

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

ХРЕЩЕННЯ КИЇВСЬКОЇ ДЕРЖАВИ Й УТВЕРДЖЕННЯ ХРИСТИЯНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В УКРАЇНІ: ДОСВІД ЕПОХИ СВЯТОГО ВОЛОДИМИРА ВЕЛИКОГО

Довготривалий період правління святого Володимира Великого увійшов до національної історії під знаком доленосного для подальшого розвитку перелому, визначеного початком утвердження християнської традиції у всьому якнайширшому спектрі її вираження. Історичний досвід східного християнства на кінець першого тисячоліття відзначений, зокрема, посиленням уваги до мистецької сторони релігійного життя. Подолання тривалого періоду іконоборства у Візантійській Церкві мало одним з найважливіших наслідків всебічну розбудову релігійної мистецької культури як однієї з фундаментальних основ і способів вираження християнської свідомості. Тому, прийнявши хрещення від Константинополя, Київська держава стала перед завданням поступово засвоїти усю повноту відповідної практики насамперед, звичайно, у столичній її редакції, залучити й адоптувати до своїх насутих потреб, поставивши в сформований до того розбудований самобутній власний, немало відмінний від взірцевого візантійського, широкий історично-культурний контекст.

Для Києва часів святого Володимира Великого християнство не мало стати чимось зовсім новим, оскільки воно вже давніше встигло пустити корені на місцевому ґрунті, хоча ширші конкретні вияви самого перебігу цього процесу та його автентичні свідчення до нас і не дійшли, принаймні досі таких ідентифікувати не пощастило. На сам розвиток ситуації нині здатні вказати лише поодинокі й, навіть, найперше, – посередні факти. До них належать принагідно двічі зафіксована в літописі під 945 р. церква пророка Іллі¹ й інші храми, так само лише побіжно відзначені у контексті дещо молодшого часу, знані тільки з пізніших переказів відомостей про церкви княгині Ольги². Під 955 р. літопис виразно наголосив перехід до християнства певної частини киян уже на період правління князя Святослава³. Зрештою, на чимало християн серед осілих у

¹ Лаврентьевская летопись // Полное собрание русских летописей (далі – ПСРЛ). – Москва, 1997. – Т. 1. – Стб. 41 (“мы же елико насъ крѣтилиса есмы . кладохса цркъвю . стго Ильи въ зборнѣи цркви”), 42 (“а хрѣтъяную Русь водиша въ цркъв стго Ильи . иже естъ надъ руцьемъ . конѣць Пасыньчѣ бесѣды . и Козаре . се бо бѣ сборнаа цркви . мнози бо бѣша Варази хрѣтъяни”).

² Новіше принагідне звернення до них у контексті язичницької реакції 962 р. див.: Діба Ю. Батьківщина святого Володимира. Волинська земля у подіях X століття (Міждисциплінарні нариси ранньої історії

Руси-України) (Невідома давня Україна. – Вип. 1). – Львів, 2014. – С. 115–116.

³ Лаврентьевская летопись – Стб. 42 (“а хрѣтъяную Русь водиша въ цркъв стго Ильи . иже естъ надъ руцьемъ . конѣць Пасыньчѣ бесѣды . и Козаре . се бо бѣ сборнаа цркви . мнози бо бѣша Варази хрѣтъяни”). Не піддається з’ясуванню те конкретне значення, яке автор відповідної частини літопису мав вкласти до поняття “сборнаа цркви”. Церковна традиція відсилає до можливості двоякого наповнення застосованого поняття. Міг матися на увазі собор кафедральний храм єпархії. Водночас соборними називали

місті варягів вказано ще в другій з літописних згадок про церкву пророка Іллі⁴. Проте, попри успіхи в проникненні відповідної традиції на місцевий ґрунт, християни у Києві тоді, закономірно, виступали очевидною меншістю. Хоча, водночас, еволюція історичного контексту, безперечно, провадила до поступового наростання їх місця серед старокиївського соціуму. Корсунське хрещення князя Володимира Святославовича, а за ним і його найближчого оточення, започаткувало історичний злам від поширення християнства як однієї з релігійних систем (“нової”, а тому неунікнено скромнішого на місцевому давнішому домінуючому передхристиянському тлі значення), що побутували на старокиївському ґрунті, до його поступового утвердження релігією панівної більшості із неодмінно довготривалим, розкладеним на століття (особливо на периферії) процесом перетворення на релігію широкого загалу. Саме внаслідок такої поступальної еволюції Київська держава й стала перед необхідністю засвоїти у виборі “з расторопністю” (Захарія Копистенський) усю сукупність виявів християнського досвіду, залучити їх та пристосувати відповідно зі своїм розумінням до власних актуальних потреб.

Для тогочасного Києва це, так само, не було якимось зовсім новим завданням через відзначене попереднє немале закорінення християнства на місцевому ґрунті. Не випадало би недооцінювати ролі нехай і виразно скромнішого, проте цілком очевидного власного давнішого досвіду в розтягнутому на десятиліття, якщо не більше, але майже невідомому за його безпосередніми конкретними виявами утвердженні нової традиції. Через відсутність автентичних свідчень, про сам цей процес, закономірно, може йтися, здебільшого, найперше в контексті логічного моделювання. Проте дотеперішні розмірковування із зазначеного приводу все ще не приділили достатньої уваги окремим істотним сторонам тогочасної дійсності, без врахування яких сама історична картина не тільки не може бути сприйнята належно повною. За практикованих дотепер підходів поза увагою незмінно виявлялися важливі сторони та вияви живої практики, без залучення яких реконструкція тогочасної ситуації – нехай навіть тільки мисленню – не випадало би пропонувати ніяк.

Одним з таких найвиразніше недооцінених досі аспектів раннього київського християнського досвіду виступає яскраво виражене загальне послідовно аристократичне спрямування нового старокиївського відгалуження східнохристиянської мистецької культури. Генетично воно немало виходило від того, що на початках поширення християнство, закономірно, виступало насамперед релігією еліт. Проте не варто забувати й тієї все ще належно не сприйнятої

також головні храми міст, де не було столиці єпархії, чи монастирів. Останнє найвиразніше виступає, найперше у новішій церковній практиці. Втім, у зазначеному питанні вона незмінно засвідчує, насамперед, цілковиту нерозбірливість. Вслід за нею той же підхід відтворив й нерідко надто мало самостійний щодо неї у багатьох таких питаннях новіший науковий досвід, не задумуючись іменуючи соборами усі великі (за розмірами) церкви. Контекст запропонованого конкретного київського випадку вказує на статус головного храму міста, оскільки закладати наявність на місцевому ґрунті вже на той час єпископської кафедри немає

підстав – жодних її слідів як тодішня, так і розбудованіша пізніша традиція не зберегла. Втім, застосоване в наведеному літописному викладі значно новішого походження окреслення, закономірно, здатне фіксувати не тільки реалії церковного життя Києва середини X ст. Очевидним є також їх відображення через призму сприйняття значно пізнішого часу, внаслідок чого саму проблему, радше, належалося б визнати нез’ясованою.

⁴ “...аще кто хоташе волею кр^ститиса . не браняху . но ругахуса тому”: Лаврентьевская летопись. – Стб. 51.

⁵ Єдиною безпосередньою вказівкою щодо цього є свідчення Ях’ї Антіохійсько-

обставини, що князь Володимир Святославович став зятем імператорів, одружившись з їх сестрою. Внаслідок цього особиста релігійність київського правителя повинна була немало скеровуватися, найперше, до взірців, введених від середовища імператорського двору та його найближчого оточення. Про роль в еволюції ситуації самої княгині, відзначеної в літописі тільки мимохідь і навіть жодного разу при цьому не названої на ім'я, розважати, звичайно, не випадало б. Попри сталість традиційного історіографічного переконання стосовно її участі в християнізації Київської держави та утвердженні чоловіка у новій для нього особистій релігійній культурі, ані візантійські, ні київські джерела конкретних вимовних переказів як стосовно самої такої діяльності, так і її успіхів не зберегли⁵. Вони звично обмежилися суцільною мовчанкою, опустивши водночас події багатьох років правління святого Володимира Великого, записів про які літописне оповідання не пропонує. Історіографія ж, як переконує чималий різномірний досвід, у таких питаннях незмінно виступає призвичаєною послідовно видавати бажане за дійсне, здебільшого, не виявляючи виразнішої схильності добачати між ними надміру істотної різниці. Давніші автори на тогочасній стадії осмислення проблеми звично не входили аж так глибоко “в деталі”. А новіші – не тільки винятково з учнівського обов'язку та призвичаєння – нерідко й надалі чуються зобов'язаними до повторення окремих положень випрацьованого на такий спосіб й немало канонізованого історіографічного багажу, “за давністю літ” “облагородженого” звичним за відповідних обставин загальним сприйняттям поміж нібито вже твердо встановленими “справжніми” фактами⁶.

Особисту релігійно-культурну свідомість правлячої пари й зорієнтованого на неї найближчого оточення, закономірно, немало розширювала та поглиблювала присутність, як і – не зафіксована у її конкретних виявах – активність митрополита-грека та його двору, неунікненого на перших порах немало грецького (проте, з огляду на давнішу власну християнську традицію, хоча ближче не відому, мабуть, – не тільки) середовища наближеного духовенства. Ці важливі на початках елементи перенесеної на старокиївський ґрунт “константинопольської оази” (її видається можливим сприйняти чимось на зразок своєрідного монастиря святої Катерини Александрійської серед Синайської пустелі) внаслідок власного модельного зразка так само незмінно покликані були взоруватися насамперед, а водночас, здебільшого, мабуть, – і винятково, на незмінних за таких обставин аристократичних константинопольських взірцях. Принаймні, для середовища еліт таке тяжіння, закономірно, видається цілком очевидним. Одинокий задокументований – частково навіть на “побутовому” – рівні їх приклад зберегла вписана до Мстиславового Євангелія з новгородської Благовіщенської церкви (Москва, Державний історичний музей, далі – ДІМ) винятково яскрава

го, нібито вона “построила много церквей в земле русов” (цит за: *Коновалова И. Г. Восточные источники // Древняя Русь в свете зарубежных источников. – Москва, 1993. – С. 116*), проте над цінністю наведеної вказівки як автентичного вимовного джерела та її конкретним наповненням розважати, звичайно, не випадало б. Новіший приклад міркувань щодо “ролі Анни” в незмінному за таких обставин жанрі “праздных рассуждений”: *Этингоф О. Е. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. –*

Москва, 2004. – С. 59–60.

⁶ Показові цілком курйозні вияви такої моделі сприйняття на прикладі постаті Анни Ярославівни, доньки князя Ярослава Мудрого, дружини французького короля Генріха I Капетінга, переконливо показав: *Мусин А. Анна Киевская: между историей и культурой // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2014. – Вип. 8 / Відп. ред. В. Александрович. – С. 145–172.*

⁷ Новіша публікація запису: *Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва.*

лаконічна повість Надслава, з чималими пригодами за дорученням новгородського на той час князя Мстислава Володимировича відісланого з рукописом до Константинополя для виготовлення коштовної оправи з емалями⁷.

Через відсутність – поза достатньо скромними фрагментами фресок Десятинної церкви⁸ – оригінальних зразків мистецької культури часів святого Володимира Великого не підтверджена в належній і прийнятній переконливий спосіб так описана загальна зорієнтованість досі не мала надто багато шансів привернути увагу. Проте, незалежно від цього, є один аспект відповідної традиції, який випадало б уже зараз відзначити окремо. Його якнайвиразніше виявляють новіші студії над національною мистецькою спадщиною не лише княжої, але ще й також немало молодшої та відмінної за сукупністю визначальних ознак внутрішнього розвитку пізньосередньовічної доби. Так само на нього здатний вказати мистецький доробок не тільки столичного Києва. Не менш послідовно до того ж комплексу явищ відсилає й, фактично, щойно упродовж останніх десятиліть заново відкритий фонд молодшого релігійного малярства західноукраїнських земель пізньої княжої доби – XIII–XIV ст., складеного й розвинутого уже в немало відмінному загальному культурно-історичному контексті. Загалом, йдеться про послідовно засвідчену усією сукупністю мистецької спадщини не лише княжої доби, а й наступного після неї історичного періоду переважаючу зорієнтованість “молодшої” у візантійському колі української традиції на столичні константинопольські взірці елітарного походження.

Таку гравітацію, якнайочевидніше, не випадало би сприймати всеохоплюючою, а, щобільше, – єдино можливою і навіть засвідченою. Спектр контактів, закономірно, мусів бути ширшим й стосувався, зокрема, таких сторін, по яких – при знаній малочисельності не тільки доступних джерельних переказів, а й автентичних пам’яток та за актуального стану осмислення тогочасної широкої історично дійсності – немає конкретних слідів, як, наприклад, візантійський Крим у ролі посередника в контактах на мистецькому полі⁹. Проте йдеться, найперше, про визначальну, домінуючу тенденцію. А тут константинопольська зорієнтованість вирисовується далеко не тільки на підставі прийнятних логічних побудов, хоча для різних відтінків довготривалих історичних українських контактів на візантійському ґрунті вона, закономірно, нині виявляється відображеною далеко не однаково повно й

Українська рукописна книга. – Львів, 1995. – С. 175–176.

⁸ З новішої літератури про них див.: Див.: Коренюк Ю. О., Фурман Р. В. Фрагменти стінного розпису Десятинної церкви у Києві // Археологія. – 1988. – № 61. – С. 58–60; Ганзенко Л., Корнеюк (sic!) Ю., Меднікова О. Нові дослідження археологічних колекцій стінопису Десятинної церкви та прилеглих споруд // Церква Богородиці Десятинна в Києві. До 1000-ліття освячення. – Київ, 1996. – С. 68–74, 132–145; Фурман Р. В. Фрагменти монументального живопису X століття з колекції Національного заповідника “Софія Київська” // Церква Богородиці Десятинна... – С. 74, 75; Коренюк В. (sic!) Монументальне малярство // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх

віків. – С. 577–578.

⁹ До неї відсилає, зокрема, також припущення про херсонеське походження загально згаданих у літописній розповіді майстрів, яких святий Володимир Великий прикликав для спорудження й оздоблення Десятинної церкви: Козак Н. Літописні “майстри з греків” і Десятинна церква у Києві // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2002. – Вип. 2. – С. 116. Само викладене “тверде переконання” не сприймається, однак, достатньо аргументованим і доведеним. Якщо будівничі храму справді повинні були прибути з Херсонесу, то чи мав би літописець написати з відповідного приводу, що князь “приведе мастеры . ѿ Гръкъ” (Лаврентьевская летопись. – Стб. 106)?

виразно¹⁰. До того ж, зрозуміла випадковість самого збереження актуально доступних нечисленних оригінальних об'єктів та джерельних переказів – їх репрезентативність так само не варто випускати з уваги.

За малочисельності конкретних відомостей про релігійну мистецьку культуру Києва часів святого Володимира Великого¹¹, важливим підтвердженням її константинопольської елітарної орієнтації як основи вихідного досвіду традиції покликана стати все ще не зауважена в такому значенні відповідна пізніша зорієнтованість визначальних сторін мистецького життя. Увесь стійкий комплекс його виявів виказує незмінне взорування насамперед на аристократичних столичних взірцях. Причому, така практика виявляється сталою нормою не лише найближчого наступного періоду – часів правління безпосереднього спадкоємця святого Володимира Великого – князя Ярослава Мудрого, коли – можна б закласти – ще мали зберігатися, поступово модернізуючись, актуалізуючись та затухаючи, певні тенденції попереднього періоду. Зазначена зорієнтованість залишалася не тільки упродовж усієї старокіївської епохи. Вона не втрачала актуальності й за умов пізньої княжої доби, коли в XIII–XIV ст., а також і надалі, відколи найактивнішу роль у колі безпосередніх спадкоємців старокиївської традиції в еволюції національного культурного життя стало відігравати історичне ядро західноукраїнських земель.

Для Києва найранішим автентичним свідченням такої гравітації є, безперечно, Софійський собор – виняткова свого часу пам'ятка для усього східнохристиянського світу. З унікального для епохи ансамблю мистецького оздоблення інтер'єру головного храму Київської держави в контексті безпосередніх константинопольських зв'язків виділяється заснований, безперечно, на імператорській іконографії фресковий портрет княжої родини у центральній наві¹², хоча, за відсутності серед вцілілих зображень василевсів прикладів відповідного жанру, можливий конкретний прототип встановити не вдається. До константинопольських взірців відсилають й окремі інші елементи мало дослідженої обширної іконографічної програми оздоблення храму, зокрема, ідентифіковане саме в такому значенні вміщення серед виконаних близько 1043 р. фресок головного вітваря студитських святих – Федора Студита та його наступника Миколая Сповідника¹³.

¹⁰ Втім, як видається, проблема, криється не в тому насамперед, наскільки доступною є спадщина відповідного часу. Навіть істотнішими з огляду перспектив дослідження випадає визнати потенційні можливості наукового сприйняття та осмислення комплексу наявних фактів, окремі з яких дотепер сприймалися винятково на рівні звичайного переказу. Новіший яскравий приклад актуального розширення здатності трактування на конкретному “вузькому” прикладі див.: Діба Ю. Корсунські “капища” Володимира Святославовича // Волинський благовісник. Богословсько-історичний журнал Волинської православної богословської академії Української Православної Церкви Київського Патріархату. – Луцьк, 2016. – № 4. – С. 43–75.

¹¹ Окрім наведених новіших публікацій про фрески Десятинної церкви, див. також новіший огляд наявних відомостей про то-

гочасні ікони: *Этингоф О. Е. Византийские иконы...* – С. 56–60.

¹² Найновіше його трактування див.: *Александрович В. Проблеми інтерпретації групового портрета княжої родини в головній наві Софійського собору // Проблеми та досвід вивчення, захисту, збереження і використання архітектурної спадщини. Матеріали Перших науково-практичних Софійських читань (м. Київ, 27–28 листопада 2002 р.).* – Київ, 2003. – С. 14–16; *Його ж. Фрески з портретом княжої родини у київській Софії // Пам'ятки України: історія та культура.* – 2011. – Ч. 3–4. – С. 50–55.

¹³ *Поптэ А. Студиты на Руси. Истоки и начальная история Киево-Печерского монастыря.* – Киев, 2011. – С. 29–40; *Его же. Кто и когда строил каменную Софию в Киеве? // Древняя Русь: вопросы медиевистики.* – 2013. – № 2(52). – С. 19, 22.

Найпоказовішим реальним свідченням візантійських мистецьких контактів раннього періоду виступає також один із загальновізантичних, еталонного значення шедеврів константинопольської школи малярства – молодша, правда, приблизно на ціле століття Вишгородська (у новітній російській традиції – Владімірська) ікона Богородиці Страсної (Москва, Державна Третяковська галерея, далі – ДТГ)¹⁴. Її своєрідним відповідником, як випадає здогадуватися, мала, очевидно, бути привезена, за свідченням літопису, разом із нею “в єдиному кораблі”¹⁵ втрачена й тривалий час, не дивлячись на спроби ідентифікації іконографії¹⁶, незмінно “загадкова” ікона Богородиці Пирогощої в соборній церкві київського Подолу. Щойно не так давно її визначено як відтворення ікони Богородиці Заступниці¹⁷ й згодом ідентифіковано як репліку оригіналу, що знаходився при релікварії з мафорієм Богородиці у ротонді, прибудованій для його зберігання як однієї з найважливіших святих столиці до влахернської монастирської базилики¹⁸. Останнім часом привернуто також увагу до призначення вишгородського шедевру й, очевидно, як випадало би здогадуватися, – рівновартісної чи, щонайменше, близької до нього втраченої ікони соборного храму старокиївського Подолу не для найважливіших київських святинь¹⁹. Ця переочена дотепер вимовна обставина з усією очевидністю підводить до питання про те, якими мали бути ікони головних храмів нової християнської столиці під великокняжою та митрополичою опікою, коли навіть для однозначно скромнішого рангу святинь – причому, не тільки самого міста, а й його околиці, як у випадку Вишгороду²⁰, – з

¹⁴ Государственная Третяковская галерея. Каталог собрания. – Москва, 1995. – Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. – № 1.

¹⁵ Ипатьевская летопись // ПСРЛ. – Москва, 1998. – Т. 2. – Стб. 482.

¹⁶ Короткий огляд відповідних пропозицій див.: Пущко В. Ікона Богородиці Пирогощої: з історії вивчення // Історія релігій в Україні. Праці XIII міжнародної наукової конференції (Львів, 20–22 травня 2003 року). – Львів, 2003. – Кн. 2. – С. 582–586. Пор.: *Этингоф О. Е.* Византийские иконы... – С. 135.

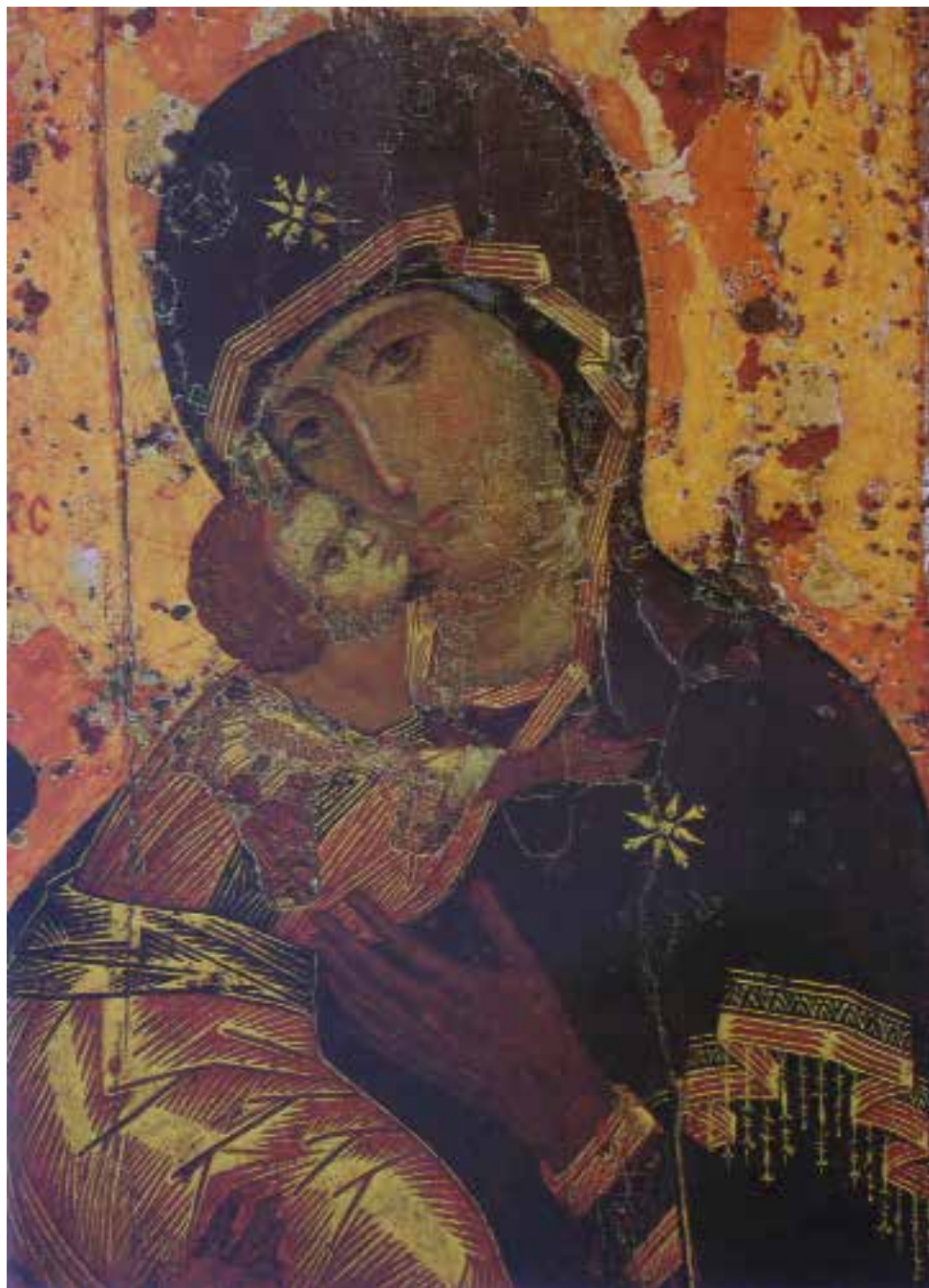
¹⁷ Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 61–66

¹⁸ Там само. – С. 67. Показово, що влахернська ротонда знайшла відображення у пізній українській спадщині іконографії Покрову Богородиці: Там само. – С. 237–241. Саме це й дало змогу встановити не відому давніше іконографію влахернського монастирського архітектурного комплексу. Найдокладніше його зображення з базиликою та ротондою Мафорію Богородиці при її північній стіні зберегла датована другою половиною XIV ст. ікона Покрову Богородиці, вціліла в Суздалі (ДТГ, див.: Государственная Третяковская галерея. – № 48). Ідентифікацію вміщеного тут зображення запропоновано: Александрович В. Покров Богородиці. – С. 213–214. Завдяки

цьому виявилось, що зображення зазначеного константинопольського монастирського комплексу є вже в мініатюрі зі святим патріархом Тарасієм у знаменитому Менології імператора Василя II (Ватикан, Ватиканська Апостольська бібліотека): Там само. – С. 213. Див.: *Il Menologio di Basilio II.* – Turin, 1907. – Tav. 78. Втім, здається, сліди влахернської ротонди наявні не тільки в українській іконографії Покрову – до неї ж відсилає присутність ротонди також в окремих пізньосередньовічних іконах Стрітіння і Благовіщення, а навіть ранніх київських гравюрах Успіння: *Його ж.* Київське малярство періоду виникнення Києво-Могилянської академії (у пошуках втраченої спадщини) (друкується).

¹⁹ Александрович В. “Богородиця Пирогоща” – втрачена старокиївська реліквія // Історія в школах України. – 2008. – № 11–12. – С. 58.

²⁰ Втім, зазначений вишгородський слід, очевидно, варто сприймати в контексті розташованого тут осередку шанування перших київських святих – Гліба і Бориса. Щонайменше від перенесення їх мощів до нового храму 1072 р., він посів виняткові позиції у релігійності тогочасного Києва, що, знайшло яскраве відображення у літописній традиції, див, зокрема: Ипатьевская летопись – Стб. 171–172, 180–281; Лаврентьевская летопись. – Стб. 181–182. У такому разі вивезення ікони зі зведеного осередку шанування перших на місцевому ґрунті власних



Вишгородська ікона Богородиці (фрагмент)

Константинополя спрваджено зразки настільки високого елітарного наповнення. За втратою самих об'єктів інтересу таке питання ніби приречене залишитися без конкретної, належно аргументованої відповіді. Проте вказана проблема від цього ніяк, звичайно, не здатна маліти та тратити на очевидності, як і значенні відповідного явища у старокиївському контексті.

Інший не так давно ідентифікований старокиївський приклад показової константинопольської зорієнтованості – і то безпосередньо на конкретній моделі з самого Софійського собору, з-поміж загальновідомих найшановніших його об'єктів, – запропонувала пара фрескових медальйонів Богородиці Заступниці в молінні перед Христом та Христа у нартексі київської Кирилівської церкви²¹. Як вдалося встановити, відтворено єрусалимського походження втрачену ікону Богородиці, звану з історії святої Марії Єгипетської, згодом вміщену разом з прибралим за пару до неї “Спасом” обоабч головного входу константинопольського Софійського собору²². При цьому йдеться не тільки про конкретні пам'ятки, а й водночас також достовірний приклад використання загальновідомих столичних моделей – з кола тих найважливіших, що належали до визначальних духовних орієнтирів столиці східного християнства. І знову ж, зазначений взірць залучено не для одного з найважливіших київських храмів. Він знайшов місце в стінах монастирської церкви, хоч і так само княжої, проте, все ж, – із виразно скромнішим статусом серед святинь столиці.

Ці нечисленні встановлені ранні конкретні приклади київського взорування на окремих константинопольських об'єктах – на чолі з найвизначнішим з них у Софійському соборі – на тлі малочисельності автентичних зразків відповідного аспекту давньокиївської спадщини виразно засвідчують головну тенденцію широкої традиції, яка увійшла звичним перейнятим зі зразкового досвіду елементом до мистецької культури не тільки безпосередньо самого Києва та його найближчої околиці. Йдеться водночас про одну з основ широкої національної практики, збережену упродовж усього довготривалого функціонування на українському ґрунті фактору взірцевої візантійської норми. У дальших поодиноких виявах відзначена закономірність діяла ще й навіть за умов найближчого періоду після зникнення імперії з карти Європи. Уже тільки віддалені пізні її приклади вдалося віднайти ще й серед мистецької спадщини першої половини XVI ст. (див. далі).

Оскільки візантійсько-українські контакти, абстрагуючись від “доісторичного” періоду їх перебігу, зайняли близько половини тисячоліття, упродовж так тривалого часу їх реальні вияви, закономірно, покликані були зазнати чималої еволюції й немало при цьому видозмінюватися відповідно до того, як мінялося культурне життя і Візантії і Старокиївської держави та її молодших історичних

святих зусиллями князя Андрія Боголюбського здатне прибрати не зауваженого дотепер в її історії дещо своєрідного відтінку.

²¹ Само воно в нинішньому стані майже втрачене – в оригіналі вцілів тільки незначний фрагмент обрамлення, решту – реконструкція, проте в достовірності іконографічного переказу сумніватися ніби не випадає. Кольорову репродукцію пари зображень у сучасному їх стані див.: *Александрович В. Кирилівська фреска “Богородиця у молінні перед Христом” // Пам'ятки України: історія*

та культура. – 2013. – Ч. 2. – С. 47, 48.

²² *Александрович В. Фреска нартексу київської Кирилівської церкви “Богородиця Заступниця у молінні перед Христом” та її константинопольський прототип // Софійські читання.* – Київ, 2010. – Вип. 5. Матеріали 5 міжнародної науково-практичної конференції “Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва” (Київ, 28–29 травня 2009 р.). – С. 15–21; *Його ж. Кирилівська фреска...* – С. 42–49.

спадкоємців. Проте новіші дослідження переконують: попри неминучі переміни та оновлення відповідно до актуальних тенденцій культурно-історичного процесу, сам визначальний принцип, закладений із прилученням до східнохристиянського досвіду у його найперше константинопольському варіанті за часів святого Володимира Великого, послідовно зберігався надалі незмінною фундаментальною основою національної мистецької практики. Причому, показовим сприймається очевидне функціонування такого підходу не тільки за княжих часів, коли гарантом збереження контактів на відповідно високому рівні мали виступати місцеві носії елітарної норми. Набутий на початках традиції зазначений аспект досвіду побутував і надалі, вже за умов литовсько-польської доби, культурна практика якої розвивалася у новому для неї та немало відмінному за усім стійким комплексом ознак контексті. Переорієнтація й відхід від неподільно домінуючого аристократичного візантійського канону послідовно зазначилися щойно на прикінцевій стадії середньовічної епохи. Їх основою стали докорінна зміна як місця самого візантійського досвіду в тогочасному світі, так і загального історично-культурного контексту на українських землях, визначеного поступовим прилученням до західноєвропейського культурного кола на правах далекої східної периферії немало інорідного для української дійсності західного світу.

Збережена після київських храмів XI–XII ст. від XIII ст., насамперед, на західноукраїнському ґрунті малярська спадщина пропонує непоодинокі приклади відкликання до аристократичного візантійського малярства, в поодиноких випадках синхронного ще навіть раннім самостійним мистецьким крокам українського християнства в XI ст.²³ Хоча при цьому жоден з таких об'єктів не зберіг достатніх переконливих аргументів для ствердження у кожному окремо взятому випадку, чи йдеться про відтворення конкретного візантійського оригіналу, що побутував тут на час появи ідентифікованого українського відкликання, чи тільки якийсь дальший і опосередкований переказ протографу відповідного родоводу. На практиці обидві ці можливості, поза сумнівом, мали взаємопереплітатися.

Для Києва орієнтація на аристократичний візантійський досвід, закономірно, випадала би пояснити продовженням попередньої давнішої традиції часів святого Володимира Великого як власного й через те вже якоюсь мірою – самостійного мистецького життя²⁴. Для “молодших” історичних волинського й перемишльського регіонів – з відповідного часу оригінальні пам'ятки вціліли тільки на їх теренах – така складова, звичайно, не здатна прибирати істотнішої вимови, оскільки візантійський аспект їхньої історії розпочався, як відомо, пізніше. Перемишль від перших десятиліть XII ст. через одруження 1104 р. доньки місцевого князя Володаря Ростиславовича Ірини з представником династії Комнінів²⁵ зумів не тільки нав'язати тісні самостійні контакти з Візантією. Із перенесенням столиці до Галича надалі, від 1140-х років, їх розвинуто уже в новому для регіону,

²³ Його ж. Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2006. – Ч. 1(13): Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 38–49.

²⁴ За моделлю, відповідно до якої, наприклад, об'єкт візантійського імпорту на старокіївському ґрунті – Успенська соборна церква Києво-Печерського монастиря, за свідченням Києво-Печерського патерика,

стала безпосереднім зразком для храмів, споруджених невдовзі після її завершення у Ростові та Суздалі. Див.: *Абрамович Д.* Києво-Печерський патерик (Вступ, текст, примітки). – Київ, 1931. – С. 12. Увагу до цього аспекту поширення візантійського досвіду на теренах Київської держави на зазначеному прикладі привернуто: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 73

²⁵ *Ипатьевская летопись // ПСРЛ.* – Москва, 1998. – Т. 2. – Стб. 256.

“галицькому” контексті²⁶. Для послідовно зорієнтованої до Києва Волині²⁷ імперія, природно, мала виявитися віддаленішою. Із занепадом від початку XIII ст. значення Галицького князівства його попередній досвід самостійного спілкування з Константинополем мав відійти ніби без істотнішого відображення у пізнішій традиції. Візантійські контакти XIII–XIV ст. покликані були віддзеркалити нові реалії, складені на місцевому ґрунті від часів Романа Великого й утворення об’єднаної Галицько-Волинської держави. Їх першим визначним, а навіть винятковим за характером слідом випадає сприймати переказ Холмської ікони Богородиці з Емануїлом (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей – Музей волинської ікони), ідентифікованої як шедевр константинопольського елітарного малярства зламу XII–XIII ст.²⁸ Одинокі вціліли на західноукраїнському ґрунті безперечного столичного походження автентична давня пам’ятка, як виявилось з поглибленим дослідженням над найдавнішою релігійною мистецькою спадщиною західноукраїнських земель в останніх десятиліттях, випереджує скромний кількісно, проте показний ряд нечисленних аристократичних ілюмінованих рукописів та групу ікон²⁹. Вони послідовно стверджують перебування місцевої традиції у колі взірцевого елітарного досвіду константинопольського родоvodu на завершальній стадії княжої доби – упродовж XIII–XIV ст. Свого часу, ще цілком попередньо, без відкликання до ширшої спадщини, до цього явища привернула увагу Ольга Попова за результатами аналізу мініатюр так званого “Галицько-Волинського” Євангелія (ДТГ)³⁰, ствердивши: у Галицько-Волинській державі на початку XIII ст. “существовала высокая византийская художественная традиция, осмысленно понята и грамотно претворенная”³¹. Втім, зроблений за одинокою пам’яткою

²⁶ Новіший огляд цих стосунків див.: *Войтович А.* Галич у політичному житті Європи XI–XIV століть. – Львів, 2015. – С. 101–106.

²⁷ Важливий комплекс явищ початків цієї історичної орієнтації нещодавно переконливо показав: *Діба Ю.* Батьківщина святого Володимира.

²⁸ Найдокладніше про історично-мистецьку проблематику її дослідження див.: *Александрович В.* Холмська ікона Богородиці (Історичні та культурологічні студії. – Т. 1). – Львів, 2001. Пор.: *Його ж.* Іконографічна традиція Холмської ікони Богородиці // *Przywrócona pamięci. Ikona Matki Boskiej Chełmskiej: ikonografia – kult – kontekst społeczny* / Red. Andrzej Gil, ks. Mirosław Kalinowski, Ihor Skoczylas. – Lublin; Lwów, 2016. – S. 21–58 (коротко обґрунтовано запропоноване уточнене датування зламом XII–XIII ст.). Докладніше див.: *Його ж.* Холмська ікона Богородиці з Емануїлом. – Львів, 2017.

²⁹ Новіші огляди цих пам’яток у зазначеному контексті запропоновано: *Александрович В.* Відкриття малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII століття // *Княжа доба: історія і культура.* – Львів, 2011. – Вип. 4 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 154–179; *Його ж.* Західноукраїнські ікони “мініатюрного стилю” – невідомий аспект мистецької культури XIII століття // *Княжа доба: історія і*

культура. – Львів, 2011. – Вип. 5 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 163–188; *Його ж.* Ікони часів князя Лева Даниловича // *Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.).* – Київ, 2011. – Вип. 11. – С. 310–313; *Його ж.* Два стилі найстарших ікон Перемишля // *Княжа доба: історія і культура.* – Львів, 2014. – Вип. 8 / Відпов. ред. В. Александрович. – С. 271–298. Пор. також: *Його ж.* Ікони княжої доби на сторінках нового видання “Історії українського мистецтва // *Княжа доба: історія і культура.* – Вип. 5. – С. 231–246; *Ejusdem.* Najstarsze dzieje malarstwa przemyskiego // *Sztuka sakralna pogranicza.* – Przemyśl, 2016. – Т. 2: Materiały z konferencji naukowej II Międzynarodowego festiwalu sztuki sakralnej pogranicza Przemyśl, 11–12.10.2013 / Pod redakcją Zofii Bator i Marty Trojanowskiej. – S. 153–164.

³⁰ Найдокладніше про них див.: *Попова О. С.* Мініатюри Хутынского Службника раннего XIII в. // *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век.* – Санкт-Петербург, 1997. – С. 274–289 (передрук: *Ее же.* Византийская и древнерусская миниатюра. – Москва, 2003. – С. 107–122).

³¹ *Попова О. С.* Галицько-волинские миниатюры раннего XIII века (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // *Древнерусское искусство. Художественная культура Домонгольской Руси.* –



Холмська ікона Богородиці

висновок, як здатні переконати найновіші відкриття та дослідження найстаршої мистецької спадщини регіону, насправді стосується набагато ширшого, й водночас – немало розкладеного в часі явища.

На продовження контактів у колі візантійського аристократичного досвіду на західноукраїнському ґрунті вказують уже мініатюри Архирейського Службника першого перемишльського єпископа Антонія (ДІМ)³². За словами О. Попової, “Миниатюры Хутынского Службника³³ не просто близки к византийской живописи, но составляют ее часть”³⁴, “принадлежат к одному из главных направлений византийского искусства XIII в.”³⁵. Не менш наочно відповідний контекст постає і з одинокої такої пам’ятки, наявної нині в Україні, – практично не вивчених, принципово відмінної стилістики мініатюр Оршанського Євангелія (Київ, Національна наукова бібліотека України імені Володимира Вернадського)³⁶, репрезентантів уже молодшого варіанту традиції.

Від середини століття відповідний аспект культурного досвіду не менш виразно засвідчують також відлілі починаючи власне відтоді ікони. На нього вказує насамперед уже найстарша з них – фрагмент із вибраними святими з церкви святого Миколая у селі Явора Турківського р-ну Львівської обл. (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея [Шептицького]), далі – НМЛ)³⁷. Він продовжує традицію мініатюр перемишльського Архирейського Службника, водночас вказуючи на прищеплення відповідної стилістики в місцевих іконах, хоча жоден інший з найдавніших їх зразків не виказує відповідного візантійського родоводу настільки послідовно й виразно. Навпаки, вони наголошують найперше на невізантійських, місцевих тенденціях. Цим виразно позначений – не тільки в реалізації, а й навіть уже самій незнаній на візантійському ґрунті конкретній темі – найстарший західноукраїнський “Покров Богородиці” – з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Малнів Мостиського р-ну Львівської обл. (Київ, Національний художній музей України, далі – НХМ України)³⁸. Він виявився унікальною для свого часу автохтонною

Москва, 1972. – С. 283–315 (передрук: *Ее же*. Миниатюры Галицко-Волынского Евангелия-апракос первой трети XIII в. // *Византийская и древнерусская миниатюра*. – С. 122–151).

³² Найдокладніше про них див.: *Попова О. С.* Галицко-волыньские миниатюры... – С. 283–315; *Ее же*. Миниатюры Галицко-Волынского Евангелия-апракос... – С. 122–151).

³³ Прийнята у російській літературі давніша, пізнішого походження назва рукопису; ототожнення замовника як першого перемишльського єпископа запропонував: *Луцко В. Г.* Давньоруські писемність і книга у візантійсько-слов’янському світі // *Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст.* – Київ, 1993. – С. 45. У новітній російській літературі це визначення визнано за таке, “что с точки зрения понятий истории искусства, характера образов и стиля миниатюр представляется вполне правдоподобным”: *Попова О. С.* Миниатюры Хутынского Службника... – С. 274.

³⁴ *Попова О. С.* Миниатюры Хутынского Службника... – С. 284 (передрук: С. 113).

³⁵ Там же. – С. 285.

³⁶ Про рукопис див.: *Запаско Я. П.* Пам’ятки книжкового мистецтва. – № 37 (з давнішою літературою).

³⁷ *Гелитович М.* Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Київ, 2014. – № 1 (описана з давніше прийнятою в музеї назвою “Святці”, під якою її впровадила до літератури: *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). Найдокладніше про ікону в контексті найстаршого засвідченого автентичними пам’ятками на західноукраїнському ґрунті етапу еволюції місцевої малярської традиції див.: *Александрович В.* Відкриття... – С. 166–167; *Його ж.* Західноукраїнські ікони... – С. 168–173; *Його ж.* Два стилі... – С. 273–276.

³⁸ Найдокладніше про нього див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 83–181. Конкретне походження ікони встановила:



Вибрані святі (фрагмент)

пропозицією розбудови вихідної київської ідеї Покрову Богородиці, зафіксованої для тамтешнього середовища на середину 1220-х років найстаршим зображенням, заснованим на давній візантійській іконографії Богородиці Заступниці. Його зберегла пов'язана походженням із середовищем Києво-Печерського монастиря znana пластина Суздальських "Златих врат"³⁹.

Іншою стороною того ж стилістичного напрямку на місцевому ґрунті виступає безпосереднє однозначне і виразне у виявленні звернення до західного досвіду. Його безперечно присутність ідентифіковано у винятковій під багатьма оглядами іконі святої великомучениці Параскеви у супроводі чотирьох сцен історії – з церкви архангела Михаїла у селі Ісаї Турківського р-ну Львівської обл. (НМЛ)⁴⁰. Її унікальність – не тільки в українському контексті – виходить від вміщених на самотньому полі лише праворуч від постаті святої сюжетів історії, до того ж, відтворених у найкоротшій можливій редакції⁴¹. Прикметною особливістю укладу поодиноких сцен виступає самотня постать, зіставлена зі

Ходак І. Ікона "Покрова Богородиці" з колекції Національного художнього музею України: проблема походження // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Ч. 4: Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 53–54. Трагування малівської ікони через призму шанування мафोरію Богородиці див.: *Шалина І. А.* Реліквіи в восточнохристиянском искусстве. – Москва, 2005. – С. 369–371. Пропозиція акцентує одну з важливих сторін покровської традиції, проте, обмежуючи її винятково шануванням тільки конкретної богородичної реліквії, якнайвиразніше цілком безпідставно немало завужує насправді значно ширший контекст ідеї Покрову Богородиці, її теологічного наповнення та мистецького вираження, див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 41–81, 151–154.

³⁹ Про київський родовід цього зображення та його датування див.: *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 74–75. Окремі уточнення до запропонованого тут аналізу наведено: *Його ж.* Найдавніша ікона Покрову Богородиці: доповнення до джерел іконографії та хронології // *Theatrum Humanae Vitae*. Студії на пошану Наталі Яковенко. – Київ, 2012. – С. 126–134.

⁴⁰ *Гелитович М.* Українські ікони... – № 8. Найдокладніше про неї у контексті "мініатюрного стилю" XIII ст. з наголошенням на західних іконографічних зразках див.: *Александрович В.* Західноукраїнські ікони... – С. 179–181; *Його ж.* Два стилі... – С. 278–280. Окремо про західну складову її стилістики див. також: *Його ж.* Українське "повернення обличчям до Заходу": досвід релігійної іконографії XIII–XVI століть // *Colloquia Russica*. – Kraków, 2016. – Ser. 1, t. 6: Ruś a kraje kultury łacińskiej (X–XVI w.). Materiały

VI Międzynarodowej konferencji naukowej, Kraków, 26–28 listopada 2015 r. / Red. naukowy V. Nagimyy. – С. 158. Така рання метрика відповідного явища, як і не менш виразні його вияви, ідентифіковані останнім часом (Там само. – С. 160) в знаних іконах святого Миколая з історією "радрузької групи" – з церков святої великомучениці Параскеви в селі Радруж (тепер на території Польщі) та святого Георгія у селі Вільшаниця Яворівського р-ну Львівської обл. (обидві – НМЛ), показують давній, немало давніший, ніж звично вважалося досі, характер початків "звернення до Заходу" українського релігійного малярства. Не підлягає, однак, сумніву, що такі факти упродовж усього Середньовіччя не виїшли поза характер відособлених епізодів. Вони не мали будь-якого ширшого значення для традиції навіть за умов активнішого проникнення самої тенденції до творчої практики від другої половини XV ст. Щобільше, як зауважено щойно останнім часом, від середини XVI ст. навіть спостерігається своєрідна "антизахідна реакція" внаслідок якої давніші вияви запозичень – поза декоративного орнаментико – зовсім зникають з мистецької практики: *Александрович В.* Українське "повернення... – С. 162–165. Навернення до ширшого залучення західного досвіду відбулося щойно від кінця століття за умов початкового етапу творення нової мистецької системи наступної епохи. Див.: Там само. – С. 165.

⁴¹ Уже була нагода відзначити залучення цієї ж найкоротшої схеми сцен історії також в іконі святої великомучениці Параскеви з чотирма (?) сюжетами історії з однієї з церков села Кульчиці Самбірського р-ну Львівської обл. (Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького – Музей-заповідник

скромними елементами середовища, покликаними відсилати до конкретного епізоду життєвого шляху. Трактування складок мафорію на грудях та обабіч фігури від долу та готичних форм пінакль червоного муру в'язниці в одному з історичних сюжетів якраз найочевидніше й засвідчують західну складову стилістики ісаївської ікони святої великомучениці.

Візантійська традиція на західноукраїнському ґрунті далі яскраво виявилася у невеликій групі пам'яток, що репрезентують місцеву версію малярства монументального ранньопалеологічного зразка⁴². Їх відкриття розпочалося від "Богородиці Одигітрії" з Успенської церкви в селі Дорогобуж Гощанського р-ну Рівненської обл. (Рівненський обласний краєзнавчий музей, далі – РОКМ)⁴³ – найяскравішого ідентифікованого досі прикладу візантійсько-українських мистецьких зв'язків княжої доби, вцілілого на волинському ґрунті⁴⁴. Дальший розвиток зафіксованого в ній стилю виразно засвідчено в обріданій від долу парі монументальних ікон молитовного ряду "Архангел Михаїл" та "Архангел Гавриїл" з церкви святої великомучениці Параскеви в селі Далява, тепер на території Польщі (НМЛ)⁴⁵. Безпосереднє продовження традиції репрезентує також дещо скромніший на їхньому тлі "Святий Георгій" молитовного ряду з церкви святого Миколая у селі Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл. (НМЛ)⁴⁶. Ці чотири виняткового фахового рівня ікони засвідчують

"Одеський замок", далі – ЛНГМ): *Александрович В.* Українське "повернення..."... – С. 167.

⁴² Увагу до них як окремого самостійного явища мистецької традиції привернуто: *Александрович В.* Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 22–30. Коротко див. також: *Його ж.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // *Історія української культури: У 5 т.* – Київ, 2001. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 286, 288; *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. 275–276; *Його ж.* Два стилі... – С. 282–292. Пор. також: *Його ж.* Ікони, українські ікони // *Енциклопедія історії України.* – Київ, 2005. – Т. 3: З–Й. – С. 434–435; *Його ж.* Ікони // *Енциклопедія сучасної України.* – Київ, 2011. – Т. 11: Зор–Как. – С. 278–279.

⁴³ Найдокладніше 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. Репродукцію з численними фрагментами, однак, недостатньо докладними щодо відтворення колористичних особливостей оригіналу, див.: Богородиця-Одигітрія другої половини

XIII століття з церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Дорогобужа / *Тексти до альбома: З. Лильо-Откович, В. Откович, Т. Откович.* – Львів, 2007. – С. 7–24. Пор. також: *Міляева Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007. – С. 108. – Іл. 22. Уточнення датування на початок XIV ст. на підставі аналогії у ликах дів "Введення" (Афон, монастир Хіландар) запропоновано: *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. 20.

⁴⁴ Докладніше про візантійську присутність у малярстві волинського регіону княжих часів див.: *Александрович В.* Візантійський імпорт... – С. 17–27.

⁴⁵ *Гелитович М.* Українські ікони... – № 3, 4. Найдокладніше про них див.: *Александрович В.* Ікони першої половини XIV століття "Архангел Михаїл" та "Архангел Гавриїл" з церкви святої Параскеви у Даляві // *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* – 1998. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 41–75. Їх взаємозв'язок з дорогобужською "Богородицею" вперше відзначено: *Його ж.* Дорогобужська ікона... – С. 27.

⁴⁶ *Гелитович М.* Українські ікони... – № 5. Найдокладніше про неї див.: *Александрович В.* Тур'ївська ікона святого великомученика

важливу роль західноукраїнського середовища перших десятиліть XIV ст. у поширенні пізньої версії стилю монументального ранньопалеологічного зразка не тільки на українському ґрунті, а й поза імперією загалом. Завдяки їм Галицько-Волинська держава виявляється другим – поряд з територіально набагато ближчою до Візантії Сербією – регіоном достатньо широкого побутування відповідної стилістики поза межами самої імперії.

Дальші ремінісценції відображених в зазначеній групі стильових ознак пропонують молодші цілофігурна ікона Спаса з церкви святих Кузьми і Дем'яна у селі Війське поблизу Сянока на території Польщі (Історичний музей у Сяноку)⁴⁷ та Архангела Михаїла з діяннями з церкви святого Миколая у селі Сторона Дрогобицького р-ну Львівської обл. (НМЛ)⁴⁸. Відкликання до тієї ж традиції, але тільки в лику Богородиці, зберегла також знама, проте все ще докладніше не опрацьована “Богородиця з Емануїлом” із церкви Покрову Богородиці в місті Луцьк (НХМ України)⁴⁹.

Перелічені ікони – основа малярської спадщини Галицько-Волинської держави, разом з мініатюрами трьох рукописів укладають доступний нині її фонд. Вони засвідчують не тільки розвиток місцевої мистецької практики на рівні визначальних для свого часу позицій релігійної культури східнохристиянського кола. Водночас є цілком очевидним забезпечення такого рівня завдяки

Георгія з “Моління” // Київська Церква. – 2001. – Ч. 2–3(13–14). – С. 212–221.

⁴⁷ Biskupski R. Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów. – Sanok, 2013. – Т. 1. – № 1 (з давнішою літературою). До контексту відповідного напрямку малярства віднесено: Александрович В. Мистецтво... – С. 29–31. Докладніше про війську ікону та її датування див.: Його ж. Науковий каталог найбільшої збірки українських ікон XV ст. в Польщі [рец. на:] Biskupski R. Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów (Sanok, 2013), t. 1, 192 s., il. // Ruthenica. – Київ, 2016. – Т. 13. – С. 208–210.

⁴⁸ Гелитович М. Українські ікони... – № 20. Про неї див.: Свенцицкая В. И. Мастер иконы второй половины XIV в. “Архангел Михаил с деяниями” из села Сторонна на Бойковщине // Памятники культуры: новые открытия. Ежегодник 1988. – Москва, 1989. – С. 192–209. Уточнення датування у контексті запропонованого трактування наведено: Александрович В. Мистецтво... – С. 29. Тут вперше відзначено можливу залежність зображення самого архангела від гаданого протографу початку XII ст. з Михайлівської Золотоверхої соборної монастирської церкви у Києві. Див. також: Його ж. Два стилі... – С. 288, 290.

⁴⁹ До відповідного контексту ікону віднесено: Александрович В. Мистецтво... – С. 24–25. Пор.: Його ж. Відкриття середньовічних ікон Волині: підсумок насамперед останнього двадцятиліття // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2013. – Вип. 20: Матеріали XX Міжнародної наукової конфе-

ренції, м. Луцьк, 27–28 серпня 2013. – С. 37, 42; Його ж. Малярство середньовічного Луцька // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2015. – Вип. 22: Матеріали XXII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2015 року. – С. 4–6. Бібліографію ікони див.: Александрович В. “Готичний епізод” історії волинського малярства початку XVI століття // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник. – Луцьк, 2002. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – С. 22, приміт. 2. Новішу, повнішу літературу зібрали: Белікова Г., Бурлака О. Ікони Волині в колекції національного художнього музею України. Каталог // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2014. – Вип. 21: Матеріали XXI Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 16–17 жовтня 2014 року. – С. 337–341. У новішій літературі в луцькій “Богородиці” пропонувано вбачати відображення нібито... московського оригіналу щойно зламую XV–XVI ст. Таке трактування побіжно подав: Пуцко В. Г. Г. Логвин, Л. Міляева, В. Свенцицкая. Український середньовічний живопис. Ukrainian Medieval Painting, Київ, 1976, 28 стр. + 109 табл. // Russia Medievalis. – München, 1978. – V. 5.1. – С. 248. Найновіше повторення погляду про так пізніше (правда, без наполегливо пропагованого давніше московського акценту) походження див.: Його ж. Іконопис // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 929 (іл.), 930. З цього



Дорогобузька ікона Богородиці Одигітрії



Архангел Михаїл



Архангел Гавриїл



Святий Георгій

безпосереднім якнайтіснішим контактам на різних напрямках зі зразковою візантійською традицією. Різноманітність самих не таких уже й численних зразків та їх належність до різних сторін культурної практики здатні виразно наголосити на місцевому наповненні творчого процесу. Хоча немає, звичайно, підстав відкидати вірогідності також і візантійського походження окремих з цих пам'яток – насамперед дорогобузької “Одигітрії” з її відзначеною візантійською аналогією та винятково багатим для усього східнохристиянського світу орнаментальним оздобленням золотом. За актуального стану осмислення національної мистецької спадщини питання про можливе візантійське походження окремих з цих об'єктів випадало би хіба засигналізувати. Нинішні можливості сприйняття мало сприяють належному відкриттю й дослідженню тих аспектів їх історично-культурного родоводу, виявлення яких незмінно виступає наслідком глибшого засвоєння традиції. В Україні воно ще мало попереду. Проте вже зараз є цілком очевидним відповідність елітарного пласту мистецької культури західноукраїнських земель XIII–XIV ст. тогочасній візантійській аристократичній культурі в елітарній константинопольській редакції. Тобто, скромна вже тепер кількісно малярська спадщина відповідного часу виразно й послідовно засвідчує збереження самої традиції у її визначальних виявах на тому рівні, який в Україні утверджено з прийняттям християнства та початком розбудови на взірцевій візантійській основі нового, самостійного варіанту релігійної мистецької культури східнохристиянського кола за часів святого Володимира Великого.

Втім, для княжої доби – не тільки за умов старокіївських початків традиції, а й на пізнішій стадії її еволюції, уже в Галицько-Волинській державі XIII – першої половини XIV ст., завдяки зусиллям еліт та їх культурній орієнтації відповідний комплекс явищ мав би сприйматися достатньо очевидним. Проте новіші дослідження переконують у збереженні візантійської зорієнтованості елітарного пласту малярської творчості і на ранньому наступному етапі, уже на тлі поступового входження західноукраїнських земель упродовж середини – другої половини XIV ст. до Литовської та Польської держав. До такого висновку привело насамперед вивчення виконаної у першій половині XVI ст. “Богородиці Страсної” з церкви апостола Луки в селі Доросині Рожисценського р-ну Волинської обл. (ЛНГМ)⁵⁰. Вона виявилася копією наявної на той час, очевидно, в Луцьку константинопольської аристократичної ікони третьої чверті XIV ст., правдоподібно, руки того ж майстра, якому належить “Архангел Гавриїл” півфігурного молитовного ряду третьої чверті XIV ст. (Афон, монастир Ватопед)⁵¹. До того ж кола джерел відіслала й інша, дещо молодша у зіставленні з доросинською іконою репліка. Не зафіксованого походження ікона Спаса у славі з околиць Луцька (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей – Музей волинської ікони), як виявилось, так само позначена переказом сучасного її протографу оригіналу⁵². Разом зі збереженими

приводу див.: *Александрович В.* Ікони княжої доби... – С. 241–242.

⁵⁰ Кольорові репродукції див.: *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – Табл. LXXVIII; *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона. – С. 176. – Л. 116; 150 святинь Великої Волині. – [Рівне, 2011]. – С. 64. Найдокладніше про неї див.: *Александрович В.* Ікона Богородиці Страсної з церкви апостола Луки в Доросині // Волинська

ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2003. – Вип. 10: Матеріали X міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 17–19 вересня 2003 року. – С. 27–35.

⁵¹ Treasures of Mount Athos. – Thessaloniki, 1997. – No 2.23. – P. 89. Відзначений взаємозв'язок вперше наведено: *Александрович В.* Ікона Богородиці Страсної... – С. 30.

⁵² Див.: *Александрович В.* Не зафіксованого походження ікона Волинського краєзнавчого музею й початки української іконографії



Богородиця Страсна



Архангел Гавриїл

у фрагментах фресками луцького собору святого Іоана Богослова в Луцькому замку (Луцьк, Державний історико-архітектурний заповідник)⁵³ вони засвідчили продовження на місцевому ґрунті вже за умов литовської доби у другій половині XIV ст. в часах князя Любарта Гедиміновича й, звичайно, так само, не без його зусиль традиційної орієнтації на візантійські аристократичні зразки⁵⁴. Її побутування виступає ширшою тенденцією тогочасного мистецького процесу як вияв збереження його визначальних історичних генетичних взаємозв'язків⁵⁵. Останнім доступним прикладом цієї тенденції нині слугує один з шедеврів пізньовізантійського мистецтва – намальований близько 1500 р. “Спас Вседержитель з апостолами” з церкви Святої Трійці в селі Річиця Зарічянського р-ну Рівненської обл. (РОКМ)⁵⁶. Він знаменує своєрідне прощання з багатовіковим проникненням візантійського аристократичного малярства до України та його участю у творенні індивідуального місцевого обличчя одного з самостійних відгалужень релігійного мистецького досвіду східнохристиянського світу. Причому, прощання цілковито зберігає відзначений як неодмінна прикмета традиції винятково високий фаховий рівень. Окремі сліди історичного взаємозв'язку виявляються і в поодиноких ще пізніших пізньосередньовічних українських іконах, як, наприклад, унікальній персоніфікації джерела Йордану в “Богоявленні” (НМЛ) з епістилію львівської школи середини XVI ст., фрагменти якого збереглися у церкві святої великомучениці Параскеви в селі Повергів Миколаївського р-ну Львівської обл.⁵⁷, чи Зимненській чудотворній іконі Богородиці з Емануїлом (Зимненський Успенський монастир)⁵⁸.

Наведені приклади засвідчують довготривале широке і різноманітне користання в Україні як за княжих часів, так і в наступний історичний період з доробку візантійської аристократичної культури у її елітарних виявах. Відхід

Спаса у славі // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 36–48.

⁵³ Їх короткий перелік див.: Буднікова В. Каталог фресок церкви Іоанна Богослова із фондів державного історико-культурного заповідника в м. Луцьку // Пам'ятки сакарального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Науковий збірник. Матеріали VI міжнародної наукової конференції по волинській іконі, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року. – Луцьк, 1999. – С. 105–107. Одинокую кольорову репродукцію найважливішої з них – голови Христа з композиції “Зішестя до аду” див.: Міляева Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 118. – № 37.

⁵⁴ 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 Смоля. – Київ, 2010. – С. 1044–1045; Його ж. “Музейне відкриття” іконопису Волині другої половини XIV століття // Волинський музейний вісник. Науковий збірник. – Луцьк,

2012. – Вип. 3. – С. 7–16.

⁵⁵ Див.: Александрович В. Західноукраїнські ікони... – С. 1029–1049.

⁵⁶ Новіші кольорові репродукції див.: Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996. – С. 227; Міляева Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – С. 157. – Іл. 95. Найдокладніше про нього див.: Пуцко В. Г. Греческо-волинская икона Христа Пантократора // Cyrillomethodianum. – Thessalonique, 1989–1990. – Т. 13–14. – С. 111–128. До річицького “Спаса” примикає дещо молодша й скромніша, немало ушкоджена Тростянецька чудотворна ікона Богородиці, яка, очевидно, так само належить тому ж майстрові, див.: Александрович В. Відкриття середньовічних ікон... – С. 42–43 (з давнішою літературою)

⁵⁷ До цього фрагменту ряду у відповідному контексті увагу привернуто: Александрович В. Дар Львова. – Львів, 2014. – Вип. 1: Мистецтво XIII–XVI століть. – С. 13, 137 (іл.).

⁵⁸ Кольорову репродукцію див.: 150 святинь... – С. 46. Коротко про неї див.: Луць В. Ікона Богородиці Одигітрії з Троїцької церкви Межиріцького монастиря // Zamojszczyzna i Wołyń w minionym tysiącleciu: Historia, kultura, sztuka. – Zamość 2000. – S. 117–119.



Спас з Богородицею, Іоаном Предтечею і апостолами

від цієї практики, найважливішої для внутрішнього наповнення національної традиції, відбувся щойно на заключній стадії середньовічної доби на тлі занепаду Візантії з одного боку та докорінного переосмислення давнішого власного історичного досвіду у переддень переходу до нової системи релігійної мистецької культури XVII–XVIII ст. – з іншого. Стійкість так довготривалої практики та відданість вірчевій аристократичній нормі, безперечно, свідчить на користь самої традиції та зусиль з її внутрішньої еволюції. Проте незмінним залишалось стале тяжіння до зразків аристократичної культури як через спровадження поодиноких об'єктів такого характеру, так і послідовне взування на доробку відповідного кола. Упродовж настільки тривалого часу мотивування та конкретний характер взаємозв'язку, закономірно, повинні були немало змінитися. Самі властиві мотиви в кожному з ідентифікованих випадків, природно, не можуть бути встановлені. З відстані часу сприймається, насамперед, послідовно витримана стала тенденція традиції як одна з постійно діючих індивідуальних прикмет визначального характеру. Засвідчена її стійкість вказує на істотне місце такої орієнтації у загальнонаціональному культурному контексті. Безперечно, це одна не тільки з важливих, а й навіть визначального значення складова широкого історичного досвіду. Тому видається цілком логічним сприймати її розвитком того загального спрямування, яке національна релігійна мистецька практика отримала з прийняттям християнства за часів святого Володимира Великого та утвердженням основ своєї власної самобутньої версії релігійної мистецької культури.

На тлі дотеперішнього стану історично-мистецьких досліджень в Україні, коли щойно упродовж останніх десятиліть стали складатися об'єктивні передумови навіть для самого відкриття, не кажучи про осмислення важливих сторін національної мистецької спадщини, немало найістотніших аспектів відповідного напрямку культурної практики все ще залишаються поза увагою. Віднайдення і впровадження до наукового вжитку упродовж минулих десятиліть поодиноких збережених на українському ґрунті об'єктів аристократичної культури княжих часів, їх новіше переосмислення у властивому історичному контексті⁵⁹ дали змогу побачити зорієнтований до вихідних візантійських зразків елітарний напрям малярства серед не зауважених донедавна визначальних особливостей національного культурного досвіду, що вигідно вирізняє його у широкому східнохристиянському колі.

Власне завдяки докорінній зміні ситуації з розширенням самого фонду національного малярського доробку й склалася можливість трактувати щойно тепер відкритий аристократичний напрям малярської культури окремим самостійним повноцінним явищем національного мистецького життя. Давніші вказівки на поодинокі такі вияви, як цитована характеристика мініатюр "Галицько-Волинського" Євангелія, звичайно, не здатні були підвести до уявлення про якусь окрему традицію, хоча до аристократичної орієнтації місцевої культурної практики відсилали цілком однозначно. Показово, що свідчення саме такого сприйняття національного досвіду останнім часом стали з'являтися

⁵⁹ Згадані дялявські ікони архангелів, наприклад, свого часу впроваджено до літератури як зразки малярства щойно... XVI ст. (Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1928. – Ч. 59; Свенціцький-Святицький І. Ікони Галицької України

XV–XVI віків. – Львів, 1929. – Табл. 32–33. – № 47–48), хоча на той час уже було відомо немало достовірних і безперечних тодішніх зразків малярства, з якими вони не мають нічого спільного й у порівнянні з якими стилістично немало давніші.

серед зарубіжних дослідників. Вимовним прикладом виявляється пропозиція віднесення до доробку майстрів Галицько-Волинської держави – її спадщини все ще “загадкового” знаменитого Нерукотворного Образу собору в Лані⁶⁰. Визнається як очевидний факт також збереження візантійських зв'язків Галицько-Волинської держави в другій половині XIII–XIV ст.⁶¹ Проте поодинокі відзначені конкретні приклади не в змозі були підвести до сприйняття прихованої за окремими відособленими об'єктами загальнішої, ширшої картини. Це стало можливим лише з новітніми відкриттями та широким переосмисленням у контексті зарисованої завдяки їм нової дослідницької ситуації еволюції усього мистецького процесу на українському ґрунті за умов княжої доби з послідовним акцентом на заново віднайденому в зазначеному контексті західноукраїнському культурно-історичному регіоні.

Таке наголошення на західноукраїнському досвіді контактів у колі аристократичної візантійської традиції необхідне з огляду на окремі не позбавлені дивних моментів тенденції новішої літератури. Поряд з наведеними визнаннями побутування на місцевому ґрунті взорованої на високих візантійських зразках аристократичної культури виступають й не менш очевидні заперечення можливості відображення чогось подібного в поодиноких пам'ятках, а, отже, – і традиції загалом. Така тенденція, як не дивно, виступила, зокрема, в тексті про середньовічні ікони для найновішого багатотомного видання “Історії українського мистецтва”. До вміщеного тут огляду не мали щастя потрапити ряд найвизначніших позицій доробку княжої доби, зокрема, навіть не згадано про такі визначальні для свого часу здобутки, як пара далявських “Архангелів” та “Святий Георгій” з церкви в Туре⁶². Водночас при аналізі Дорогобузької ікони наголошено на зазначеному (див. вище) наданні “вишуканому палеологівському зразкові” архаїзуючих рис⁶³, що дали навіть подано вже прикметною особливістю усїєї традиції⁶⁴. Хоча встановлені очевидні зв'язки лику Богородиці у хіландарському “Введенні” позбавляють твердження про архаїзацію будь-яких підстав⁶⁵. У такому зіставленні

⁶⁰ Смирнова Э. Некоторые наблюдения над иконописью Галицко-Волинского княжества XIII–XIV веков // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. – Луцьк, 2011. – Вип. 18: Матеріали XVIII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 жовтня 2011 року. – С. 16, 18; Турилов А. А. К вопросу о происхождении ланского образа Спаса Нерукотворного // Образ христианского храма: сборник статей по древнерусскому искусству. К 60-летию А. Л. Баталова / Л. А. Беляев, Вл. В. Седов (сост.). – Москва, 2015. – С. 109–113. З новіших репродукцій образу див.: Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Edited by Helen C. Evans. – New Haven; London 2004. – No 95 (з вибором давнішої літератури).

⁶¹ Смирнова Э. Некоторые наблюдения... – С. 18.

⁶² Див.: Пуцко В. Иконопис. – С. 927–933.

⁶³ Пуцко В. Иконопис. – С. 927. Архаїзуючі тенденції в іконі автор незмінно відзначав і в інших публікаціях, зокрема, вказуючи на

“визначно архаїзуючий підхід маляра до відтворення вишуканої царгородської моделі”, бачив у цьому заперечення висновку, “за яким [в іконі] слід вбачати продукцію князівської майстерні чи бодай виконання на замовлення певного можновладця”: Його ж. Фольклоризація давнього волинського іконопису // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнародної наукової конференції м. Луцьк – Володимир-Волинський, 2–3 листопада 2006 року. – Луцьк, 2006. – С. 5. Втім, тут виявляється тільки звичайнісінька упередженість у поєднанні, як випадає гадати на підставі запропонованого твердження, з недостатньою обізнаністю із самим оригіналом, оскільки насправді дорогобузька ікона, безперечно, належить до найвищого професійного пласту релігійного малярства – не тільки українського, а й загалом східнохристиянського.

⁶⁴ Пуцко В. Иконопис. – С. 928.

⁶⁵ У контексті відзначеного безперечного зв'язку ікони в хіландарському “Введенні”

“архаїзуючим” сприймався б хіба сербський образ афонського монастиря, хоча з цією загально визнаною позицією візантійського малярства так “жартувати” ніби не випадало. Через такий спосіб викладу група аристократичних ікон, що репрезентують центральний здобуток західноукраїнського малярства пізньої княжої доби як виняткову для усього тогочасного східнохристиянського світу українську версію малярської культури монументального ранньопалеолітичного зразка, в новітній академічній українській “Історії українського мистецтва” виступає не побаченою, “не визнаною”⁶⁶. Внаслідок цього один з найяскравіших виявів і прикладів національної мистецької культури епохи на сторінках огляду виявився “не удостоєним уваги”. Попри такий цілком несподіваний виверт новітньої наукової свідомості, як уже відзначено, йдеться про ширше явище традиції, відкриття до якого ідентифіковано і серед пізньої західноукраїнської спадщини⁶⁷ (докладніше відповідна проблема досі, закономірно, так само не розглядалася⁶⁸). Тому намагання його “не зауважити”, які не випадало б визнати несвідомими, свідчать тільки про тверду усвідомлену позицію (малоймовірно, аби йшлося про нездатність об’єктивно й неупереджено, коректно сприймати реалії мистецького процесу та комплекс нових фактів і явищ його історії). Відкриття відповідних пам’яток стало одним з найважливіших здобутків історично-мистецьких досліджень останніх десятиліть, значення якого, найочевидніше, виходить далеко поза суто український контекст. Адже із забуття повернуто явище, яке у зовсім новому, невідомому досі світі показує так само й проблему візантійської присутності у Центрально-Східній Європі на відповідному етапі еволюції не тільки самої цієї присутності, а й мистецького досвіду усього центрально-східноєвропейського регіону загалом.

пропагована водночас теза про “фольклоризацію”, поєднана (що, безперечно, й було головною метою) із запереченням аристократичного характеру пам’ятки, звичайно, так само неприйнятна як цілковито надумана: *Александрович В.* Візантійський імпорт... – С. 20. Уявлення про тогочасну “фольклоризацію” у притаманному епосі характері здатний запропонувати згаданий найстарший західноукраїнський “Покров Богородиці” у зіставленні з його реконструйованим холмським протографом, див.: *Його ж.* Покров Богородиці. – С. 108–110.

⁶⁶ Така позиція сприймається тим більше дивною, що за шість років до появи цього видання автор відповідного тексту, відзначаючи пропозицію щодо інтерпретації ікон, зібраних навколо дорогобузької “Одигітрії”, визнавав: “...наявний матеріал дозволяє робити не лише спостереження, але тек само припущення й певні висновки”. Див.: *Пуцко В.* Про церковне малярство України XIV ст. // *Історія релігій в Україні.* Науковий щорічник 2004. – Львів, 2004. – Кн. 2. – С. 514. Однак, це виявилася, як видно, ідея, що її автор надалі не тільки не вважав за потрібне розвивати, а й перей-

шов на позиції цілковитого заперечення самої такої можливості. Див.: *Александрович В.* Ікони княжої доби... – С. 238–242.

⁶⁷ Найяскравішим таким прикладом виступає намальоване в середині XVI ст. монументальне “Воплочення” (м. Жидачів Львівської обл., церква Воскресіння Христового), у якому, попри приметну стилістику свого часу, виразно проступають риси протографа відповідного зразка, див.: *Александрович В.* Чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) з Жидачева // *Вісник Львівського університету.* Серія мистецтвознавство. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 116–135.

⁶⁸ Нічого дивного, якщо поодинокі пам’ятки аналізованого взірця у літературі ще й досі фігурують з різними немало фантастичними характеристиками. Наприклад, далявських “Архангелів” можна відшукати під маркою... київської школи кінця XIV ст.: *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... – С. 30. У вступному огляді до новішого альбому-каталогу найстарших ікон Національного музею у Львові вони цілком побіжно відзначені винятково... в контексті історії складу молитовних рядів: *Гелитович М.* Українські ікони... – С. 10.

Водночас вказана група ікон в українському контексті виступає також винятково яскравим і вимовним свідченням продовження започаткованої за часів святого Володимира Великого орієнтації національної мистецької культури на аристократичні константинопольські взірці та розвиток насамперед у колі їх елітарного досвіду. Тому зазначені ікони виявляються не тільки важливим, а й навіть – поряд з Дорогобузькою “Богородицею” – найважливішим доказом збереження за умов пізньої княжої доби визначальної історичної орієнтації релігійної мистецької культури українських земель, заданої на початковому етапі християнізації за часів святого Володимира Великого. Разом з відповідними нечисленними свідченнями ранішого часу та поодинокими пізнішим прикладами періоду затухання візантійського напрямку контактів уже за пізнього Середньовіччя наведені позиції мистецького доробку пізньої княжої та наступної доби вказують на багатомірне постійне перебування національного досвіду в історичному взірцевому колі й незмінне користання з усього доступного комплексу можливостей такого статусу.

Йдеться, власне, про окреме розбудоване явище національної традиції у його довготривалості та різномірності виявів – від київської практики першої половини XI ст. й до збережених на Волині найпізніших зафіксованих досі візантійських аристократичних ікон початку XVI ст. Уже навіть з огляду самої відзначеної протяжності упродовж багатьох століть, ознаменованих чималими змінами усіх сторін і складових історичного процесу на українських землях, випадало би зробити висновок про принципово незмінну аристократичну орієнтацію як одну з істотних прикмет національної традиції незалежно від того, звичайно, що з цього комплексу явищ здатні засвоїти поодинокі досить скромно обізнані з ним чи задалегідь упереджено налаштовані щодо нього автори.

Міркування про принципово незмінну упродовж багатьох століть аристократичну зорієнтованість як одну з істотних сторін національної практики об'єктивно повертає до проблеми початків вираженої на такий спосіб широкою тенденції. Сприймається цілком очевидним, що без належного імпульсу, закладеного в основах самої традиції, таке тяжіння навряд чи мало би шанси розвинутися у тому розбудованому характері, який незмінно засвідчує уся середньовічна національна мистецька спадщина. Як ранні вияви старокіївської доби, так і знані поодинокі факти найдавнішого контексту – часів святого Володимира Великого, дають усі підстави вбачати доленосний вибір та вихідний поштовх саме в зусиллях і досвіді його часів, не дивлячись на нинішню малочисельність конкретних та вимовних фактів тієї епохи, здатних підтвердити такий висновок. Наступники, починаючи від безпосереднього спадкоємця – Ярослава Мудрого, який, за звернутими до князя-хрестителя словами митрополита Іларіона, “недоконьчана твоа наконьча”⁶⁹, навіязуючи до наведеного формулювання першого київського митрополита невізантійського походження, можна би ствердити, продовжували доленосного значення вихідний імпульс, заданий, як випадає закладати, біля самих основ традиції. Причому, як здатний підказати приклад спрвадженої з Константинополя реліквії головної церкви старокіївського Подолу чи тільки цілком загально зафіксовані речі, які закупив у Константинополі на потребу своєму монастиреві ігумен київського монастиря святого Дмитрія

⁶⁹ Молдован А. М. “Слово о законе и благодати” Илариона. – Киев, 1984. – С. 97.

Варлаам⁷⁰ – виходець з волинської рідні матері святого Володимира Великого⁷¹, вже за ранніх часів до цих зусиль мали докладатися не тільки представники самих княжих еліт...

Взаємодія усіх цих чинників у їх безперервному довготривалому історичному співіснуванні й увінчалася таким винятково яскравим і своєрідним для східнохристиянського контексту знаменним результатом. Збігом обставин його випало побачити й показати щойно з новітнім розширенням фонду національної малярської спадщини, поєднаним із докорінним переосмисленням дотеперішніх поглядів як на неї саму, так і визначальні моменти її історичної еволюції.

Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України

⁷⁰ Абрамович Д. Києво-Печерський патерик. – С. 44.

⁷¹ Див.: Дибя Ю. Батьківщина Малковичів – “Страна своя” преподобного Варлаама Печерського // Волинський благовісник. Богословсько-історичний журнал Волинської православної богословської академії Української Православної Церкви Київського Патріархату. – Луцьк, 2013. – № 1. – С. 99–112.