

Володимир АЛЕКСАНДРОВИЧ

ВІДКРИТТЯ МАЛЯРСЬКОЇ СПАДЩИНИ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА XIII СТОЛІТТЯ

Проналізовано процес відкриття і впровадження до наукового обігу спадщини книжкового малярства та іконопису Галицько-Волинського князівства XIII ст. Встановлено тісні взаємозв'язки з візантійською культурою та перехід від притаманного першої половини століття "мініатюрного" стилю до власної версії монументального стилю ранніх Палеологів кінця століття й перших десятиліть наступного століття. З доступної нині спадщини галицько-волинський регіон постає як унікальний для тогочасної Східної Європи ареал поширення малярської культури, зорієнтованої на елітарні візантійські взірці, водночас позначений самостійними пошуками, реалізованими, зокрема, в опрацьованій у Холмі оригінальній іконографії Покрову Богородиці та монументальних цілофігурних молитовних рядах.

Ключові слова: *іконопис Галицько-Волинського князівства XIII ст., візантійське мистецтво, галицько-волинські книжкові мініатюри XIII ст.*

Знані обставини українського буття останніх століть зумовили тривалий і важкий процес відкриття й повернення до якнайширшої суспільної свідомості багатьох важливих явищ національної культурної минувшини. Це, зокрема, стосується тепер не такого вже й багатого пам'ятками найдавнішого періоду мистецької історії, необхідні об'єктивні передумови для дослідження якого в Україні, до того ж, склалися лише від новітнього історичного перелому 1990 р.

Найстарша малярська спадщина княжої доби попервах тривалий час розглядалася через контекст утвердженого в церковній традиції сприйняття релігійних реліквій, здебільшого наділеного цілком фантастичними, з огляду на загальноприйняті в науці критерії, інтерпретаціями. Для початків власне наукового осмислення показовим став бар'єр XV ст., поза який тривалий час не виходили піонерські фахові публікації про західноукраїнські ікони¹. Згодом, однак, виявилось, що вони впровадили до наукового обігу й поодинокі давніші зразки, подавши їх під новішими, а навіть – значно новішими датами. Наприклад, znana пара архангелів із молитовного ряду, збережена в церкві святої великомучениці Параскеви в Давляві (Національний музей у Львові імені [митрополита] Андрея Шептицького,

¹ *Свенціцький І.* Галицько-руське церковне малярство XV–XVI ст. (Матеріали і замітки) // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка (далі – Записки НТШ). – 1914. – Т. 121. – С. 63–116; *Його ж.* Іконопись Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1928; *Свенціцький-Святицький І.* Ікони Галицької України XV–XVI віків. – Львів, 1929.

далі – НМЛ) з-поміж найвищої класики княжої доби спершу увійшла до наукової традиції зразком щойно XVI ст.² Далі їх пересунули на попереднє століття³, і лише не так уже й давно безпідставне й очевидно помилкове визначення аргументовано замінено на властиве – першу половину XIV ст.⁴, з подальшим уточненням на ще раніший час, ближче до його початку⁵.

Усталений “бар’єр” XV ст. для західноукраїнських ікон порушив щойно опублікований у 1935 р. “Святий Георгій” з церкви Собору святих Йоакима і Анни у Станілі (НМЛ). Винятково яскраві ознаки стилю, поширеного під впливом утвердженої в останній третині XIV ст. ідеології ісихастів, давали переконливі підстави відносити його ще до цього століття⁶. Проте показово, що, попри добре відомі,

² *Свенціцький І.* Іконопись... – С. 89; *Свенціцький-Святицький І.* Ікони... – Табл. 32, № 47.

³ Датування, очевидно, належить Михайлові Драгану: *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – Київ, 1970. – С. 16. У літературі його першим подав: *Батіг М. І.* Галицький станковий живопис XIV–XVIII ст. у збірці Державного музею українського мистецтва у Львові // *Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.* – Київ, 1961. – Вип. 6. – С. 148, 150. Таке часове визначення канонізувала: *Свенціцька В. І.* Живопис XIV–XVI століть // *Історія українського мистецтва: У 6 т.* – Київ, 1967. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. – С. 222. Запропоновану тут коротку характеристику назагал повторено у її частині вступної статті до альбому українських середньовічних ікон: *Логвин Г., Міляєва Л., Свенціцька В.* Український середньовічний живопис. – Київ, 1976. – С. 13. У музеї датування XV ст. зберігається надалі, хоча водночас запропоновано датування на кінець XIV ст.: *Патріарх Димитрій (Ярема).* Іконопис Західної України XII–XV ст. – Львів, 2005. – С. 120–126; *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона XI–XVIII століть. – Київ, 2007. – Іл. 111–112.

⁴ *Александрович В.* Ікони першої половини XIV століття “Архангел Михаїл” та “Архангел Гавриїл” з церкви святої Параскеви у Деляві // *Записки НТШ.* – Львів, 1998. – Т. 236. – С. 41–74; *Його ж.* Мистецтво Галицько-Волинської держави. – Львів, 1999. – С. 25–27; *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; *Tenże.* Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyńskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku // *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna.* – Cz. 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku. – Łańcut, 2004. – S. 276.

⁵ Внаслідок якнайтіснішої спорідненості з визначальною для цього малярського напрямку Дорогобузькою іконою Богородиці Одигітрії (Рівненський обласний краєзнавчий музей, далі – РОКМ). Про неї див.: *Александрович В.* Дорогобузька 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, досить, однак, вільними щодо відтворення колористичних особливостей оригіналу, див.: 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.

⁶ *Zaloziecky W. R.* Ikonenzammlung an der Griechisch-Katolischen Theologischen Akademie in Lemberg // *Byzantinische Zeitschrift.* – 1935. – Abb. 1.

цілком конкретні, вужчі часові рамки самого явища, під впливом якого розроблено застосовану стилістику, література закріпила не конкретизовану дату “XIV ст.”⁷, до якої лише останнім часом запропоновано уточнення⁸.

Випадковим збігом обставин про західноукраїнську ікону XIII ст. не так уже й давно першим заговорив історик Ярослав Ісаєвич, маючи на увазі фрагмент зі святими з церкви святого Миколи у Тур’ї (НМЛ)⁹. Проте виразніших ознак тема стала набирати щойно з впровадженням до наукового обігу згаданої дорогобузької “Богородиці Одигітрії”. Нововідкрита давня пам’ятка спершу навіть спровокувала певне розгублення: її показано з



Вибрані святі. Фрагмент

⁷ Її, знову ж таки, подав: *Bamig M. I.* Галицький станковий живопис... – С. 147–148. Проблема еволюції української версії малярства ісихастської орієнтації виникла завдяки докладнішому вступному осмисленню ікони святої великомучениці Параскеви з каплиці в Кульчицях (Львівська національна галерея мистецтв). Найкращу репродукцію див.: Львівська галерея мистецтв. – Львів, 2006. – С. 15. У контексті української версії малярства відповідного зразка її коротко розглянуто: *Александрович В.* Мистецтво... – С. 40; *Його ж.* Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 288, 290; *Tenže. Przemyski oğrodek...* – S. 289; *Його ж.* 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. Зіставлення кульчицької “Святої великомучениці Параскеви”, станильського “Святого Георгія” та його відмінної у скромніших деталях версії з церкви Перенесення мощів святого Миколи у Старому Кропивнику (Львів, збірка “Студіон”; опублікована: *Його ж.* Друга збірка релігійного мистецтва отців Студитів у Львові // Пам’ятки України. – 1998. – Ч. 1. – С. 13) не лише вказує на розвиток відповідного малярського напрямку на західноукраїнському ґрунті. Згідно з вихідним візантійським досвідом, воно дає підстави датувати зразки місцевого варіанту цього стилю в межах другої половини століття: *Його ж.* Західноукраїнські ікони... – С. 1040–1042.

⁸ *Міляєва Л.* за участю *М. Гелитович.* Українська ікона... – Іл. 24 (остання чверть століття, у тексті – XIV ст.: там само. – С. 32). Пор.: *Александрович В.* Мистецтво... – С. 40 (друга половина століття), 96 (іл., кінець століття); *Його ж.* Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 287 (іл., кінець століття), 288 (друга половина століття); *Його ж.* Храмова ікона святого Георгія другої половини XVI століття з церкви у Голобах // Сакральне мистецтво Волині: Науковий збірник. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – Луцьк, 2002. – С. 27 (друга половина століття).

⁹ *Ісаєвич Я. Д.* Культура Галицко-Волинської Русі // Вопросы истории. – 1973. – № 1. – С. 106.



*Дорогобузька ікона
Богородиці Одигітрії*

визначенням на XIII–XV ст.¹⁰ “У кулуарах” про “непіддатливу” знахідку велося немало розмов, які, одначе, не полишили після себе жодного сліду. Проте на приуроченій до її показу конференції у грудні 1990 р. “колективним зусиллям” вироблено думку про походження дорогобузької реліквії “щонайпізніше з кінця XIII – початку XIV ст.”¹¹. Невдовзі з коротким обґрунтуванням її віднесено до кінця XIII ст.¹²

Дорогобузька ікона дала історичний, як випадало б його вже нині окреслити, поштовх для відкриття і сприйняття західноукраїнської версії монументального стилю ранніх Палеологів окремим самостійним явищем мистецької культури не лише регіону, а й українського культурного ареалу загалом¹³. Правда, на відповідне ширше його побутування вказував, передусім, матеріал уже пізнішого походження – перших десятиліть XIV ст. Окрім са-

мих далявських архангелів, таку можливість доводили також їх найближче продовження у “Святому Георгії” з церкви Святого Миколи Тур’ї (НМЛ)¹⁴ та дальші відкликання до цих зразків¹⁵. Окрім оригінального малярства, до цього кола відсилала й пізня, щойно середини XVI ст., чудотворна ікона “Воплочення” (Жидачів, церква Воскресіння Христового), яка виявилася реплікою оригіналу також

¹⁰ Реставрація музейних колекцій. Каталог виставки. – Львів, 1989 (не пагінований).

¹¹ Откович М. [Без заголовка] // Мистецькі студії. – 1991. – Ч. 1. – С. 62–63. Докладніше це “робоче”, за його ж словами, датування тоді ж виклав: Кривач Д. Богородиця Одигітрія з Дорогобужа // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 3. – С. 20–22.

¹² Александрович В. Ікона Богородиці Одигітрії з Успенської церкви в Дорогобужі // Міжнародна наукова конференція “Галицько-Волинська держава: передумови виникнення, історія, культура, традиції”, Галич, 19–21 серпня 1993 р. Тези доповідей та повідомлень. – Львів, 1993. – С. 113–115. Докладніше див.: Його ж. Дорогобузька ікона...

¹³ Цей погляд сформульовано: Александрович В. Мистецтво... – С. 22–31. Пор.: Його ж. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 286, 288.

¹⁴ Александрович В. Тур’ївська ікона святого великомученика Георгія з “Моління” // Київська Церква. – 2001. – Ч. 2–3(13–14). – С. 212–221.

¹⁵ Найдокладніший короткий огляд відповідного фонду малярства див.: Александрович В. Мистецтво... – С. 22–31. Пор.: Його ж. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 286, 288; Tenże. Przemyski ośrodek... – S. 275–277.

кінця XIII ст.¹⁶ Новіші дослідження переконують, що ікона Богородиці, аналогічна дорогобузькій, свого часу мала знаходитись і в перемишльському соборі Різдва святого Іоана Предтечі¹⁷. До цих же зразків, але значно опосередкованіше, відкликається, очевидно, також підкреслено монументальна й цим монументалізмом зовсім виняткова, як видавалося донедавна¹⁸, для свого часу “Свята великомучениця Параскева з двома ангелами” середини XVI ст. з церкви Покрову Богородиці в Трушевичах (НМЛ)¹⁹.

Водночас безперечною – на цьому досі належно не наголошено – є також присутність розбіжних модифікацій та паралельних їм явищ. Зокрема, інший, відмінний приклад відповідного значення розкрив аналіз виведених від спільного перемишльського протографу XIII ст. численних ікон святого Миколи з історією (житієм) XV–XVI ст. з теренів історичної Перемишльської єпархії²⁰. Поодинокі автентичні зразки XIII ст. та нечисленні ідентифіковані досі новіші репліки тодішніх оригіналів дали підстави сприймати іконопис зазначеного періоду окремим конкретним історичним явищем й самостійною науковою проблемою, що вперше в короткому викладі наголошено на прикладі спадщини перемишльського кола²¹.

Однак ікони – не єдиний матеріал для розмови про малярство Галицько-Волинської держави XIII ст. Ще задовго до їх відкриття щойно в останніх десятиліттях та перших кроків осмислення у відповідному контексті до наукового обігу впроваджено невелику групу мініатур, які давали уявлення про іншу сторону малярської культури епохи, винятково цікаву й показову. До них зверталися не

¹⁶ Александрович В. Чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) з Жидачева // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2005. – Вип. 5. – С. 116–135.

¹⁷ Tenże. Przemyski ośrodek... – S. 275, Його ж. Пам’ятки малярства Перемишльської єпархії найдавнішого періоду // Церковний календар 2007. Видання Перемишльсько-Новосанчівської єпархії. – [Сянок, 2006]. – С. 102. Пор.: Його ж. Дорогобузька ікона... – С. 64–67.

¹⁸ Новий погляд на монументальні тенденції тогочасного малярства підказує не так давно “відкритий” ансамбль ікон із церкви архангела Михаїла у Старій Скваряві (Львівський музей історії релігії; НМЛ): Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Іконостас XVI–XVIII століття із села Старої Скваряви. – Львів, 2009. – С. 31–86. Винятковими монументальними властивостями в ансамблі виділяється “Розп’яття” (НМЛ). Репродуковане: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – Іл. 163; Скоп-Друзюк Г., Скоп П. Іконостас... – С. 86.

¹⁹ До літератури впроваджена: Свенціцький І. Іконопись... – Ч. 97. – С. 78; Свенціцький-Святицький І. Ікони... – Табл. 122. – № 201. Кольорову репродукцію див.: Міляєва Л. за участю М. Гелитович. Українська ікона... – Іл. 188. На такий її родовід вказано: Александрович В. Чудотворна ікона... – С. 123.

²⁰ Александрович В. Найдавніша перемишльська житійна ікона святого Миколая та її репліки XV–XVI століть // Ковчег. Науковий збірник із церковної історії. – Львів, 2001. – Ч. 3. – С. 156–181.

²¹ Його ж. Пам’ятки малярства... – С. 96–107 (передрук: Наша віра. – 2007. – № 4(28). – С. 8–9).



Святий Іоан Златоуст.
Мініатюра Архидієцького
Служебника перемишльського
єпископа Антонія

так уже й рідко, проте найчастіше – як до матеріалу з історії рукописної книги²². Збережені, здебільшого, в російських колекціях, ілюстрації хіба що побіжно розглядалися як цілісне явище мистецької культури західноукраїнського регіону, тому до її ширшого контексту досі повноцінним матеріалом їх, фактично, так і не введено.

Перелік цих уже нечисленних нині, проте винятково яскравих прикладів розпочинають мініатюри Архидієцького Служебника першого перемишльського єпископа Антонія (1219-1220–1225) (Москва, Державний історичний музей)²³. За пізньою нотаткою на полі одного з аркушів його трактували “Служебником Варлаама Хутинського”²⁴, місцевого новгородського святого, поки Василій Пуцко не довів, що замовником кодексу був новгородський архієпископ і водночас перший перемишльський єпископ Антоній (до постриження – Добрина Ядрейкович, автор знаменитого опису

Константинополя)²⁵. Ідентифікація особи ініціатора створення поставила питання про конкретний час та осередок, у якому – чи для якого – оздоблено рукопис. Із трьох ілюстрацій, що за утвердженняю ще від часів античності нормою відкривають вміщені в кодексі літургії святих Іоана Златоуста, Василя Великого та Григорія Богослова, вціліли портрети лише двох перших святих. Мініатюри най докладніше проаналізувала російська візантиністка Ольга Попова. Вона на конкретних яскравих прикладах переконливо показала добру обізнаність виконавця з найважливішими тенденціями візантійського професійного малярства кін-

²² Практично самотнім для нової української літератури прикладом є стаття Якіма Запаса, який, не вдаючись до докладнішого аналізу самих мініатюр, без ширшої аргументації відніс їх усі до волинської спадщини кінця XIII ст.: *Запаско Я.* Скрипторій волинського князя Володимира Васильовича // *Записки НТШ.* – Львів, 1993. – Т. 225. – С. 185–193.

²³ Про нього див.: *Запаско Я.П.* Пам’ятки книжкового мистецтва Українська рукописна книга. – Львів, 1995. – № 27.

²⁴ Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР XI–XIII вв. – Москва, 1984. – № 167.

²⁵ *Пуцко В. Г.* Давньоруські писемність і книга у візантійсько-слов’янському світі // *Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст.* – Київ, 1993. – С. 45.

ця XII – початку XIII ст.²⁶ Проте московська дослідниця фактично відмовилася від визначення культурно-історичного родоvodu особистості самого виконавця, ствердивши, нібито не має принципового значення, чи ним був грек чи місцевий майстер, який так докладно засвоїв актуальний багаж напрацювань візантійського досвіду²⁷. Над очевидною відмінністю між особами імовірного грека та автохтонного митця, який піднявся до висот професійної майстерності тогочасного східнохристиянського світу, розважати, звичайно, не випадає.

Втім, науковий ракурс проблеми коріниться в іншому. Одинокість на місцевому ґрунті та актуальний стан осмислення української середньовічної мистецької спадщини відкладають з'ясування походження мініатюр на майбутнє. Сама їх поява в перемишльському середовищі чітко вказує на можливий рівень тогочасних тутешніх запотребувань. Очевидно, справа не лише в особі замовника – владики Антонія, новгородця. Принаймні, тогочасне чи близьке новгородське книжкове малярство безконечно далеке від зафіксованого на сторінках перемишльського кодексу. Досить зіставити делікатне пластичне моделювання постатей перемишльських святих із новгородськими “Святыми Пантелеймоном та Катериною Александрійською” Пантелеймонівського Євангелія та “Святим Іоаном Златоустом” Соловечького Службника (обидва – Санкт-Петербург, Російська національна бібліотека, далі – РНБ), євангелістами з Євангелія Георгія Лотиша 1270 р. (Москва, Російська державна бібліотека, далі – РДБ)²⁸, щоби побачити належність останніх зовсім іншій культурі. Нас, звичайно, мала б зацікавити, насамперед, можливість вбачати в авторі місцевого майстра. До неї схиляє показний ряд усе ще маловідомих у їх українському контексті визначних пам'яток книжкового малярства Галицько-Волинського князівства XIII ст., які розпочинають власне зазначені перемишльські ілюстрації першої половини 1220-х років²⁹. Проте на актуальному етапі осмислення найдавнішої малярської спадщини українського Перемишля їх авторство в такому контексті зарано вважати з'ясованим. А найважливіший позадискусійний момент полягає у їхній очевидній візантійській залежності як закономірній історичній прикметі усього раннього західноукраїнського малярства (докладніше див. далі).

Перемишльські мініатюри єпископа Антонія наділені унікальною особливістю, майже не знують серед оздоблення Службників³⁰, визначеною зверненням до іконографії святих відомою Літургії святих отців³¹. Поза ними,

²⁶ *Попова О. С.* Миниатюры Хутынского Службника раннего XIII в. // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. – Санкт-Петербург, 1997. – С. 274–289.

²⁷ Там же. – С. 278, 284 (особливо див. прим. 60).

²⁸ *Ропова О.* Les miniatures russes du XI^e au XV^e siècle. – Leningrad, 1975. – II. 20, 22, 23, 25.

²⁹ Їх огляд див.: *Александрович В.* Мистецтво... – С. 43–48.

³⁰ Про їх ілюстрування див.: *Смирнова Э. С.* Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. – Москва, 1994. – С. 271–274.

³¹ У контексті візантійської іконографії коротко про них див.: *Walter Ch.* Sztuka i obrządek Kościoła bizantyńskiego. – Warszawa, 1992. – S. 221.



*Євангеліст Матвій.
Мініатюра Євангелія*

одиноким зафіксованим прикладом її використання для усього східнохристиянського світу є грецький рукопис XV ст. (Патмос, монастир святого Іоана Богослова)³². Як дальший зразок із кола житійної іконографії святиителя можна пригадати також фреску середини XI ст. (Охрид, Софійський собор)³³. Було навіть висловлено припущення, що перемишльські мініатюри відсилають безпосередньо до системи оздоблення розібраної у 1460-х роках місцевої замкової церкви Різдва Іоана Предтечі, із закладенням єпархії за часів владики Антонія піднесеної до статусу собору. Наявність в її інтер'єрі монументального малярства доводять сліди фарби на кам'яних блоках³⁴. Можливо, на східній стіні вівтаря тут знаходилася власне znana на українському ґрунті від київської Кирилівської церкви середини XII ст. композиція “Літургія святих отців”³⁵. Якщо було справді так (вірогідність висуну-

того припущення не піддається доведенню), то в цьому важко не бачити істотного доказу тіснішого входження найраніших знаних досі перемишльських мініатюр до ширшого контексту місцевої мистецької культури. Проте, незалежно від недоступних уже нам реалій та ситуації їх виникнення, важко не погодитись із тим умовиводом, який на матеріалі короткого аналізу ілюстрацій зроблено вже майже чотири десятиліття тому: “Вглядываясь в письмо миниатюр Хутынского Службеника, мы убеждаемся, что в искусстве Южной Руси в начале XIII века существовала высокая византийская художественная традиция, осмысленно

³² Мініатюра репродукована: *Смирнова Э. С. Лицевые рукописи...* – С. 246.

³³ *Ђурић В. Ј. Византијске фреске у Југославији.* – Београд, 1974. – Ил. 6.

³⁴ *Żaki A. Przemyska cerkiew księcia Wołodara w świetle źródeł pisanych i archeologicznych // Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie.* – Kraków, 1968. – Nr 1. – S. 47–50. За свідченням Яна Длугоша, споруда існувала вже на 1126 р. – хроніст записав про поховання у ній померлого 19 березня того року князя-засновника: *Długosz J. Roczniki czyli kroniki sławnego królestwa polskiego.* – Warszawa, 1969. – Ks. 3–4. – S. 370.

³⁵ *Богусевич В. А., Міляєва Л. С. Станковий живопис // Історія українського мистецтва: У 6 т. – Київ, 1966. – Т. 1: Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі.* – С. 307 (фрагмент).

понятая и грамотно перетворенная”³⁶. Із досвідом напрацювань минулих відтоді, як був записаний цей висновок, десятиліть його належить продовжити в той спосіб, що перемишльські святителі – лише перше, найраніше віднайдене досі свідчення окремої широкої розбудованої традиції.

Приблизно до того ж часу належать чотири євангелісти незафіксованого походження Євангелія (Москва, Державна Третяковська галерея, надалі – ДТГ)³⁷, які посідають окреме місце в західноукраїнській малярській спадщині XIII ст. У зіставленні з явно ретроспективними за спрямуванням прикметами малярства перемишльського рукопису, вони, як показала докладна монографічна студія О. Попової, сприймаються насамперед новаторським явищем мистецької культури початку століття, наділеним виразно індивідуальним почерком, кольоровим багатством й послідовним акцентуванням суто малярських підходів³⁸. Винятково важливим видається, зокрема, наголошений при їх вивченні аспект балканських зв’язків раннього малярства Галицько-Волинського князівства³⁹.

Ще іншу лінію еволюції репрезентують три вцілілих мініатюри так само незафіксованого походження Оршанського Євангелія, віднайденого серед нагробованого майна монастирів, яке французькі війська покинули в Орші (Київ, Національна наукова бібліотека України імені Володимира Вернадського)⁴⁰. Його рідкісною для книжкового малярства східнохристиянського світу особливістю є використання золота не лише в оздобленні меблів, а й хітонів євангелістів, де поверх нього складки прописано чорною фарбою. У візантійській ілюмінації на подібне трактування натрапляємо лише в поодиноких випадках. Одним із прикладів може бути значно молодше зображення імператора Мануїла II Палеолога з родиною (Париж, Національний музей Лувр)⁴¹. Однак застосований засіб має досить промовисті аналогії в раніших іконах – сценах чудес та страстей Христа кінця XI ст. (Синай, монастир святої Катерини Александрійської)⁴². Уже відзначалося, що зазначена особливість оршанських мініатур виводиться саме від пам’яток цього кола⁴³. Однак у них простежуються не лише давніші візантійські взаємозв’язки. Видається ціл-

³⁶ *Попова О. С.* Галицько-волинские миниатюры раннего XIII века. (К вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Древнерусское искусство. Художественная культура Домонгольской Руси. – Москва, 1972. – С. 315.

³⁷ *Запаско Я. П.* Памятки... – № 40.

³⁸ *Попова О. С.* Галицько-волинские миниатюры... – С. 283–315.

³⁹ Там же. – С. 303–306.

⁴⁰ *Запаско Я. П.* Пам’ятки... – № 37.

⁴¹ *Talbot A. M.* Revival and Decline: Voices from the Byzantine Capital // Byzantium: Faith and Power (1261–1557) / Edited by Helen C. Evans. – New Haven; London, 2004. – Fig. 2.5.

⁴² Кольорову репродукцію фрагмента див.: *Baltoyanni Ch.* The Mother of God in Portable Icons // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art / Edited by Maria Vassilaki. – Milan, 2000. – II. 81. – P. 144.

⁴³ *Александрович В.* Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII–XIV століть // Студії мистецтвознавчі. Ч. 1(13): Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – Київ, 2006. – С. 38–49.



Христос зі святыми Григорієм Богословом та Євстахієм. Мініатюра Бесід святого Григорія Богослова

Євангеліє” (РНБ)⁴⁶ із могутньою величною постаттю Христа під трилопастевою аркою, до якого схиляються святі Григорій та Євстахій, з ангелами над аркою у круглих медальйонах⁴⁷. Своєю монументальністю образ Спаса вписується до домінуючого маєстатичного стилю відновленої Візантійської імперії, хоча й пропонує однозначно скромніший його приклад. За словами О. Попової, він виконаний у

ком очевидним, що трактування форм будівлі у тлі за постаттю євангеліста Матвія набуло далекого опосередкованого продовження серед репертуару архітектурних форм поодиноких сцен історичного циклу “Архангела Михаїла з діяннями” з церкви святого Миколи в Строні (НМЛ)⁴⁴ й навіть ближче, – але пізніше й ще більше опосередковане – у відтворенні оригіналу XIII ст. – “Святому Миколі з історією” з Успенської церкви в Наконечному (НМЛ)⁴⁵. Завдяки цим аналогам оршанські мініатюри встають у конкретний історичний ряд, до якого належать найважливіші для національної традиції новіші пошуки західноукраїнського малярства перемишльської школи.

Найпізніший у межах століття етап еволюції культури книжкової ілюстрації відображає вирішений за схемою молитовного звернення одинокий аркуш “Бесід святого Григорія Богослова на

⁴⁴ Найкращу з доступних репродукцій див.: Світ очима народних митців // Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом / Автори-упорядники В. І. Свенціцька, В. П. Откович. – Київ, 1991. – Іл. 2. Найдокладніше про ікону див.: *Свенцицкая В. И.* Мастер иконы второй половины XIV века “Архангел Михаил с деяниями” из села Строна на Бойковщине // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1988. – Москва, 1989. – С. 188–209. До контексту пізньої версії монументального стилю ранньопалеологівського зразка її віднесено: *Александрович В.* Мистецтво... – С. 29. Пор.: *Його ж.* Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 288; *Tenże.* Przemyski ośrodek... – S. 276.

⁴⁵ Найкращу з доступних репродукцій див.: *Гелитович М.* Святий Миколай з житієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – Львів, 2008. – С. 26. Найдокладніше про нього див.: *Александрович В.* Найдавніша перемишльська житійна ікона... – С. 160–166.

⁴⁶ *Запаско Я. П.* Пам’ятки... – № 36.

⁴⁷ Репродукції див.: *Логвин Г.* З глибин. Давня українська книжкова мініатюра. – Київ, 1974. – Табл. 17; *Запаско Я. П.* Пам’ятки... – С. 230.

“доброкачественном” стилі своєї епохи (на тлі раніших західноукраїнських мініатюр авторка вважає його ординарнішим)⁴⁸. Український варіант такого малярства дав визначальну для традиції згадану дорогобузьку “Одигітрію”, від якої й розпочалося відкриття цього – по-своєму самотнього поза власне візантійським колом – явища релігійної мистецької культури східнохристиянського світу.

З віднайденням ікони дорогобузького храму та поглибленням уявлень про відповідний малярський напрям завдяки, як уже зазначалося, насамперед пізнішим його зразкам – уже першої половини наступного століття, зарисувалося виняткове для історії явище, природно, на деякий час здомінувавши осмислення західноукраїнської спадщини XIII ст. Лише першим віднайдений і сприйнятий серед тогочасних ікон тур’янський фрагмент наголошував, що підкреслено монументальна версія – не єдиний зафіксований у конкретних зразках оригінальний приклад малярської культури з усього століття. Правда, самотній достатньо “загадковий” сам собою за дотеперішнього сприйняття й не вивчений, він явно не “входив у конкуренцію” досить розбудованому, як виявилось, монументальному напрямові. Тому лише останнім часом склалися передумови для відкриття віддавна відомої, проте так і не сприйнятої у її власному історичному контексті ранішої спадщини – з-перед палеологівської доби.

Її відкриття принесло осмислення віднайденого ще 1915 р. й впровадженого до наукового обігу щойно через півстоліття після цього⁴⁹ найдавнішого західноукраїнського “Покрову Богородиці” (Київ, Національний художній музей України, далі – НХМ України). Оскільки йшлося про досить своєрідний зразок малярства – через унікальну стилістику сприймалася насамперед різко відмінна, нібито, від усієї давньої спадщини примітивність виконання



Покров Богородиці

⁴⁸ Попова О. С. Галицко-волинские миниатюры... – С. 313.

⁴⁹ Милыева Л. С. Памятник галицкой живописи XIII века // Советская археология. – 1965. – № 3. – С. 249–258.

(враження однозначно посилювали численні втрати)⁵⁰, – ікону навіть вважали дуже пізньою⁵¹. Справжнє повернення цієї відверто загадкової (за послідовно поверхових підходів, практикованих при її осмисленні) пам’ятки розпочалося зі... звичайного докладнішого вивчення. Спершу “побачено” послідовно ігноровану евхаристичного змісту сцену диякона зі святителем з лівої сторони композиції⁵². Далі святителя за яскраво, хоча й у своєрідному відтворенні, виявленою портретною схожістю визнано святим Іоаном Златоустом⁵³. Це підказало холмське походження середини XIII ст. самої композиції⁵⁴, збереженої, однак, у дещо молодшій репліці перемишльської школи⁵⁵. Скрупульозний аналіз ікони дозволив відсіяти нарослі численні “тверді переконання” з арсеналу послідовно практикованих донедавна поверхових трактувань й побачити заснований на ранішій традиції уклад, розроблений на підставі опису двох видінь святому Андрієві Юродивому. Літературним джерелом виявилось не лише – і не так – знане об’явлення Богородиці святому Андрієві Юродивому у Влахернах, як досі переочене раніше – царя Давида в константинопольському

⁵⁰ Цю сторону сприйняття найпослідовніше висловив лаконічний коментар реставратора Ніколая Перцева “примитивность, даже сугубая примитивность исполнения”: *Перцев Н.* Каталог реставрированных работ. – Санкт-Петербург, 1992. – С. 51.

⁵¹ Нині це вже тільки “анекдот”, але в літературі запропоновано навіть (у досить агресивному викладі) датування на... XVII ст.: *Kruk M. P.* Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków, 2000. – S. 23. З приводу такого “відкриття” див.: *Александрович В.* Вінкельман по цїцеронах, або про “іконокарпатологію” ще раз. *Mirosław Piotr Kruk.* Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. – 350 s. + II. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2003. – Вип. 3. – С. 353. Версія “купила” навіть В. Пуцка, який писав про... новіше малярство на давній дощі: *Пуцко В.* “Богородиця Десятинна” – міф чи історична реалія? // *Ruthenica.* – 2006. – Т. 5. – С. 162. З цього приводу див.: *Александрович В.* “Богородиця Десятинна” – де міф, а де історична реалія // *Ruthenica.* – 2007. – Т. 6. – С. 333–335.

⁵² *Александрович В.* Иконография древнейшей украинской иконы Покрова Богоматери // *Byzantinoslavica.* – 1998. – Т. 59, fasc. 1. – P. 125–135.

⁵³ *Його ж.* Мистецтво... – С. 35.

⁵⁴ *Його ж.* Малярство XIII–XVIII століть давньої Холмської єпархії східного обряду // *Sztuka sakralna i duchowość pogranicza polsko-ukraińskiego na Lubelszczyźnie (Materiały Międzynarodowej Konferencji “Sztuka Sakralna Pogranicza”.* Lublin, 13–14.10.2005 r.). – Lublin, 2005. – С. 88. Докладніше див.: *Його ж.* Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 4). – Львів, 2010. – С. 83–181. Нові аргументи на підтвердження запропонованого тут походження цього укладу принесло вивчення холмської іконографії Покрову Богородиці XVII–XVIII ст.: *Його ж.* Переказ київської та холмської іконографії XIII століття у храмовій іконі Покрову Богородиці початку XVIII століття з церкви в Андроніві поблизу Кобрини // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 2011. – Вип. 20: Actes testantibus. Ювілейний збірник на пошану Леонтія Войтовича. – С. 55–71.

⁵⁵ *Александрович В.* Покров Богородиці. – С. 176–180.

Софійському соборі у Вербну неділю⁵⁶. Остання розгорнута інтерпретація довела принципову помилковість намагань сприймати ікону незмінно в колі пізніх зразків іконографії й показала її реплікою протографу середини XIII ст. із широкими пов'язаннями як у сучасній, так і – чого донедавна не спостерегли – давнішій спадщині⁵⁷. Це поставило “непіддатливу” ікону на цілком своєрідне місце в українській малярській традиції й відкрило шлях не лише до її справді обґрунтованої наукової інтерпретації. Докладне сприйняття у широкому історичному процесі дозволило поповнити доробок майстрів XIII ст. об'єктом, здатним відіграти помітну організуючу роль в осмисленні пошуків тієї такої важливої, як переконають найновіші дослідження, в загальному культурному процесі й усе ще так мало званої епохи. Насамперед завдяки такому поповненню склалася об'єктивна можливість побачити цілий окремий напрям західноукраїнського станкового релігійного малярства з-перед утвердження на місцевому ґрунті від останніх десятиліть століття версії монументального ранньопалеологічного зразка.

До запропонованого висновку уповажнює насамперед те, що за всім стійким комплексом стилістичних особливостей “Покров” цілком очевидно відповідає іншій і так само унікальній пам'ятці західноукраїнського походження XIII ст. – згаданому тур'янському фрагментові. Він впроваджений до обігу, очевидно, за музейною традицією й певний час існував у літературі з помилковим визначенням Менологію⁵⁸. Насправді це не календарна ікона, хоча спосіб організації зображених постатей виразно нав'язує до загальної схеми відповідних нечисленних синайських зразків XI–XIII ст.⁵⁹ Віра Свенціцька переконливо показала, що йдеться про вибраних святих⁶⁰, проте не вловила системи їх добору. Оскільки у верхньому ряді праворуч маємо архидиякона Стефана та святих воїнів Георгія і Микиту, видається, що на втраченій симетричній правій половині ікони мусили бути відповідні їм ще три постаті – архидиякона Лаврентія, святого Дмитрія й, мабуть, одного зі святих Федорів. Разом вони оточували вміщених у центрі, як переконає частково

⁵⁶ Їх опис за найдавнішим віднайденим списком XV ст. київського перекладу Житія святого Андрія Юродивого з бібліотеки Києво-Печерської лаври див.: *Молдован А. М.* Житие Андрея Юродивого в славянской письменности. – Москва, 2000. – С. 332–333.

⁵⁷ Вперше на них коротко вказано: *Александрович В.* “Богородиця Десятинна”... – С. 334–335. Докладніше див.: *Його ж.* Покров Богородиці... – С. 165–171.

⁵⁸ *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. – С. 7–8.

⁵⁹ Їх публікацію див.: *Σωτηριου Γ. και Μ.* Εικονες της Μουσης Στωα. – Αθηραι 1956 – Τ. 1 – Πη. 126–150. Новіший короткий огляд цього кола пам'яток див.: *Belting H.* Bild und Kult. Geschichte des Bilders der Zeitalter der Kunst. – Munchen, 1987. – S. 283–286; *Vocotopoulos P. L.* Funzioni e tipologia delle icone // *Il viaggio dell' icona. Dalle origini alla caduta di Bisanzio / A cura di T. Velmans.* – Milano, 2008. – P. 119–122.

⁶⁰ *Свенціцька В. І.* Українське станкове малярство... – С. 16. Не називаючи персонажів, вона водночас писала про “мучеників-воїнів, євангелістів і святителів”: *Її ж.* Народний живопис // *Бойківщина: історико-етнографічне дослідження.* – Київ, 1983. – С. 288.

обрізана постать святого Миколи, святителів. Таку реконструкційну пропозицію підтримує наступний ряд, у якому ідентифікуються дванадцять апостолів: із них вціліло лише чотири постаті й фрагмент п'ятої. Щодо безслідно втраченого нижнього ряду випадало хіба вибудувувати гіпотези. Отже, за складом тур'янський фрагмент – ліва половинка якогось укладу, правдоподібно, не знаного досі у спадщині східнохристиянського культурного кола, лише частково і формально здатного нав'язувати до звичної схеми календарних ікон. Пошуки дали близькі за трактуванням фігури до євангеліста Марка. Її своєрідний рисунок із характерно розширеною донизу плямою плаща очевидно повторюють постаті святих воїнів Георгія та Дмитрія на внутрішній стороні крил стилістично суттєво молодшого мініатюрного триптиху пророка Йони 1320-х років (Лондон, галерея Темпл)⁶¹.

Тур'янський фрагмент виявляється самотнім віднайденим досі на західноукраїнському ґрунті оригінальним прикладом раннях ікон, цілковито залежних від давнішого мініатюрного стилю візантійського малярства. Разом зі збереженим у дещо пізніший репліці “Покровом” та “Святою великомученицею Параскевою з історією” із церкви архангела Михаїла в Ісаях (НМЛ)⁶², підкреслено лаконічні життєві сцени якої виразно нав'язують до одного з варіантів пошуків тієї епохи, вони укладають хоч і скромну кількісно, проте досить чітко окреслену групу найраніших західноукраїнських ікон. Їх найприкметнішою особливістю виявляється якнайтісніша, закономірно неунікненна за умов становлення традиції, залежність від візантійського досвіду. Вона об'єктивно притаманна синхронному цьому процесові, засвідченому лише поодинокими зразками початковому етапові еволюції українського станкового релігійного малярства. У цьому переконує й внутрішня відповідність перелічених західноукраїнських зразків самотньому давнішому, аналогічному за “мініатюрним трактуванням” фігур, прикладові київської школи⁶³ – свенській іконі Богородиці зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими (ДТГ)⁶⁴. Їхня

⁶¹ Temple R. Icons: a Sacred Art. – London, 1989. – Cat. No 3. – P. 17.

⁶² Без докладнішого аналізу опублікована: Св. Параскева з житієм XIV ст. (?) з Ісаїв. [Львів 2005]; Гелитович М. Нововідкриті з-під пізніших перемалювань пам'ятки іконопису із збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. – 2006. – № 4(9). – С. 91–93.

⁶³ Поки доводиться відсторонитись від вірогідності українського походження окремих найдавніших ікон, збережених на території Росії. Вони під цим оглядом опрацьовані мало, а поодинокі висловлювання в новітній українській літературі (див., наприклад: Степовик Д. В. Історія української ікони X–XX століть. – Київ, 1996; Овсійчук В. А. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996) за підходами здатні хіба дискредитувати серйозну самотійну наукову проблему.

⁶⁴ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. – Москва, 1995. – Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. – № 16. Тут її традиційно датовано на кінець XIII ст., хоча вже досить давно пам'ятку запропоновано віднести до кінця XI – початку XII ст.: 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. 52–60. Заснований на цій даті короткий аналіз ікони свенського монастиря в контексті старокіївської малярської традиції див.: Александрович В.

очевидна співвіднесеність сприймається доказом органічного тіснішого взаємозв'язку поміж малярством XIII ст. та початковим, попереднім періодом його еволюції в Україні, самотнім достовірним оригінальним свідченням якого нині вважається київська реліквія Свенського монастиря. Запропоновані міркування, зі свого боку, наголошують на важливості відкритих, як зазначалося, при вивченні найстаршого західноукраїнського “Покрову” безперечних ретроспективних моментів творчої практики майстрів західноукраїнського малярства періоду з-перед утвердження в ньому від кінця століття ранньої версії останнього візантійського стилю. За таких обставин зауважена прив'язаність ікон XIII ст. до давнішої, на той час уже виразно архаїчної, стилістики водночас несе очевидний елемент відкликання до власної спадщини, справедливо наділеної у свідомості замовників та виконавців певними рисами “своєї” традиції. Відбувалося щось на зразок того, як біля джерел достатньо широкого напрямку церковного будівництва від кінця XI ст. стала Успенська соборна церква Києво-Печерського монастиря – класичний приклад візантійського імпорту в Україні. Безперечно, в них не можна не побачити двох самотійних виявів ширшої тенденції ранньої стадії мистецького процесу візантійського взірця в Україні.

З огляду на актуальний фонд найдавнішого малярського доробку регіону, докладніше осмислення нечисленних об'єктів західноукраїнської спадщини XIII ст. виявляє їх скромним залишком ширше розбудованого творчого процесу. Цілком очевидно, що, попри властиву їм репрезентативність, поодинокі випадково збережені позиції ніяк не окреслюють усієї повноти по-своєму багатопланової картини еволюції західноукраїнського малярства найстаршого відображеного в ширшому колі автентичних переказів періоду його історії. Їх випадає вважати лише найдавнішою доступною на сьогодні цілісною групою, оскільки три раніших зразки – XII ст. – не опублікований мініатюрний образок Спаса у бурштиновому футлярі з-перед 1146 р. зі Звенигорода поблизу Львова (Львів, Археологічний музей Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України)⁶⁵, мініатюри Добрилового Євангелія 1164 р. (РДБ)⁶⁶ та фрагменти фресок другої половини століття з Успенського собору в Галичі (Кринос, Краєзнавчий музей)⁶⁷ надто відосіблені й тому не здатні підказати якоїсь цілісної картини. Навіть якщо до них додати ще й

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. Пор.: *Його ж.* Ікона Богородиці зі святими Антонієм і Феодосієм Печерськими зі Свенського Успенського монастиря поблизу Брянська // Історія України. А–Я: Енциклопедичний довідник / Упоряд. та наук. ред. І. Підкова, Р. Шуст, І. Гирич. Вид. 3-тє доопр. і доповн. – Київ, 2008. – С. 439–440.

⁶⁵ *Свєциніков І. К.* Звенигород. Краєзнавчий нарис. – Львів, 1987. – С. 26. У новітній літературі побіжно згадано: *Александрович В.* Мистецтво... – С. 20.

⁶⁶ *Запаско Я. П.* Пам'ятки... – № 19. З чотирьох мініатюр кодексу досі репродуковані лише зображення євангелістів Луки та Марка. Див., зокрема: Там само. – С. 190, 193.

⁶⁷ *Мельник В.* Нововіднайдені фрагменти фресок Успенського собору в Галичі // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині: Науковий збірник. – Вип. 8: Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року. – Луцьк, 2001. – С. 104–105.

зафіксовані фрагменти фресок володимирського Успенського собору⁶⁸, їх сліди з руїн монастирської Федорівської церкви у Володимирі⁶⁹ та згадані залишки фресок собору в Перемишлі.

Очевидно, найстарші західноукраїнські ікони мініатюрного стилю, які утворюють достатньо цілісну групу, відображають лише один із напрямів тогочасної малярської культури. У цьому, зокрема, переконає зіставлення з суттєво відмінними за стилістичними ознаками сучасними ілюстраціями перемишльського Архидієцького Службника та Євангелія нинішньої збірки Третьяковської галереї. Наступний аргумент на користь такого висновку пропонує аналіз перемишльської іконографії святого Миколи з історією. Він показав чіткі “невізантійські” акценти в укладах історичних циклів, які дають підстави говорити про формування відповідної схеми в місцевому середовищі⁷⁰, принаймні поза знаним досі контекстом візантійської традиції. Разом з іншими своєрідними на тлі взірцевої візантійської спадщини явищами культурного процесу, найпоказовішим серед яких виступає іконографія найстаршого українського “Покрову”, усе це відкриває привабливі перспективи для подальшого поглибленого осмислення самобутніх його сторін.

За актуального стану фонду найдавніших західноукраїнських ікон саме ці нечисленні зразки ілюструють перший засвідчений автентичною спадщиною етап їх поширення у регіоні, який від кінця століття відступив перед новим мистецьким напрямом. Як і раніше з подачі ззовні, новація на деякий час запанувала в Україні, за традиційною уже для взаємних контактів схемою, – у виробленій на місцевому ґрунті власній версії високої взірцевої моди. Українська мистецька спадщина послідовно переконає, що в останніх десятиліттях століття з утвердженням у відновленій Візантійській імперії величного стилю монументального ранньопалеологічного зразка його маєстатична концепція поширилася і в Україні. На її побутування вказує, насамперед, згадана могутня постать Христа зі “Слів” святого Григорія Богослова, що пригадує найперше класичного для відповідної течії тогочасного візантійського малярства намісного “Спаса” близько 1260–1270 рр. (Афон, монастир Хіландар)⁷¹. Серед ікон найранішим зафіксованим прикладом цього стилю в Україні є, мабуть, знане за Жидачівською чудотворною “Богородицею” згадане “Воплочення” з імовірного дару князя Лева Даниловича для монастирської церкви у Спасі.

Проте єдиним оригінальним зразком цього малярства серед ікон⁷² виявляється дорогобузька “Одигітрія”. Історичні прикмети стилю знайшли в ній настільки

⁶⁸ *Александрович В.* Мистецтво... – С. 15.

⁶⁹ *Каргер М. К.* Вновь открытые памятники зодчества XII–XIII вв. во Владимире-Волынском // Ученые записки Ленинградского государственного университета. – Ленинград, 1958. – № 252. – Серия исторических наук, вып. 29. – С. 18, 22.

⁷⁰ *Александрович В.* Найдавніша перемишльська житійна ікона... – С. 164, 166.

⁷¹ *Treasures...* – No 2.9.

⁷² У новішій літературі спостерігається наполегливе намагання поставити в один ряд із нею також ікону, яка, за інформацією завідувачки Музею волинської ікони в Луцьку Тетяни Єлісєєвої, походить з однієї із церков Ковеля (приватна збірка): *Сидор О.* Вступ //

яскраве й органічне вираження, що її випадає визнати класичним пунктом не лише української спадщини. Їх реалізовано через величну постать Богородиці, сповнені благородної простоти й значимості риси лику з низьким чолом, довгим прямим носом, круглими розбудованими щоками, малим підборіддям. Відповідно потрактовано й підкреслено видовжених пропорцій постать Емануїла, звично при їх зіставленні “підпорядковану” Богородиці. Аналогічними рисами наділене й малярське виконання, найпереконливіше виявлене в лику Богородиці. Складна багатшарова техніка накладання шести верств фарб дозволила пластично промодельювати об’єми, вдаючись до їх послідовного своєрідного ліплення, плавних переходів відтінків від звичного темного підмалювання затінених партій до розбілених кольорових плям найяскравіше освітлених місць. Останні відзначають тонкі, на різний спосіб прокладені лінії білил, підкреслюють форми, надаючи їм остаточного викінчення. В одягах застосовано такі ж підходи, природно, виявлені по-своєму, – відповідно до можливостей конкретного елемента зображення. В Емануїла для завершення використано різної товщини пурпурні лінії, покликані наголосити Його царське походження і призначення. У Богородиці таку ж роль відіграє золото, яким продубльовано складки мафорію та виконано численні орнаменти, збережені здебільшого лише у відбитках золота на “сирій” малярській поверхні. Хоча конкретний вкладений у нього зміст, природно, інший: воно призначене наголосити на причетності Марії до вищої святості через Воплочення⁷³. Описане оздоблення формально відповідає завершенню форм ликів та рук білилами й, попри очевидну природну відмінність, виразно служить витворенню єдиного цілісного враження. Таке докладне опрацювання як ликів, так і, насамперед, одяг не має

Давньоукраїнська ікона із приватних збірок. Вступна стаття: Олег Сидор. – Київ, 2003. – Кат. № 1. – С. 21–23; *Гелитович М.* Ікони XIII–XVIII століть у збірці родини Гринівих // Від Миколая до Йордану. Виставка українських ікон та артефактів XI–XVIII століть із приватної збірки Ігоря та Оксани Гринівих у Музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. – Київ, 2007. – С. 7 (датовано на кінець XIII – початок XIV ст.). У каталозі її взагалі віднесено до XIII ст.: Від Миколая... – Кат. № 12. – С. 53. Насправді нібито “знакова” (М. Гелитович) для задалегідь, без будь-якої аргументації облюбованого для неї часу, пам’ятка (доведення не вийшло поза розмови “у кулуарах”, де вона мала фігурувати навіть як “грецька ікона” не то XIII, не то XIV ст.) – достатньо рядовий приклад малярства першої половини XVI ст. На таке її походження коротко вказано: *Александрович В.* Ікона Богородиці початку XVI століття у церкві Різдва Богородиці в Камені-Каширському // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року. – Луцьк, 2004. – С. 62; *Tenże.* Ikony Matki Boskiej fundacji przedstawiciele księżęcych elit Wołynia XVI wieku // Acta Academiae Artium Vilnensis. – Vilnius, 2008. – Т. 51. – С. 22. Цю її позицію у мистецькій спадщині тогочасної Волині цілком однозначно окреслює хоча б зіставлення з “Богородицями”, створеними на замовлення представників волинських княжих еліт XVI ст. (*ibid.* – С. 21–30), особливо – взірцевою для неї з огляду іконографії, того ж зразка “Богородицею” (Камінь-Каширський, церква Різдва Богородиці; про неї див.: *Його ж.* Ікона Богородиці початку XVI століття... – С. 60–68).

⁷³ Таку інтерпретацію застосування пурпуру та золота запропоновано: *Александрович В.* Дорогобужська ікона... – С. 52–54.

аналога в мистецькій спадщині східнохристиянського світу. За самою природою воно сприймається безперечним свідченням високої аристократичної культури⁷⁴ й чи не найяскравіше окреслює конкретне місце пам'ятки в еволюції релігійної мистецької традиції західноукраїнських земель. Ні про які елементи “фольклоризації”, що на них зі зрозумілого російського бачення – монументальний стиль ранніх Палеологів на російському ґрунті виявився набагато віддаленіше⁷⁵ – побіжно зацентрував В. Пуцко, наполегливо відсуваючи її до зразків “ледь” чи навіть “достатньо” скромнішого рівня⁷⁶, не може бути мови: йдеться про явище цілком іншого культурного кола⁷⁷. Зрештою, – це виразно засвідчують молодші приклади та подальша доля так яскраво вираженого стилю у мистецькій культурі західноукраїнських

⁷⁴ Незрозумілою є позиція В. Пуцка, який закликав “врахувати виразно архаїзуючий підхід маляра при відтворенні вишуканої царгородської моделі. Це спростовує висновок, за яким [в іконі] слід вбачати продукцію князівської майстерні чи бодай виконання на замовлення певного можновладця, якщо, звичайно, його естетичні вимоги мали відрізнятися від типових для широкого загалу”: *Пуцко В.* 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. Розвиваючи таке цілком своєрідне щодо оригіналу сприйняття, далі автор потрактував його “архаїчним відтворенням раннього палеологівського взірця вже на волинському ґрунті”, наголосивши на подібності “за характером” ікон з “Північно-Східної Русі”: там само. Насправді доволі численні збережені відтоді в Росії пам'ятки навіть віддалено не нагадують нічого подібного й підходи калузького автора до дорогобужького шедевру, виразно позначені очевидною “своєрідністю методу”: *Александрович В.* Візантійський імпорт та візантизуюча течія волинського малярства княжої доби // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Науковий збірник. – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – Луцьк, 2009. – С. 20.

⁷⁵ Див., зокрема: *Попова О. С.* Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. Его связи с Византией. – Москва, 1980.

⁷⁶ *Пуцко В.* Волинські ікони Богородиці Одигітрії // Краківські українознавчі зошити. – Краків, 1994–1995. – Т. 3–4. – С. 415. Пор.: *Його ж.* Ранні ікони Волині // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 29 листопада – 1 грудня 1995 року. – Луцьк, 1995. – С. 5; *Його ж.* Волинський іконопис XIII–XVIII ст.: основні тенденції розвитку // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Вип. 10. – Луцьк, 2003. – С. 17; *Його ж.* Фольклоризація... – С. 5; *Його ж.* Волинський іконопис в українській культурі на межі світів // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Матеріали XIV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 6; *Його ж.* Проблема наслідування традицій у волинському іконописі XIII–XVII ст. // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. – Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року. – Луцьк, 2010. – С. 7. Висунути свого часу пропозицію датувати ікону шойно другою половиною XV ст. (*Скоп Л.* Ще раз про ікону “Одигітрія” з Дорогобужа // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Науковий збірник. Матеріали V наукової конференції, м. Луцьк, 27–28 серпня 1998 року. – Луцьк, 1998. – С. 68–70) не випадає сприймати серйозно.

⁷⁷ *Александрович В.* Візантійський імпорт... – С. 20.

земель наступного, XIV ст.: у тогочасній спадщині не знайшлося місця ні для якої “фольклоризації” чи навіть її дальших наслідків.

Дорогобузька ікона намальована наприкінці XIII ст. чи, найпізніше, на зламі століть. Для її датування винятково важливе значення має зіставлення з ликами єрусалимських дів супроводу Марії у виконаному близько 1320 р. “сербському” “Введенні” (Афон, монастир Хіландар)⁷⁸. Вони виявляються найближчими за своєрідною конструкцією ликів та завершенням їхньої форми білилами, хоча хіландарська версія стилістично однозначно молодша. Вона набагато сухіша, наділена підкресленим графічним началом та своєрідною стилізацією. У колі молодшого досвіду монументального ранньопалеологівського зразка хіландарське “Введення” виступає тим найважливішим об’єктом, який дає змогу досить переконливо прив’язати Дорогобузьку ікону до конкретного етапу побутування відповідного напрямку. Оскільки в Україні він одержав продовження у перших десятиліттях XIV ст., для нас вона насамперед розпочинає місцевий його варіант. З можливих аспектів її історичного значення в контексті еволюції національної культури XIII ст. вона водночас ще й ніби підсумовує цей період, виступаючи його своєрідним завершенням. Випадковим збігом обставин це “підведення підсумків” випало пам’ятці, якій судилося стати однією з визначальних для усєї національної традиції.

Попередній огляд спадщини малярства Галицько-Волинського князівства XIII ст. – кожен з її об’єктів, безперечно, заслуговує ґрунтовного монографічного вивчення, яке переважно залишається, однак, завданням на майбутнє, – показує, що вже зараз, за майже цілковитої відсутності відомостей щодо монументального малярства⁷⁹, досить обмеженого фонду ікон та нечисленних ілюстрацій рукописів зарисовується досить яскрава картина еволюції малярської культури Галицько-Волинського князівства аналізованого століття. Збережений фонд, цілком очевидно,

⁷⁸ Treasures... – No 2.15.

⁷⁹ Галицько-волинський літопис не відзначає його у храмах Холма (див.: *Александрович В.* Мистецтво Холма доби князя Данила Романовича // *Княжа доба: історія і культура.* – Львів, 2007. – Вип. 1. – С. 143) й, здається, це була норма також для храмів князя Лева Даниловича в Самбірських горах, розмальованих лише в середині XVI ст. (*Його ж.* Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 427–428). Перед кінцем століття літопис нотує фрески в церкві Апостолів у Володимирі та Георгіївській в Любомлі: *Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей.* – Москва, 1962. – Т. 2. – Стб. 925, 927 (Л. 305). Аналіз таких переказів до історії монументального малярства див. у статті Віктора Мельника в цьому збірнику. Пор.: *Александрович В.* Мистецтво... – С. 16. Для любомльської церкви вони засвідчені також археологічно: *Малевская М. В.* Георгиевская церковь в Любомле и ее место в русском зодчестве второй половины XIII в. // *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век.* – Санкт-Петербург, 1997. – С. 259. Здається, до цього переліку варто додати також частково відкриті й ще практично не вивчені старші фрески Вознесенської церкви в Лужанах біля Чернівців: *Мельник В.* Надпортальна фреска XIII ст. Вознесенської церкви в Лужанах поблизу Чернівців й образ Святого Юрія Зміборця у малярстві Галицько-Волинського князівства // *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Науковий збірник.* – Вип. 16: Матеріали XVI міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 4–5 листопада 2009 р. – Луцьк, 2009. – С. 28–30.

не претендує на повноту відображення усього, безперечно, вже достатньо широкого на той час спектру професійної творчості. Треба мати на увазі й доволі обмежену географію доступних нині пам'яток там, де її можна конкретизувати. Вона дуже мало покривається зі зніменними осередками мистецької творчості епохи, її, природно, не випадає сприймати репрезентативним показником. Водночас не можна не наголосити на тому, що більшість такого матеріалу належить до спадщини перемишльського середовища. Звичайно, за цим вгадується як знане наростання ролі міста в регіоні від останньої третини XIII ст. – часів князя Лева Даниловича, – так і перемишльська метрика головної частини фонду українського малярства наступного тривалого історичного періоду – аж до середини XVI ст.

На такому тлі заслуговує наголошення дорогобузьке походження одинокої тодішньої волинської ікони. Спорудження в місті, яке на той час було однією з регіональних столиць, у XII ст. мурованого храму⁸⁰ для відповідних теренів Волині явище не те що рідкісне, а виняткове. Найближчим наступним прикладом виявляється тільки скромніша за всіма ознаками Троїцька ротонда в Черняхівцях поблизу Збаража на Тернопільщині шойно другої половини XIII – початку XIV ст.⁸¹ Шедевр малярства монументального ранньопалеологічного зразка на своєму рівні продовжує цю традицію. Однак він – не тільки очевидне й безперечне утвердження слави Дорогобужа. У загальнішому контексті – це водночас ще й знане за нечисленними прикладами з інших історичних регіонів свідчення ширшого побутування високої мистецької культури і в менших осередках. Крім наведеного хрестоматійного прикладу Вишгородської “Богородиці”, інший яскравий – виконання для канонізованої згодом княжни Євфросинії Полоцької у Константинополі копії Ефеської ікони Богородиці (Санкт-Петербург, Державний Російський музей?)⁸². Останні відкриття додали до неї унікальний комплекс фресок⁸³. Серед них вміщена сцена поховання святої Євфросинії Александрійської в інтер'єрі храму на тлі передвітарної огорожі⁸⁴ – малої версії аналогічної конструкції XII ст. (Рошіоло, церква Богородиці), гаданого повторення виробу

⁸⁰ *Пескова А.* Археологічні дослідження церкви Успіння Богородиці в селі Дорогобуж // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та повідомлення IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. – Луцьк, 1997. – С. 77–83.

⁸¹ Про неї див.: *Диба Ю.* Дві маловідомі ротонди княжої доби // Записки НТШ. – 2001. – Т. 241: Праці Комісії архітектури та містобудування. – С. 248–264; *Його ж.* Українські храми-ротонди X – першої половини XIV століть. – Львів, 2005. – С. 37–38, 85–86.

⁸² *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.

⁸³ *Полацкі Спаса-Ефрасінеўскі манастыр / Аўтар тэксту А. А. Ярашэвіч.* – Мінськ, 2006. – С. 19–43. Див. також: *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенская церковь Ефросиньева монастыря и ее фрески. – Москва, 2007.

⁸⁴ *Полацкі Спаса-Ефрасінеўскі манастыр.* – С. 32 (сюжет помилково визначено як Успіння Богородиці: сцена не має нічого спільного із його загальновідомою іконографією, а передає покладення тіла до гробу).

константинопольських майстрів попереднього століття для бенедиктинського монастиря в Монте Кассіно⁸⁵. Отож, княжна спровадила для ново-спорудженого храму аналогічну константинопольську пам'ятку або ж такі були відомими в тогочасній Україні⁸⁶. Дорогобузька ікона виступає саме в такому мало нині знаному контексті регіонального аспекту малярства княжої доби, стосується тієї його сторони, яка з об'єктивних причин виявляється найменше сприйнятою.

Видається, це її значення здатний підтримати ще один, хоча й у зіставленні з нею не до порівняння скромніший, об'єкт, який лише починає входити до наукового обігу. У 2008 р. фонд найдавнішого малярства Галицько-Волинського князівства поповнила ікона Богородиці з церкви архангела Михаїла в Ісаях (НМЛ). Вона відреставрована ще в 1980-х роках (Павло Петрушак) й “забута” в музейних фондах, позаяк збереглася із чималими втратами, зокрема, на лику Богородиці. Задля “експозиційного вигляду” (Марія Гелитович) її піддано “працьовитим” домалюванням знаного “антикварного пошибу”, прийнятним, як вирішили господарі, на унікальному історичному оригіналі “для цілісності враження”. Ікону опубліковано зразком малярства другої половини XIV ст.⁸⁷ Головним і єдиним аргументом на користь такого визначення стали результати радіо-вуглецевого аналізу, за яким деревину основи датовано в межах 1380–1410-х років⁸⁸. Відомий своєю очевидною сумнівністю прогресивно-



Богородиця Одигітрія

⁸⁵ Лидов А. М. Иконостас: итоги и перспективы исследования // Иконостас: Происхождение, развитие, символика / Редактор-составитель А. М. Лидов. – Москва, 2000. – Ил. 4; Fobelli M. L. Ruggiero, Roberto e Nicodemo // Enciclopedia dell'arte medievale. – Roma, 2000. – Vol. 10. – P. 203.

⁸⁶ Александрович В. Візантійський імпорт... – С. 21.

⁸⁷ Гелитович М. “Богородиця Одигітрія” з Ісаїв // Літопис Національного музею у Львові. – 2008. – № 6(11). – С. 138–141; 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. – Вип. 15: Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 29–30 жовтня 2007 року. – Луцьк, 2007. – С. 41–46.

⁸⁸ Її ж. “Богородиця Одигітрія” з Ісаїв. – С. 140; Її ж. “Богородиця Одигітрія” з церкви... – С. 44.

новомодний метод⁸⁹ покликаний виручити у безпорадності перед застосуванням звичних в історії мистецтва стилістичних критеріїв осмислення малярства. Надання переваги “дошці” при цьому виявляється заходом вельми вимовним. Вдаючись до цього, за запропонованим тлумаченням, “анахронізму”, не можна не зауважити, що лик Емануїла – у Богородиці він зберігся лише частково – не має нічого спільного з тим колом пам’яток, які асоціюються із тенденціями малярства другої половини XIV ст. чи навіть широко сприйнятого зламу XIV–XIV ст. Він не має нічого від згаданих ікон з елементами стилістики ісихастської спадщини. Те ж саме випадає ствердити й щодо показових для іншої тогочасної тенденції “Преображення” з церкви Собору Богородиці в Бусовиськах та “Принесення Марії до храму з Її історією за Протоєвангелієм Якова” з церкви Собору Йоакима і Анни в Станілі (обидві – НМЛ)⁹⁰. Спільного не вдається вловити й у належних зламів століть іконах з церков святої Параскеви Тирновської у Радружі та святого Георгія у Вільшаниці (всі – НМЛ)⁹¹. Натомість підкреслено пластично трактовані за допомогою плавних переходів кольорів об’єми лику з високим чолом, коротким носом, вкороченими заокругленими надбрівними дугами, невеликим круглим підборіддям не лише іконографічно відповідають ликові дорогобузького Емануїла, а й відтворюють той самий ідеал у його власному історичному контексті. Уже в перших десятиліттях XIV ст. він послідовно виходить з ужитку, що найяскравіше засвідчує Богородиця з Покровської церкви в Луцьку (НХМ України), де Її лик ще виразно відкликається до взірця дорогобузької ікони, а лик Емануїла так само не менш виразно пропагує уже нові тенденції XIV ст.⁹² Тому немає підстав відносити далеко вглиб

⁸⁹ Наскільки поважно він сприймається, свідчить вказівка на “найвірогідніший час зрізу деревини – 1370 рік” за одними дослідженнями й “1380–1410 рр.” – іншими. Останню пропозицію доповнює ще й такий “висновок”: “Виходячи з цих результатів, найвірогідніше датувати дошку 1395-м р.” (у цитатах збережено правопис оригіналу). Див.: *Гелитович М.* “Богородиця Одигітрія” з церкви... – С. 44.

⁹⁰ Їх докладне зіставлення та докази походження зі спільної майстерні див.: *Петрушак П. И., Свенцицкая В. И.* Икона “Сретение со сценами из жизни Марии” конца XIV – начала XV в. из с. Станья // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1990. – Москва, 1992. – С. 211–224.

⁹¹ Як цілісна група у зв’язку з монументальним малярством східнохристиянської традиції у кафедральному костюлі в Сандомирі та, вірогідно, особливо перемишльського маляра кінця XIV – першої третини XV ст. священника Гайля окреслені: *Александрович В.* Священик Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемишльське малярство XIV–XV століть // *Його ж.* Українське малярство... – С. 166–174. Пор.: *Його ж.* Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 280, 288, 291–292; *Tenże.* Przemyski ośrodek... – S. 279–282.

⁹² Ікона не досліджена, хоча від самого відкриття належить до найчастіше пригадуваних у літературі зразків українського середньовічного малярства. Бібліографію з-перед 2002 р. див.: *Александрович В.* “Тотичний епізод” історії волинського малярства початку XVI століття // Пам’ятки сакрального мистецтва Волині: Науковий збірник. – Вип. 9: Матеріали IX міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 року. – Луцьк, 2002. – С. 22, приміт. 1.

століття й ісаївську “Богородицю”. Очевидний взаємозв’язок не сприйнятої, як і при її першому відкритті у 1980-х роках, нововіднайдені ранньої ікони з дорогобузькою “Одигітрією” та яскраво виражене в ній малярське начало (яке не має нічого спільного з репертуаром засобів другої половини XIV ст., куди відкриття за відзначеним сталим призвичаєнням попервах нашвидкуруч звично приписано) у зіставленні зі зраними нині пізнішими зразками відповідного малярського напрямку, створеними уже в XIV ст., виразно вказують на належність ісаївських образів до ранішого етапу поширення стилю монументального ранньопалеологічного зразка. Завдяки цьому зарисовується можливість бачити її поряд із дорогобузькою іконою поміж доробку майстрів початкового етапу побутування відповідної течії в Україні. Тому ісаївську “Богородицю” попередньо, до докладнішого вивчення, випадає датувати кінцем XIII ст. Вона виявляється не лише важливим поповненням спадщини тогочасного малярства, а й ще одним автентичним яскравим доказом ширшого побутування цього стилістичного напрямку в Україні.

Попри неминуче обмеження малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII ст., доступний її фонд, все ж, послідовно відображає показові явища мистецької культури регіону й дає скромні натяки на інші її пошуки, не засвідчені настільки чітко й виразно. За ними постає широка розбудована традиція – результат об’єднаних зусиль творців і замовників, наслідок їхньої спільної зосередженої цілеспрямованої роботи. Це враження повністю відповідає тому сприйняттю, що його вдалося виробити на підставі аналізу літописних звісток й вичитаного поміж їхніми рядками про розвиток мистецького аспекту політики князя Данила Романовича (короля Данила) від його утвердження у Володимирі й до її поглиблення та розширення у холмський період біографії⁹³. Не випадково саме зусиллям князя – поряд із засвідченою літописом пізнішою широкою мистецькою активністю його племінника, володимирського князя Володимира Васильковича⁹⁴ – випало стати центральним задокументованим моментом мистецького життя епохи. Тому символічно сприймається поява саме в Холмі Данила Романовича єдиної відтоді для регіону оригінальної

⁹³ *Aleksandrowycz W. Sztuka XIII-wiecznego Chełma. Zasadnicze problemy badawcze // Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego i grecko-katolickiego. – Chełm, 2003. – Т. 1. – С. 52–59; Його ж. Володимир часів князя Данила Романовича. Вступні нотатки до непоцінованого періоду історії міста. Минуле і сучасне Волині та Полісся: Володимир Волинський в історії України та Волині: Збірник наукових праць. Матеріали XIV Волинської наукової історико-краєзнавчої конференції, присвяченої 13-й річниці Незалежності України та 680-й річниці надання Володимирові-Волинському Магдебурзького права, м. Володимир-Волинський, 2004 р. – Луцьк, 2004. – С. 3–4; Його ж. Мистецтво Холма... – С. 136–153.*

⁹⁴ Засвідчені у Похвалі князя з володимирського княжого літопису у складі Галицько-Волинської “хроніки”: *Ипатьевская летопись. – Стб. 925–927 (Л. 305). Новіший огляд цього джерела див.: Pucko W. Pochwała księcia Włodzimierza Wasylkowicza jako źródło do studiów nad sztuką Wołynia XIII w. // Slavia Orientalis. – 1975. – Nr 3. – С. 307–317.*

візантійської ікони – Холмської “Богородиці” (Луцьк, Волинський краєзнавчий музей)⁹⁵. При безперечному константинопольському походженні – стиль виключає можливість будь-якої іншої версії – вона ще й відзначена винятково високим фаховим рівнем виконання, який ставить її на окреме місце серед спадщини малярства східнохристиянського культурного кола. Віднайдена на межі тисячоліть як єдина свого роду реліквія княжого Холма, вона наголосила не лише на візантійських пріоритетах самої княжої столиці. За нею на одному з найяскравіших в історії прикладів постає, як тепер усе більше виявляється, найважливіша ознака всієї малярської культури княжої України – її якнайширші зв’язки у колі візантійської мистецької традиції та найтісніша залежність від аристократичної складової її доробку.

Аналіз доступних на сьогодні достатньо різномірних зразків західноукраїнського малярства цього періоду закладення основ релігійної мистецької традиції регіону переконує у здатності чинних на його теренах майстрів вдумливо й послідовно опанувати не тільки професійні тонкощі візантійської культури. Водночас як приклад найдавнішого українського “Покрову”, так і збереженої лише в значно новішому переказі найстаршої зафіксованої української ікони з історією – перемишльського “Святого Миколи” підказують, що, попри зосереджену роботу над використанням і перенесенням на місцевий ґрунт високого взірцевого досвіду, так само активно працювала й найпродуктивніша для української культури модель стосунків⁹⁶. Із широким залученням імпортованих зразків у процесі їх перетворення й адаптації для місцевих потреб, так яскраво зазначених вже за умов класичного старокіївського періоду, поступово викристалізувалися прикметні ознаки власної історичної традиції⁹⁷. У XIII ст. за обмеженого фонду автентичних пам’яток вони, об’єктивно, неминуче виявляються достатньо скромно. Не дивлячись на послідовне відтворення візантійського модельного зразка як найпоширенішої складової тогочасного українського культурного синтезу, в загальній картині мистецького процесу, все ж, цілком однозначно зарисовуються самобутні тенденції. Хоча доступний нині фонд малярства не дає змоги докладніше простежити конкретні вияви цього процесу, він зазначається послідовно й виразно як важливе самостійне історичне явище. Саме завдяки цьому власне з XIII ст. на західноукраїнських теренах до нас

⁹⁵ Найдокладніше про неї див.: *Александрович В.* Холмська ікона Богородиці (Історичні та культурологічні студії. – Т. 1). – Львів, 2001.

⁹⁶ Систематизацію візантійсько-українських мистецьких контактів запропоновано: *Александрович В.* Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємовідносин // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Львів, 1999. – Вип. 34. – С. 55–72.

⁹⁷ Не підлягає сумніву, що, попри неминучу на ранній стадії розвитку, виразну залежність від взірцевого візантійського досвіду, окремі прикметні ознаки власної традиції склалися досить рано. Тому цілком “наївним” випадає визнати однозначно “запрограмоване зовні” й засноване на очевидному ігноруванні особливостей еволюції національної мистецької традиції запропоноване у найновішій “Історії українського мистецтва” твердження: “У поствізантійський період український іконопис став на власний шлях розвитку...”: *Луцько В.* Іконопис // Історія українського мистецтва: У 5 т. – Київ, 2010. – Т. 2: Мистецтво середніх віків. – С. 947. Отже, попередні близько пів тисячоліття йому незмінно належалося іти винятково “чужим” шляхом?..

дійшло перше виняткової ваги вимовне свідчення незалежних мистецьких шукань – в холмській іконографії Покрову Богородиці. Навряд чи подібні результати були лише в іконографії й відзначені перемишльські ікони святого Миколи з історією доводять подібні пошуки й поза колом покровської тематики. Щодо неї самої, то при відкликанні до якнайширшої візантійської богородичної традиції, вона безпосередньо продовжує уже не стільки її, як насамперед попередні здобутки власної культури старокиївської доби. Тенденція знаменна не тільки сама собою, а й через збіжність із зазначеним спрямуванням найдавніших ікон регіону. Наростання відповідного напрямку в наступному столітті за умов природного збереження візантійських контактів несло далі усамостійнення від взірцевого досвіду й утвердження нагромадженого на той час внутрішнього творчого потенціалу національної культури. Доробок майстрів XIII ст. – першого відображеного ширшим колом пам'яток періоду її розвитку в західноукраїнському регіоні – яскраво показує не лише саму тенденцію, а й конкретні зусилля на шляху її утвердження і розвитку.

Відкриття й осмислення малярської спадщини Галицько-Волинського князівства XIII ст., звичайно, неможливе без врахування її ширшого контексту. З огляду історії його забезпечують згадані виняткові для літописання київської традиції холмські та володимирські мистецькі сторінки Галицько-Волинського літопису. До них варто додати поодинокі прямі джерельні свідчення щодо візантійських контактів на зразок знаного літописного повідомлення про поїздку митрополита Кирила на поставлення “у греки” (до Нікеї) 1246 р.⁹⁸ Заслугує докладнішого опрацювання також уже давно засигналізований у літературі, проте так належно і не сприйнятий сербський напрям культурних зв'язків⁹⁹. Тобто, на черзі повноцінне систематичне опрацювання на широкому історичному тлі усього комплексу малярського доробку епохи. Воно єдине здатне підтвердити вироблені досі враження й утвердити доступну нині спадщину на об'єктивно належному їй високому місці в історії східнохристиянської традиції.

Огляд ікон XIII ст. в найновішому виданні “Історії українського мистецтва” констатує: “Ті поодинокі твори іконопису, що збереглися від кінця XIII ст., не дозволяють зробити узагальнюючі висновки щодо стану українського образотворчого мистецтва в чи не найкритичніший період його розвитку. Якщо обмежитися лише спостереженнями, то слід відмітити ніби протилежні тенденції: стійке наслідування традиції та потенційну архаїзацію нових взірців, до належного засвоювання яких були готові не всі іконописці”. Викладений у публікованій статті істотно відмінний погляд на західноукраїнські ікони XIII ст., враховуючи найновіші відкриття й переконуючи у наявності ширшого, ніж ще зараз уявляється більшості зацікавлених, фонду пам'яток, показав навіть не дивлячись на їх безперечне обмеження, істотну перемену в еволюції традиції. Вона зарисовується навіть у зіставленні тих двох ікон, які визнав В. Пуцко – тур’ївського фрагменту, та дорогобузької “Богородиці Одигітрії”. Просто, в межах на загал лаконічного огляду звично для практикованого у своїх текстах методу автор не

⁹⁸ Ипатьевская летопись. – Стб. 809 (Л. 271 об.).

⁹⁹ Мошин В. А. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X–XV вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. – Москва, Ленинград, 1963. – Т. 19. – С. 98.

ставив завдання глибшого осмислення їх очевидної і безперечної різниці, лише достатньо поверхово використавши власну вимову самих ікон. Відмінна пропозиція, як і аналогічний, природно, кінцевий результат, засновані насамперед на набагато докладнішому сприйнятті й осмисленні цих об'єктів, що й стало найважливішою запорукою їх відкриття у їхньому досі не побаченому власному історичному контексті XIII ст.

І насамкінець. На тлі знаних процесів, які визначили “архаичність и замкнутость русской художественной жизни XIII века... и первой половины XIV века по сравнению с Византией”¹⁰⁰, у мистецтві Галицько-Волинської держави – зовсім інша картина з відсутністю будь-якої замкнутості й навпаки – очевидною відкритістю до актуальних новацій візантійського культурного ареалу, постійне перебування в їхньому колі. Уже зазначалося: поряд із процесом творення власної традиції, це була найважливіша норма, під знаком якої розвинулася мистецька культура не лише XIII, а й наступного століття – не тільки за умов княжої доби, а й на виході з неї у другій половині XIV ст. Зазначена норма виявилася тим найважливішим зовнішнім чинником, що не лише виділив знану сьогодні насамперед за західноукраїнським матеріалом релігійну мистецьку творчість серед національних традицій Східної Європи. Водночас цій прив’язаності випало стати тією якнайширшою основою, на якій під виразний вплив доробку приєднаної держави потрапила двірцева культура Польщі часів короля Владислава II Ягайла. У ширшій історичній перспективі власне на такому ґрунті засноване усе подальше мистецьке життя західноукраїнського регіону. Не підлягає сумніву, що без вловленого поки лише за поодинокими конкретними прикладами багажу самостійних творчих контактів із носіями потенційно важливого для національної традиції досвіду творчої практика не змогла б розвинути тих задатків самобутнього відгалуження у колі релігійних мистецьких культур східнохристиянського світу, що так яскраво виявилися уже за умов княжої доби. Вони гарантували національній культурі старокиївського родоводу її своєрідне місце в історії, яке волею збігу упродовж багатьох наступних століть винятково несприятливих обставин лише зараз починає входити у стадію відкриття.

Volodymyr Aleksandrovych. THE DISCOVERY OF PAINTING OF THE THIRTEENTH-CENTURY HALYCH-VOLYNIAN PRINCIPALITY

The article deals with the discovery and history of the research of book miniatures and icons coming from the territory of the thirteenth-century Halych-Volynian Principality. Those art monuments testify to the close links with the Byzantine culture, reflecting the transition from the distinct miniature's style specific for the first half of the thirteenth century towards the artistic style inherent for the art of the early Paleologs of the late thirteenth century and early fourteenth century. The Halych-Volynian icon paintings with its adaptation of Byzantine artistic patterns appear as a cultural phenomenon unique for the contemporary Eastern Europe.

Key words: icon painting of the thirteenth-century Halych-Volynian Principality, Byzantine art, Halych-Volynian book miniatures of the thirteenth-century.

Інститут українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України

¹⁰⁰ Попова О. С. Галицко-волинские миниатюры... – С. 283.