно з тим, що засвідчує комплекс найраніших знаних житійних (з історією) ікон синайського зібрання<sup>69</sup> і навіть єдиний віднайдений їх історичний попередник – крила синайського ж триптиху XI ст. з епізодами історії святого Миколи<sup>70</sup>. Водночас цілком очевидний внутрішній взаємозв'язок так вирішених сцен з аналогічними за “скупістю” складу двома вцілілими житійними епізодами хронологічно наступної за нею в західноукраїнській спадщині кульчицької ікони. Не дивлячись навіть на притаманну останній яскраво виражену безперечну пізнішу стилістику конкретного, достатньо вузького, а тим більше мало відображеного в Україні етапу еволюції мистецької традиції східнохристиянського світу. Варто також відзначити, що в першій з них присутня менше використана в іконографії, не позбавлена тематичного архаїзму сцена приборкання змія<sup>71</sup>. Усе це вказує на збереження в поодиноких відтворених сюжетах рідкісної редакції одного з ранніх для візантійської традиції житійних циклів, що, природно, надал виразного додаткового ширшого значення винятково своєрідному об'єкту, цим здатному виходити за межі власне української мистецької традиції. При очевидній відмінності індивідуальних стилістичних характеристик (вказаний аспект історичного родоvodu потребує окремого дослідження), все ж, видається цілком оправданим співвіднесення рідкісної пам'ятки зі щойно тепер відкритим колом мініатюрного напрямку малярства Галицько-Волинського князівства XIII ст.

При очевидних індивідуальних відмінностях кожної з них, описані ікони органічно вкладаються до контексту єдиного цілісного явища, яке випадає співвідносити з одним із напрямів місцевої мистецької культури відповідного часу. На жаль, доступні поодинокі зразки на сучасному етапі їх сприйняття й осмислення поки мало допомагають при з'ясуванні хронології самого явища, хоча деякі свідчення щодо цього від них, все ж, вдається одержати. Передусім, обґрунтовані досить певні, в контексті вірогідних обставин складення, часові межі прототипу найдавнішого українського “Покрову” вказують на побутування відповідного напрямку малярства вже на середину століття – в

<sup>69</sup> Σωτηρίου Γ. και Μ. Εικονεζ... – Πηχ. 165–168.

<sup>70</sup> Про нього див.: Weitzmann K. Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai // *Ejusdem. Studies...* – P. 211–244.

<sup>71</sup> Вона присутня також в іконі другої половини XV ст. з церкви святого Дмитрія в Жогатині (НМЛ). Репродукцію див.: Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В. Український середньовічний живопис. – Табл. L.

молодому, але, судячи хоча б із цього, поки одинокого, винятково яскравого прикладу, – вельми активному, з немалими потенційними можливостями середовищі новозаснованого Холма. У книжковій ілюстрації його, не позбавленим своєрідності, раннім представником сприймаються елітарні мініатюри святих Іоана Златоуста та Василя Великого зі згаданого “Хутинського Службника”<sup>72</sup> – Архиперейського Службника новгородського архієпископа Антонія з часу його перебування на перемишльській єпископській кафедрі між 1219(1220)–1225 рр.<sup>73</sup> У такому разі аналогічний напрям серед ікон випадало б відносити до першої половини – середини століття. Очевидно, як і в самій Візантії, останні десятиліття століття у мистецтві Галицько-Волинського князівства відзначені активним утвердженням цілком протилежного за комплексом формальних ознак, підкреслено монументального за виразом стилю ранніх Палеологів. У цьому переконує насамперед мініатюра останніх десятиліть століття з Христом, святими Григорієм Богословом, Євстахієм і двома ангелами “Бесід” святого Григорія Богослова (РНБ)<sup>74</sup>. Її найяскравіша паралель серед ікон – вже згадана “Богородиця” з церкви в Дорогобужі<sup>75</sup>. Внаслідок очевидних успіхів цього актуального для останньої третини століття аристократичного напрямку навряд чи варто закладати, що досвід попередньої епохи здатний був затриматися в місцевому середовищі на довший час. Хоча, з іншого боку, приклад найстаршого українського “Покрову” – через копійне походження його самого, втім, радше, винятковий – підказує вірогідність певних і пізніших відповідних відгуків. Очевидно, конкретні часові (як й інші можливі) уточнення, поки випадало б відкласти до докладнішого всебічного вивчення самого явища, яке щойно починає відкриватися.

<sup>72</sup> Його опис див.: Сводный каталог славно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР XI–XIII вв. – Москва, 1984. – № 167; *Запаско Я. П.* Пам’ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. – Львів, 1995. – № 27. Найдокладніше дослідження мініатюр запропонувала: *Попова О. С.* Миниатюры Хутынского Службника раннего XIII в. // Древнерусское искусство. – С. 274–289.

<sup>73</sup> *Пуцко В. Г.* Давньоруські писемність і книга... – С. 45.

<sup>74</sup> Репродукцію див.: *Попова О. С.* Les miniatures russes de XI a XV siècle. – Leningrad, 1974. – Р. 43; *Запаско Я. П.* Пам’ятки... – С. 230.

<sup>75</sup> На більше поширення цієї стилістики перед кінцем століття вказує виведений з реплік другої половини XV – першої половини XVI ст. її перемишльський відповідник: *Александрович В.* Дорогобузька ікона... – С. 66. Важливим доповненням до неї виявляється віднайдення в Жидачівській

чудотворній іконі Богородиці (Воплочення) (Жидачів, церква Воскресіння Христового) копії оригіналу кінця XIII ст. – вірогідного образу, що його, згодом, князь Лев Данилович вклав до Спаського монастиря: *Його ж.* Чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) з Жидачева // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2005. – Вип. 5. – С. 126. Загублений оригінал виступає важливим доказом не лише побутування зазначеного стилю в елітарному середовищі, а й важливим аргументом до хронології його поширення. Ще один доказ більшого побутування відповідного малярського напрямку – не так давно віднайдена ікона Богородиці з церкви архангела Михаїла в Ісаях (НМЛ), яку є всі підстави вважати скромнішим варіантом стилю, відкритого в Україні Дорогобузькою іконою. Коротко про її місце в мистецькій культурі Галицько-Волинського князівства див.: *Його ж.* Відкриття малярської спадщини... – С. 174–176.



*Святий Василій Великий*



*Святий Іоанн Златоуст*

Сприймається, однак, безперечним винятково тісний взаємозв'язок розглянутої скромної кількісно групи пам'яток із візантійською культурою й водночас її звернення до мало досі залученої в розмовах про тодішнє українське малярство спадщини попередньої епохи. Найновіші дослідження показали очевидну присутність у творчості українських майстрів XIII–XIV ст. безпосередніх відкликань до візантійської традиції першого століття її поширення на місцевому ґрунті<sup>76</sup>, а водночас, природно, й не відомої уже нам нині власної давнішої спадщини – з-перед часу, від якого збереглися найстарші з віднайдених досі на західноукраїнських землях ікони. Тобто, якоюсь мірою вони здатні наголосити й на тих її зразках, які в той час з'явилися у західноукраїнському регіоні, хоча немає підстав акцентувати винятково на них, не враховуючи можливості запозичення певних особливостей мистецтва відповідного часу також з його власне візантійських пізніших відтворень. Найстарші у спадщині малярства Галицько-Волинського князівства ікони мініатюрного стилю теж послідовно відсилають до цього важливого та яскравого явища мистецької культури, яке поки перебуває на стадії відкриття. Не дивлячись на їх нечисельність, у них відобразились дві взаємопов'язані найважливіші сторони традиції, виражені у закономірному для періоду становлення очевидному наслідуванні візантійських джерел, з одного боку, й водночас настільки ж безперечних, цілком вдалих зусиллях задля відходу від цієї неминучої генетичної залежності – з іншого.

Нарешті необхідно окремо відзначити, що наведені ікони мініатюрного стилю – явище унікальне не тільки для українського мистецтва. Нічого подібного не збереглося ні в Росії, ні у значно ближчих до Візантії країнах Балканського півострова. З огляду на це, у відображеному обмеженою кількістю пам'яток українському варіанті мініатюрного стилю наука, правдоподібно, стикається з чимось їй досі невідомим, що тільки зайвий раз підтверджує значення поки дуже мало запотребованої української частини історичного досвіду багатолікої системи мистецької традиції східнохристиянського культурного ареалу.

Виділення окремим самостійним явищем національної мистецької традиції найстаршої для неї скромної групи ікон XIII ст. насамперед яскраво показує найновіші успіхи суттєвого розширення можливостей історично-мистецьких досліджень в Україні в тісному контакт з актуальним станом вивчення релігійного мистецького доробку усього східнохристиянського світу. Тільки в такому контексті можна відкрити й осмислити рідкісне явище, зафіксоване обмеженою кількістю автентичних ранніх пам'яток. Іншою важливою передумовою його повернення історичній традиції стало ґрунтовне вивчення самих оригіналів, запорукою якого також виявляється ретельніше їх опрацювання й відкриття у них не зауважених досі особливостей та прикмет, які й дозволили поєднати між собою стилістично немало відмінні найдавніші автентичні зразки. Завдяки цьому не лише вдалося

<sup>76</sup> *Александрович В.* Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // Студії

мистецтвознавчі. – 2006. – Ч. 1(13): Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 38–49.



ідентифікувати декілька унікальних – поза, звичайно, Візантією – найраніших позицій західноукраїнського релігійного станкового малярства, а й разом зі збереженими з кінця століття й пізнішими прикладами власної версії монументального стилю ранніх Палеологів показати відповідну аналогічним процесам у взірцевій візантійській традиції еволюцію малярської культури Галицько-Волинського князівства упродовж XIII ст. Навіть найновіші публікації пропагують традиційний погляд про доступність із зазначеного століття лише лічених об'єктів щойно із його кінця – щасливими “визнаними” виявилися фрагмент із вибраними святими та Дорогобузька “Богородиця”, при них “не визнаним” відзначено також “Покров”. Вони нібито не дозволяють “зробити узагальнюючі висновки щодо стану українського образотворчого мистецтва” того часу<sup>77</sup>. Хоча зіставлення хоча б двох “визнаних” ікон на широкому візантійському тлі вже само здатне запропонувати надійний самодостатній матеріал для суджень про еволюцію традиції упродовж століття. Однак поки переважають не результати осмислення реального процесу, а прикладення до нього знаної російської схеми, виведеної з ситуації північно-східних князівств. Внаслідок цього, всупереч очевидним реаліям української історії, період після 1240 р. послідовно подається “темним віком”, ознаменований винятково монгольською катастрофою 1240 р.<sup>78</sup>, що вкотре намагаються утвердити статті російських авторів (не без підтримки українських колег, як, наприклад, в огляді архітектури) для “середньовічного” тому нового видання “Історії українського мистецтва”.

Запропоноване переосмислення вказаних пам'яток XIII ст., їх передаткування та поповнення їхнього фонду новими відкриттями дало змогу, відповідно до знаних історичних обставин, які в тогочасній дійсності асоціюються з винятковими для тодішньої Східної Європи феноменами Холма часів князя Данила Романовича та “молодшого” Володимира князя Володимира Васильковича (до яких, видається, складаються підстави певною мірою долучити щойно останнім часом зауважене, умовно кажучи, перемишльське середовище князя Лева Даниловича<sup>79</sup>), запропонувати зовсім інший погляд на західноукраїнську ситуацію зазначеного століття, сприйняту через ікони (й доповнену книжковими мініатюрами<sup>80</sup>). Першим за часом із цих відкриттів і виявляється скромний фонд ікон мініатюрного стилю, які нині започатковують довгий ряд прикладів відповідного аспекту спадщини релігійного малярства західноукраїнського регіону. Водночас вони слугують яскравим доказом своєрідності його мистецької культури в колі культурного потенціалу старокиївського родовету, самобутніх як історичного досвіду, так і системи взаємозв'язків на візантійському напрямку, завдяки яким і склалося це виняткове для східнохристиянського світу явище. У процесі відкриття й

<sup>77</sup> Пуцко В. Ікони... – С. 928.

<sup>78</sup> Там само. – С. 925.

<sup>79</sup> Висновок заснований на аналізі насамперед найстарших збережених у регіоні ікон, про які в зазначеному контексті підготовлено окреме дослідження. Про покровський аспект цього явища див.: *Александрович В.*

Покров Богородиці. – С. 174–179.

<sup>80</sup> Їх лаконічний огляд див.: *Александрович В.* Відкриття... – С. 158–164. Пор.: *Ганзенко Л.* Ілюмування рукописної книги // *Історія українського мистецтва...* – С. 731–738; *Пуцко В.* Ілюмування рукописної книги // Там само. – С. 951–954.

осмислення національної мистецької спадщини вони, разом із наступним, молодшим доробком української версії монументального стилю ранніх Палеологів, здатні дати поштовх до докорінного перегляду багатьох аспектів загальноприйнятих уявлень про спадщину княжої доби в західноукраїнському регіоні, стати запорукою подальшого зближення поглядів на тогочасний мистецький процес із реальною історичною дійсністю.

*Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України*